UNIVERSITETI I EVROPËS JUGLINDORE- TETOVË

FAKULTETI I GJUHËVE, KULTURAVE DHE KOMUNIKIMIT

PROGRAMI I DOKTORATËS: GJUHË DHE LETËRSI SHQIPE

Dramatizimi dhe inskenimi i veprave të Ismail Kadaresë në Teatër

(Disertacion doktorate)

Mentori:

Prof.dr. Hamit Xhaferi

Kandidati:

Kushtrim Koliqi, ID# 126111

Tetovë, maj 2019

Abstrakt

Gjatë krijimtarisë time artistike dhe angazhimeve të tjera profesionale, jam intriguar nga ideja e sjelljes së veprave dramatike me tema të veçanta në skenat e teatrore, duke u dhënë atyre një dimension tjetër artistik dhe kulturor. Qëllimi im për të ndjekur studimet e doktoratës ka qenë që të hulumtoj më për së afërmi fushën e letërsisë shqipe, përkatësisht veprat letrare të shkrimtarit Ismail Kadare, sidomos dramatizimin dhe adaptimin e tyre për skenën e teatrit, si dhe rolin që mund të luajnë ato dhe ndërsjellja e tyre me fushat e tjera të artit dhe të kulturës. Si një temë e paeksploruar më parë, ky hulumtim do të kontribuojë në njohjen e letërsisë shqipe në një dimension tjetër, atij dramatik dhe teatror. Konsideroj se ky hulumtim, disertacion i doktoratës time do të jetë një kontribut i mirëfilltë shkencor për artin, letërsinë dhe kulturën shqiptare në përgjithësi. Është debat i vazhdueshëm në mes artistëve të teatrit, filmit dhe të letërsisë çështja e dramatizimit dhe realizimit të një vepre letrare në format të shfaqjes teatrore apo të ndonjë mediumi tjetër artistik. Argumentet dhe kundërargumentet janë të shumtë, të cilët zakonisht bazohen në eksperienca personale apo në rezultatin dhe kualitetin e një shfaqeje apo filmi që është si produkt i një vepër letrare të dramatizuar. Një prej shkrimtarëve më të famshëm, vepra e të cilit është dramatizuar për teatër apo film është padyshim Ismail Kadare, por, kjo jo gjithmonë është bërë me cilësitë që i ka vepra letrare në fjalë. Ky debat akademik dhe artistik, dilemat e cilësisë së veprës letrare në krahasim me kreacionin dramatik, janë shtytje profesionale për një hulumtim më të thelluar dhe të shumanshëm të kësaj çështje. Në këtë tezë të disertacionit të doktoratës do të hulumtohen dhe ndriçohen çështje parimore dhe thelbësore në lidhje me dramatizimin e veprës letrare për teatër, duke u përqendruar, në radhë të parë në dramatizimin e veprave letrare të Ismail Kadaresë për nevoja të artit skenik.

Si regjisor, me mbi 20 prodhime teatrore, televizive dhe filmike, në Kosovë dhe në Ballkan, i vlerësuar edhe si "Regjisori i Vitit 2013" dhe "Shfaqja më e mirë e Vitit 2013", për stilin avangardë, kritik dhe inovativ, me shfaqjen "Mbas Zonjushës Julie", prodhim i Teatrit Kombëtar të Kosovës, jam i bindur se ky punim shkencor do të ndikoj në ngritjen time intelektuale dhe profesionale, në të mirë të letërsisë, artit dhe kulturës shqiptare.

Abstract

During my artistic creations and other professional engagements I was triggered from the idea of bringing unique drama pieces into theatre stage, putting them in different artistic and cultural dimension. My ultimate for finishing PHD studies was to do in-depth research in the field of Albanian literature, respectively in the work of Ismail Kadare, focusing on dramatization and adaptation of his work for theatre stage, also the role that his work can play and connection with other fields of arts and culture. As a subject which was not explored before, this research will contribute in recognition of Albanian literature in other dimensions, that dramatic and theatrical. I consider that this research, as a dissertation for my PHD studies will be a scientific contribution for arts, literature and Albanian culture in general.

It is continues contribution between artists of theatre, film and literature the issue of dramatization and realization of a literature work in the format of theatre play or into other artistic mediums. There are lots of arguments and contra-arguments, which usually are based on personal experiences or based on final result or quality of a theatre piece or film which is product of a dramatized literature piece. In this regard, Ismail Kadare is one of most famous writers which his war was dramatized for theatre or film, but not always with a quality that his literature work is identified. This academic and artistic debate in relation to qualities of a specific literature work versus drama creation can be seen as a professional motivation to realize an in-depth research for different aspects of this issue. Through this thesis of PHD studies will be explored and enlighten principal and crucial issues related to dramatization of literature work for theatre, through focusing mainly on dramatization of Ismail Kadare's work for the needs of the theatre.

As a director with over 20 theatre, TV and film productions, in Kosovo and Balkans, awarded as a "Best Theatre Director of 2013" and "Best Theatre Play of 2013", for "avant garde", critical and innovative approach, with the play "After Miss Julie", production of National Theatre of Kosovo, I am convinced that this scientific work will influence on my intellectual and professional background, by contribution also in Albanian literature, art and culture.

Përmbajtja

Hyrje

KREU I PARË - Fenomeni Kadare

1.1 Biografi e shkurtër

1.2 Vepra e Kadaresë dhe ndikimi i saj

1.3 Nëpër veprat e Kadaresë

1.4 Dramatika në veprën e Kadaresë

KREU I DYTË - Drama dhe letërsia

2.1 Teatri nëpër kohë

2.1.1 Teatrot e parë

2.1.2 Teatri në Evropë, nga Rilindja deri në vitin 1700

2.1.3 Teatrot evropiane dhe perëndrimore, nga viti 1700 e tutje

2.1.4 Teatri Botëror dhe teatri prej 1970 e tutje

2.2 Drama si gjini letrare

2.3 Elementet dramës në relacion me letërsinë

2.3.1 Elementet letrare

2.3.2 Elementet performative dhe teknike

2.4 Dramatizimi i veprës letrare për mediume artistike

2.5 Realizimi i dramës në shfaqje teatrore

KREU I TRETË - Gjenerali përball Gjeneralit

3. Gjenerali i ushtrisë së vdekur; nga perspektiva e regjisorit

3.1 Gjeneza e Gjeneralit
3.2 Nëpër “Gjeneralin…” e Kadaresë, nga perspektiva e një regjisori
3.3 Nëpër dallgët e “Gjeneralit…”
3.4 Dramatizimi i Gjeneralit
3.5 Nga romani tek drama
3.6 Gjenerali në skenë
3.7 Ushtria e Gjeneralit i Teatrit Shqiptar në Shkup
3.8 Invadimi teatror i Gjeneralit

3.9 Udhëtim nëpër dramatizimin e Gjeneralit
3.9.1 Skena 1 - DIALOG ABSURD I PRIFTIT DHE GJENERALIT
3.9.2 Skena 2 - ZËRAT E PËRGJUMUR
3.9.3 Skena 3 - TAKIMI I DY GJENERALËVE
3.9.4 DITARI [1]
3.9.5 Skena 4 - PAROLLA NË VARR
3.9.6 Skena 5 - GJENERALI DHE KONTESHA NË PLAZH
3.9.7 Skena 6 - KËNGA DHE TREGIMI PËR SHTËPINË PUBLIKE
3.9.8 INTERMEXO - NË SHTËPINË PUBLIKE
3.9.9 TREGIMI PËR SHTËPINË PUBLIKE [2]
3.9.10 DITARI [2]
3.9.11 Skena 7 - PARA SHTËPISË PUBLIKE
3.9.12 INTERMEXO - NISJA PËR LUFTË [1]
3.9.13 PARA SHTËPISË PUBLIKE [2]
3.9.14 Skena 8 - TAKIMI I GJENERALIT ME MULLISIN
3.9.15 Skena 9 - MONOLOGU I GJENERALIT
3.9.16 NISJA PËR LUFTË [2]
3.9.17 Skena 10 - ËNDRRA E GJENERALIT DHE VAJI I NICËS
3.9.18 Skena 11 - TAKIMI I PARË I USHTARIT 1 ME KRISTINËN
3.9.19 Skena 12 - VJEDHJA E ESHTRAVE
3.9.20 NISJA PËR LUFTË [3]
3.9.21 Skena 13 - GJENERALI LEXON DITARIN

3.9.22 INTERMEXO - TAKIMI NË LUFTË I DY USHTARËVE ITALIAN
3.9.23 GJENERALI LEXON DITARIN [2]
3.9.24 INTERMEXO – USHTARI 1 DHE KRISTINA
3.9.25 Skena 14 - FEJESA E KRISTINËS
3.9.26 DITARI [3]
3.9.27 Skena 15 - VDEKJA E PUNËTORIT DHE TREGIMI PËR NIK MARTININ
3.9.28 INTERMEXO - TREGIMI PËR NIK MARTININ
3.9.29 VDEKJA E PUNËTORIT [2]
3.9.30 TREGIMI PËR VAJZËN NË STADIUM
3.9.31 BETI, KONTESHA DHE PRIFTI
3.9.32 NISJA PËR LUFTË [4]
3.9.33 Skena 16 - KOLONELI Z
3.9.34 Skena 17 – DASMA
3.9.35 INTERMEXO - PLAKA NICË
3.9.36 DASMA [2]
3.9.37 INTERMEXO - PLAKA NICË [2]
3.9.38 DASMA [3]
3.9.39 INTERMEXO – PLAKA NICË [3]
3.9.40 DASMA [4]
3.9.41 DITARI [4]
3.9.42 Skena 18 - IKJA E GJENERALIT DHE PRIFTIT
3.9.43 NISJA PËR LUFTË [5]
3.9.44 Skena 19 - [ËNDRRA E GJENERALIT] - PRIFTI DHE BETI ÇOJNË DASHURI NË PLAZH
3.9.45 Skena 20 - HEDHJA NË UJË E ESHTRAVE TË KOLONELIT Z.
3.9.46 NISJA PËR LUFTË [6]
3.9.47 Skena 21 - SKENA E DY GJENERALËVE
3.9.48 INTERMEXO - TE DERA E PRIFTIT
3.9.49 Skena 22 - SKENA E DY GJENERALËVE 2
3.9.50 Skena 23 - NË AEROPORT

3.10 Për autorin e dramatizimit

3.11 Gjenerali vs. Gjeneralit
3.11.1 Fabula
3.11.2 Ideja
3.11.3 Personazhet
3.11.4 Hapësira dhe vendi
3.11.5 Koha dhe periudha

3.12 Për Teatrin e Shkupit

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* nga Jeton Neziraj
Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Gjenerali të ushtrisë së vdekur* prodhuar nga Teatri Shqiptar në Shkup, dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustavfic
Aneks 3. Foto të shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* prodhuar nga Teatri Shqiptar në Shkup, dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustavfic
Aneks 4. Posteri i shfaqjes *Gjenerali të ushtrisë së vdekur* dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe prodhuar nga Teatri i qytetit të Bursës në Turqi

KREU I KATËRT - Dosja e Dosjës H.

4. Dosja H.; nga perspektiva e regjisorit

4.1 Krijimi i Dosjes H.
4.2 Nëpër Dosjen (H) të Kadaresë, nga perspektiva e një regjisori
4.3 Dosja (H) e Mbretërisë
4.4 Kadare dhe Homeri
4.5 Dosja politike
4.6 Dramatizimi i Dosjes H. nga perspektiva e regjisorit
4.7 Koncepti regjisorial

4.8 Dosja e shfaqjes *Dosja H.,* prodhim i Teatrit Kombëtar të Kosovës

4.9 Udhëtim nëpër dramatizimin e Dosja H.
4.9.1 PROLOG
4.9.2 PAMJA E PARË
4.9.3 PAMJA E DYTË
4.9.4 PAMJA E TRETË
4.9.5 INTERLUDE
4.9.6 PAMJA E KATËRT
4.9.7 INTERLUDE
4.9.8 PAMJA E PESTË
4.9.9 INTERLUDE
4.9.10 PAMJA E GJASHTË
4.9.11 INTERLUDE
4.9.12 PAMJA E SHTATË
4.9.13 INTERLUDE
4.9.14 PAMJA E TETË
4.9.15 INTERLUDE
4.9.16 PAMJA E NËNTË
4.9.17 PAMJA E DHJETË
4.9.18 EPILOG

4.10 Për autorin e dramatizimit

4.11 Dosja H vs. Dosja H
4.11.1 Fabula
4.11.2 Ideja
4.11.3 Personazhet
4.11.4 Hapësira dhe vendi
4.11.5 Koha dhe periudha

4.12 Për Teatrin Kombëtar të Kosovës

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Dosja H.* nga Ag Apolloni
Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Dosja H.* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovws, dramatizuar nga Ag Apolloni dhe me regji nga Agim Sopi
Aneks 3. Foto të shfaqjes *Dosja H.* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovws, dramatizuar nga Ag Apolloni dhe me regji nga Agim Sopi

KREU I PESTË – Pasardhësi i skenës

5. Pasardhësi; nga perspektiva e regjisorit

5.1 Krijimi i Pasardhësit
5.2 Vrasje apo vetëvrasje
5.3 Pasardhësi i Kadaresë
5.4 Pasardhësi politik
5.5 Dramatizimi i Pasardhësit, nga perspektiva e regjisorit
5.6 Nga romani tek drama; Disa fjalë për adaptimin
5.7 Pasardhësi në skenë

5.8 Udhëtim nëpër dramatizimin e Pasardhësit
5.8.1 PJESA E PARË
5.8.2 HIJET E NATËS
5.8.3 SHTËPITË E REJA SJELLIN MALLKIME TË REJA. 2.2
5.8.4 AUTOPSIA. 3.3
5.8.5 RRËFIMI I ARKITEKTIT. 4.4
5.8.6 MBLEDHJA EMERGJENTE. 5.5
5.8.7 KUJTIME TË ËMBLA. 6.6
5.8.8 HALLË MEMEJA. 7.7
5.8.9 KALIMTARI. 8.8
5.8.10 HAKMARRJA E ARKITEKTIT. 9.9

5.8.11 REOSTATI. 10.10
5.8.12 PJESA 2
5.8.13 EGZIL. 11.11
5.8.14 TRUPA NJERËZISH QË FRIKOHEN. 12.12
5.8.15 DITËLINDJA E MINISTRIT TË BRENDSHËM. 13.13
5.8.16 PRIJËSI NË ZYRËN E TIJ. 14.14
5.8.17 RËNIA E MINISTRIT TË BRENDSHËM. 15.15
5.8.18 ARKITEKTI I MARRË. 16.16
5.8.19 BISHA E ZEZË. 17.17
5.8.20 PARAKALIM I PËRGJAKSHËM I JASHTËM. 18.18

5.9 Për autorin e dramatizmit

5.10 Pasardhësi përball Pasardhësit
5.10.1 Fabula
5.10.2 Ideja
5.10.3 Personazhet
5.10.4 Hapësira dhe vendi
5.10.5 Koha dhe periudha

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Pasardhësi* nga Goran Stefanovski
Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Pasardhësi* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovës, dramatizuar nga Goran Stefanovski dhe me regji nga Slobodan Unkovski
Aneks 3. Foto të shfaqjes *Pasardhësi* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovës, dramatizuar nga Goran Stefanovski dhe me regji nga Slobodan Unkovski

Përfundimet

Conclusions

Bibliografia

Hyrje

Të merresh me Ismail Kadarenë sot mund të konsiderohet privilegj. Gjithashtu, për shkak të aurës së tij artistike e personale të krijohet ndjesia e të voglit, duke luftuar vazhdimisht vetë me veten, e duke mëtuar ta realizosh punën tënde në nivel të emrit të tij. Kërkon, hulumton, lexon, pastaj shkruan fjalë, rreshta, faqe, dhe përsëri je me mëdyshje se deri në çfarë mase ke arritur t'i qëndrosh përballë Kadaresë.

Pa dyshim që Ismail Kadare është një prej personaliteteve më të kërkuara nga studiuesit e rinj, e jo vetëm, shqiptarë por edhe të huaj, për t'u trajtuar si subjekt i ambicieve të ndryshme kërkimore e shkencore. Figura e tij krijon mundësi të shumta për t'u trajtuar dhe hulumtuar, në nivele shumëdimensionale, me qasje dhe perspektiva të llojllojshme. Po ashtu, figura e tij mund të jetë subjekt studimi prej studiuesve me profile të ndryshëm, e jo doemosdoshmërisht nga ata të cilët janë nga fusha e gjuhës apo e letërsisë. Jeta, puna dhe veprimtaria e Kadaresë mund të studiohen edhe nga artistët e fushës dramatike siç janë: regjisorët, dramaturgët, etj., filozofët, historianët, politikologët, sociologët, pedagogët, etj. Kjo për shkak të përmbajtjes së thellë e shumështresore që kompozon figurën e Ismail Kadaresë si shkrimtar dhe si personalitet. Veprat letrare të tij mund të studiohen si tërësi, apo veç e veç, me qasje të veçanta dhe prej perspektivave të ndryshme. Perspektiva artistike konsiston në vlerat artistike që bartë vepra e tij, lidhjen e tyre me fushat e tjera të artit dhe me mundësitë që krijon për bashkëveprim me format tjera artistike. Filozofët do të gjenin material të pa fund në rreshtat e veprave të Kadaresë, rreshta të cilat bartin në vete nuanca të fuqishme filozofike. Historianët mund të trajtojnë Kadarenë në nivel të krijimtarisë së tij letrare, nga aspekti i kontekstit kohor kur janë shkruajtur apo për kontekstin kohor të ngjarjeve të veprave të tij, apo në nivel personal si personalitet i letrave dhe i artit. Politikologët mund të merren me linjën politike që trajton Kadare në veprat më të spikatura të tij siç është rasti tek "Pallati i Ëndrrave", e njëherit edhe me figurën apo qëndrimet e Kadaresë përball zhvillimeve politike. Për sociologët Kadare është burim shumë i qëndrueshëm, të cilëve u ofron material unikal për specifikat kulturore e sociale të shqiptarëve dhe të popujve tjerë të Ballkanit apo të Evropës. Kjo për shkak se Kadare është njohës shumë i mirë i antikës dhe i traditës, i mendësisë dhe nivelit

të emancipimit, i artit të fjalës dhe i historisë, i politikës dhe i filozofisë. Po ashtu, edhe pedagogët mund të gjejnë tek Kadare elemente unikale të cilat vazhdojnë të kenë ndikim në rëndësinë e të nxënit dhe të mësimit.

Në këtë kuptim, për të gjithë studiuesit potencialë të Kadaresë, është sfidë për gjetjen e një teme origjinale dhe të pa trajtuar më parë për këtë personalitet. Por, sfida kryesore ka të bëjë me gjetjen e një teme të caktuar, e cila do të kontribonte në studimin më të thelluar të Kadaresë, nga një dimension të pa trajtuar më parë, që do të kontribonte në fushën të cilës i takon kjo temë dhe njëkohësisht do të ishte një material i mirë leximi e referues për lexuesit e studiuesit e tjerë.

Për shkak të profilit tim profesional të një artisti, të një regjisori të ri, i cili është i fokusuar në teatër, me bindjen se do të sjellë risi për shkak të temës së përzgjedhur, e të pa trajtuar më parë, kam vendosur që Kadarenë ta vë përballë artit dramatik, respektivisht përballë dramës dhe të teatrit. I bindur që vepra e Kadaresë ngërthen në vete elemente të forta dramatike, për shkak që vepra e tij, në aspekte të ndryshme të saj, është e lidhur ngushtë me etërit e teatrit si, Eskili, Shekspiri apo Dante, dhe për faktin që disa krijues teatri veprën e tij e kanë vënë në skenë të dramatizuar për këtë qëllim në formë arti, ky studim ka për subjekt dramatizimin e veprave të Ismail Kadaresë për teatër. Për të krijuar një bazë të qëndrueshme për këtë temë, ky punim ka qasje gjithëpërfshirëse dhe është i konceptuar në linjë me nevojat e identifikuara të temës dhe i ndërtuar për të nxjerrë përfundime të rëndësishme për Kadarenë, artistët dhe studiuesit tjerë të interesuar. Për të arritur te përfundimet e duhura, ky punim është i strukturuar në tre kapituj kryesorë dhe pastaj i ndarë në nënkapituj dhe pjesë më të vogla, të cilat, të gjitha së bashku, janë në shërbim të temës qëndrore të studimit.

Në *kapitullin e parë* trajtohet Ismail Kadare në përgjithësi, duke filluar me një biografi të shkurtër të tij dhe me veprimtarinë letrare. Për shkak të kontekstit kohor të krijimtarisë së tij, në këtë kapitull vëmendje e veçantë i kushtohet rëndësisë dhe ndikimit të veprave të Kadaresë në kontekstin politik, social e artistik, se çfarë janë ato, kujt dhe pse i flasin, çfarë fabulash bartin dhe çfarë mesazhesh japin, e njëkohësisht, çfarë vlerta artistike

përmbajnë në vete. Në këtë logjikë të ndërtimit të këtij kapitulli, në fund i tërë fokusi i punimit orientohet në dramatikën e cila ngërthen në vete vepra e Ismal Kadaresë. Gjatë studimit të thukët të veprës së tij, konstatohet se Kadare veprën e tij letrare e ka të ndërtuar mbi baza të forta dramatike, në aspektin e krijimit të fabulës, zhvillimit të ngjarjes, ndërtimit të karaktereve të personazheve, veprimeve të tyre dhe lidhjes që kanë ato me konceptet dhe idetë e artistëve të mëdhenj të artit teatror.

Në *kapitullin e dytë* të kësaj teze të dotoratës bëhet fjalë për dramën nga perspektiva të ndryshme, duke elaboruar më shumë çështje të cilat lidhen me dramën, me letërsinë dhe po ashtu edhe me subjektin e këtij punimi. Fillimisht trajtohet tema e teatrit si institucion, zhvillimi i tij nëpër kohë, sfidat nëpër të cilat ka kaluar apo vazhdon të ballafaqohet, si dhe roli i tij në emancipimin e shoqërisë. Për shkak të natyrës së subjektit kryesor, fokus të veçantë në këtë kapitull ka drama në raporti me letërsinë, apo drama si gjini letrare, duke e ballafaquar atë me gjinitë tjera dhe duke i saktësuar specifikat e veçanta të saj. Për të vazhduar më tej me këtë temë, në mënyrë të qartë dhe të strukturuar, në këtë kapitull të punimit trajtohen edhe elementet e dramës në raport me letërsinë, apo me gjinitë tjera letrare. Në linjë me rrjedhën logjike, vend të veçantë në këtë kapitull zë edhe dramatizimi i veprave letrare për nevoja të formateve të tjera artistike. Pra, për shëndrimin e veprës letrare në dramë për teatër apo skenar për kinematografi apo televizion. Ky kapitull përmbyllet me një analizë të detajuar të të gjitha fazave dhe procesit të transformimit të një gjinie letrare, në këtë rast të dramës, në një format tjetër artistik, siç është krijimi teatror.

Në *kapitullit të tretë* arrijmë tek thelbi i objektit të këtij studimi, në të cilin trajtohen dhe shtjellohen çështjet të cilat lidhen drejtpërdrejt janë direkt me objektin kryesor. Ky kapitull është i dizajnuar në atë mënyrë që raporti në mes të veprës letrare dhe të dramës, respektivisht dramatizimi i veprës letrare, trajtohet në detaje, nga këndvështrime të ndryshme dhe, në shtresa e nivele, të cilat e plotësojnë dhe e përbëjnë tërësinë. Kuptohet që i tërë kapitulli është i fokusuar në veprat e Kadaresë, të cilat kanë përjetuar dramatizimin dhe inskenimin e tyre në skenën e teatrit. Faktikisht, nëpërmjet të dhënave të grumbulluara, materialeve bazë, siç janë vepra dhe teksti i dramatizuar, vihen përballë

Ismail Kadare dhe dramaturgët, të cilët e kanë dramatizuar veprat e tij. Kjo përballje konsiston në analizimin e thukët të të gjitha aspekteve të veprës letrare dhe të veprës së daramatizuar, duke përfshirë aspektet letrare dhe artistike, historike, sociale dhe politike, kontekstet kohore, idetë dhe mesazhet, fabulat dhe ngjarjet, e duke u marre edhe me çështje të tjera tejet të rëndësishme për temën, si: konflikti në vepër dhe në dramë, pikat e klimaksit dhe kthesës në vepër dhe në dramë, tempo, ritmi dhe dinamika në vepër dhe në dramë, personazhet në vepër dhe në dramë, karakteret e veprës dhe të dramës, veprimet e personazheve në vepër dhe në dramë, gjuha e personazheve në vepër dhe në dramë, rrjedha e ngjarjeve në vepër dhe në dramë, ambientet apo lokacionet në vëpër dhe në dramë, etj.

Përfundimisht, nëpërmjet të këtij punimi synohet që të shtjellohet letërsia shqipe në një aspekt jo të zakonshëm të saj, në një dimension shumë pak të eksploruar, në lidhjen e saj me artin skenik, respektivisht me artin teatror, duke u përqëndruar në veprat letrare të shkrimtarit Ismail Kadare, në aspektin e dramatizimit dhe të adaptimit të tyre për skenën e teatrit, si dhe rolin që mund të luajnë ato dhe ndërsjellja e tyre me fushat e tjera të artit dhe të kulturës.

Kreu i Parë - Fenomeni Kadare

1.1 Biografi e shkurtë

Ismail Kadare, shkrimtar, poet, eseist, akademik shqiptar. Është personalitet qëndror i kulturës shqiptare në gjysmën e dytë të shekullit XX. Lindi në Gjirokastër, më 28 janar 1936, në kohën e Mbretërisë Shqiptare. Rrjedh nga një familje të njohur për tradita të mira të hershme. Ishte njëri nga tre fëmijët e Halit Kadaresë. Shkollimin fillore dhe të mesme i kreu në vendlindje, ndërsa studimet e larta i kreu në degën e gjuhës dhe të letërsisë të Universitetit të Tiranës. Studimet i vazhdoi në Institutin e Letërsisë Botërore "Maksim Gorki" në Moskë, por për shkak të prishjes së marrëdhënieve midis Shqipërisë dhe Bashkimit Sovjetik, detyrohet t'i ndërpresë ato dhe të kthehet në atdhe. Me t'u kthyer në Shqipëri fillon të punojë si gazetar në gazetën "Drita", organ i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë, e më vonë drejtoi botimin e revistës "Les lettress albanaises" në Tiranë (Fjalor Enciklopedik Shqiptar, 2008).

Ismail Kadare nisi të shkruaj qysh në moshën e rinisë, për të arritur që me krijimtarinë letrare të tij, të bëhet njëri nga shkrimtarët më të mëdhej bashkëkohorë në botë. Fillimisht, Kadare si shkrimtar u afirmua dhe u vlerësua në hapësirën shqiptare, por shpejt, sidomos nëpërmjet të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, u afirmua edhe në arenën ndërkombëtarë, me të cilin, në mënyrë të furishme tërhoqi vëmendjen e shkrimtarëve dhe të lexuesve të huaj. I shquar për romane, novela, ese dhe për poezi, temat që trajton Kadare shpesh rrjedhin nga jeta dhe përvoja e tij, nga rrethana dhe kontekste të ndryshme, duke u bazuar në historinë, politikën, folklorin, traditën dhe kombësinë shqiptare. Kadarenë e krahasuan me poetin rus Yevgeny Alexandrovich Yevtushenko, si kundërshtues i linjës shtetërore për letërsinë, si dhe me romancierin kolumbian Gabriel Garcia Marquez për interesin e tij në elementet groteske dhe sureale (Prifti, 2016).

Për shkak të situatës politike në vend dhe mungesës së ndryshimeve demokratike në Shqipërinë socialiste, Ismail Kadare, në vitin 1990, largohet nga vendi për në Paris të

Francës. Edhe pse ky veprim i tij u denua nga diktatura komuniste, krijimtaria e Ismail Kadaresë nuk u ndalua për asnjë çast. Kadare mbetet një prej shkrimtarëve më të vlerësuar në shkallë botërore. Veprat e tij janë përkthyer në më shumë se 40 gjuhë. Disa herë u nominua për çmimin "Nobel", ndërsa në vitin 1996 Kadare u zgjodh anëtar i Akademisë së Shkencave Morale dhe Politike në Francë, duke zëvendësuar filozofin e madh, Karl Poper. Kadare u shpërblye edhe me çmimin botëror "Cino Del Duca" më 1992, pastaj fitoi çmimin prestigjioz "The Man Booker International Prize" më 2005. Më 2009 fitoi çmimin "Prince of Asturias Aëard of Arts"; më 2015 u vlerësua me "Jerusalem Prize"; më 2016 mori titullin "Commandeur de la Legion d'Honneur" (Apolloni, 2016).

Vepra e Kadaresë, përveç tjerash, ka arritur që t'i intrigojë artistët e profileve të ndryshme, duke u bazuar në të, inspiruar nga ajo, dramatizuar e realizuar atë në punët e tyre krijuese në teatër, film, balet, etj. Vepra e Kadaresë ka pranuar vlerësimet më të larta nga personalitete apo institucione të ndryshme si:

> *"Vepra e Kadaresë, madhështore, paralajmëruese, me një hije muzgu, një 'Komedi Hyjnore' e epokës së stalinizmit"* (Kadare, 2013, fq. 2). **Frederic Ferney, La Revue, 2013**

> *"Nuk dyshoj se Kadareja është një shkrimtar heretik. Nuk është mjaftueshëm ta quash atë, siç kam thënë dikur, Jevtushenko shqiptar. Jevtushenko është thjeshtë një rebel. Dallimi midis një rebeli dhe një heretiku është se, i pari, shpreh zemërimin e tij në mënyrë spazmodike, i cili mund të përmblidhet pas pak, ndërsa heretiku është i qëndrueshëm në kundërshtimin e tij, ka një vijë të veprimit dhe një strategji të sjelljes, që buron nga parimet"* (Kadare, 2012, fq. 2). **Arshi Pipa**

> *"Historia jonë është një histori llogoret e sot më i madh luftëtar në mbrojtje të kulturës, identitetit dhe integrimit europian të shqiptarëve është Ismail Kadare e unë gjindem krah për krah tij në ato llogore"* (Kadare, 2012, fq. 2). **At Zef Pllumi**

“Ismail Kadare është pa dyshim shkrimtari më i shumëanshëm i kohës sonë” (Kadare, 2012, fq. 2). **Alain Bosquet, Le Quotidien de Paris**

“Kadare është i rrahur në të gjitha dallgët e artit modern bashkëkohor. Veçse ai gëzon avantazhin e madh që kurrë të mos ketë pasur nevojë të çajë kryet për recensetët gjermanë. Ai ka mundur ta mbrojë veshjen e artit të tij nga gjithë luspat e shëmtuara të “zimave” zhurmëmëdha, aq shumë të çmuara prej “doktorëve” tanë të kritikës… Vepra e tij, sa ç’është ushqim shpirtëror, po aq është edhe art sublim.” (Kadare, 2013, fq. 2). **Michael Kleeberg, Die Welt**

“E kanë krahasuar me Gogolin, me Kafkën, me Oruellin. Por ai i Kadaresë është zë origjinal, universal, e prapë me rrënjët thellë në tokën e vet.” (Kadare, 2012, fq. 2). **Shusha Guppy, Independent on Sunday**

“Gjëja më ideale në letërsi është kur lexon diçka të sapobotuar dhe e kupton që kjo do të bëhet klasike. Kjo gjë ideale ka për titull përmbledhjen ‘Përballë pasyrës së një gruaje’ dhe i përket më të madhit shkrimtar të gjallë të kohës: Ismail Kadaresë.” (Kadare, 2010, fq. 2). **Guillaume Allary, Elle**

1.2 Vepra e Kadaresë dhe ndikimi i saj

Vepra e Kadaresë që është sot në dispozicion për lexuesit shqiptarë dhe ndërkombëtarë bën që ai të vlerësohet, jo vetëm si shkrimtari më i madh i vendit të tij të origjinës, por njëri ndër shkrimtarët më të rëndësishëm të letërsisë evropiane dhe botërore. Vepra e tij është burim i pashterrshëm për studiues e shkencëtarë, e cila ka kohë që është dhe vazhdon të jetë objekt studimesh e reference.

Shkrimtarë me peshë, nga ata që trajtohen sot si klasikë të gjallë të letërsisë, fjala është për amerikanin John Upidike apo francezin Julien Gracq, me shumë dashamirësi e fisnikëri e kanë mirëpritur në familjen e tyre të letrave shkrimtarin dhe kolegun e tyre shqiptar, duke e konsideruar si njërin prej anëtarëve të klubit të të mëdhenjëve të letrave. Gjatë ndarjes së çmimit "The Man Booker International Prize", kryetari i jurisë John Carey, midis tjerash ka thënë: *"Kadareja është një shkrimtar që krijon hartën e një kulture të tërë, të historisë, pasionit, folklorit, të politikës dhe të katastrofave. Ai është një shkrimtar universal me një traditë narracioni që e ka origjinën nga Homeri"* (Columbia Harriman Institute, 2006). Tipike për karakterin modest të Kadaresë, duke e refuzuar trajtimin special e jashtëletrar të krijimtarisë letrare të tij, veprën letrare të tij e ka cilësuar si "letërsi normale", e krijuar në një vend që e kishte humbur normalitetin. Vepra e Kadaresë karakterziohet me fabul të veçantë, rrëfim realist, përshkrues, detajist, me kompozicion të fortë, ku personazhi i paraprinë situatës. Me faktin që Ismail Kadare bazohet dhe ndjek modelet e Eskilit dhe Shekspirit, nuk përcjell trendet e kohës në botën e sotme të letërsisë. Në këtë kontekst Ismail Kadare është magjepsës dhe unikal, i cili është jashtë rrjedhave të zakonshme të letërsisë, por komunikon me të gjithë. Përkundër bashkëkohanikëve të tij, të cilët me përulje krijonin letërsi në vijë me qëllimet e sistemit komunist, Kadare me gjentilesë dhe finesë vihet përballë sistemit, duke trajtuar në veprat e tij maqinerinë e madhe të komunizmit, izolimin, problemet politike, paradoksin shoqëror e social, totalitarizmin, etj.

Para se të botonte romanin e parë, Kadare ishte bërë i njohur në qarqet letrare e intelektuale si poet me vëllimet e poezive "Ëndërrimet" dhe "Shekulli im" (Fjalor Enciklopedik Shqiptar, 2008). Me romanin "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" zë fill romani

modern shqiptar (Hamiti, 2005). Në një formë, ky roman kishte karakter paralajmërues për ardhjen e një shkrimtari të pazakontë në letërsinë shqiptare të shekullit XX. Kjo vepër botohet në vitin 1963 në një kryeqytet provincial, të izoluar nga Evropa dhe bota, me kulturë të varfër dhe me prapambetje të theksuar intelektuale. Ne Tiranën e atëhershme, ku shkrimtarët ishin të përkushtuar për të ndjekur direktivat e partisë, e për më tepër në kryeqytetin e një vendi, ku fuqia e pushtetit të një diktature të egër të sistemit të Enver Hoxhës ishte në rritje të vazhdueshme. Përkundër kësaj atmosfere mbytëse për krijuesit e shkrimtarët, romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" shfaqet me një aureole moderne drite. Ky fakt mund të mbështetet menjëherë, në shikim të parë, në titullin e veprës, i cili lexuesin e drejton në një planet të errët, ku të vdekurit marrin rolin kryesor. Ky roman trajton misionin e një gjenerali italian që vjen në Shqipërinë komuniste, pesëmbëdhjetë vjet pas përfundimit të Luftës së Dytë Botërore, për t'i mbledhur eshtrat e ushtrisë fashiste. I zhgënjyer nga populli, i turpëruar nga plakat, gjenerali Italian kthehet nga ka ardhur. Nëpërmjet zhvillimit të personazhit kryesor, i përcjellur vazhdimisht nga një prift, autori na ofron një atsmoferë të zymtë me shi, vdekje, pesimizëm dhe baltë. Duke ia besuar këndvështrimin e vet personazhit kryesor, gjeneralit Italian, duke treguar historinë e autorit nëpërmjet të tij, Kadare, si narrator i rrëfimit, ka arritur të krijojë një vepër tërësisht moderne.

Duke mos ndjekur trendet e kohës dhe preferencat letrare të shkrimtarëve të diktaturës, fakti që Kadare zgjedh romanin si gjininë letrare për krijimtarinë e tij, është dëshmi e aderimit të tij në modernizëm. Kjo prirje drejt romanit ishte mbizotëruese edhe në letërsinë e atëhershme evropiane. Zgjedhja që Kadare bënë për krijimtarinë letrare të tij tregon një intuitë të jazhtëzakonshme për t'u orientuar në domosdoshmërinë e ndryshimit estetik të letërsisë shqipe, por edhe për të shkruar dhe konkuruar jashtë kornizave të sistemit. Nën ndikimin e fuqishëm të avangardistëve, në gjysmën së dytë të shekullit XX, e sidomos nën ndikimin e surealistëve, romani trajtohet si gjinia mbizotëruese në letërsinë botërore.

Pas ribotimit të "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" më 1967, vepra përkthehet dhe depërton në tregun botëror, duke u konsideruar një prej veprave shqiptare që ka njohur më së

shumti përkthime dhe suksese në tërë globin. Fillimisht ajo u përkthye në Francë dhe në parathënien e librit Eric Faye (1997) shkruan "*Libri u botua më 1970 në Francë, ku menjëherë u bë i njohur nga shtypi dhe nga shkrimtarët francezë si Alain Bosquet e Alexandre Vialatte. Me këtë lule befasuese, Perëndimi zbulon që vendi i vogël i Ballkanit është i aftë të prodhojë kryevepra, në një kohë që Shqipëria për shumë njerëz nuk ishte veçse një sinonim i dogmës dhe i brigadave të punës*." Kjo vepër u mirëprit nga kritika letrare, duke e vlerësuar dhe pozicionuar atë ndër veprat më të vlerësuara të lëtërsisë botërore, të gjysmës së dytë të shekullit XX. Përkundër faktit që për këtë vepër përplasen dy mendime, nëse kjo është vepra më e mirë Kadaresë apo jo, padyshim "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" mbetet vepra më e rëndësishme e Kadaresë, për shkak të rolit të jashtëzakonshëm që pati ajo në letërsinë shqipe dhe në krijimtarinë e mëtutjeshme të autorit të saj. Kjo vepër është i pari krijim me elemente romaneske, mbi të cilin zhvillohet i gjithë angazhimi letrar i autorit. Suksesi i këtoj romani paralajmëronte ardhjen e një shkrimtari me një talent gjenial dhe një shkrimtari me një strategji origjinale autoriale, i cili pa diskutim që i tejkalonte kufijt e letërsisë shqiptare, madje, ndoshta i tejkalonte edhe vet kufijt e letërsisë. Romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" shquhet edhe për nëntekstin e thellë dhe shtresat e shumta kuptimore brenda të cilave shtrohen dhe zbërthehen mendimet dhe idetë autoriale (Kryeziu, 2015).

Pas krijimit të bazave të forta, Kadare si shkrimtar i ri, gjendet në mes të dy romaneve të radhës; romanit "Qyteti pa reklamë", që fillimisht mbetet në syzën e tavolinës së tij të punës dhe romanit "Përbindëshi" që botohet në vitin 1965. Përkundër ndryshimeve të theksueshme në krahasim me romanin "Gjenerali i ushtrisë së vdekur", "Përbindëshi" përmbante në vete shumë elemente moderne të kohës. Nga qarqet intelektuale, letrare dhe politike të kohës romani "Përbindëshi" nuk pritet mirë dhe, për pasojë, ndalohet shpërndarja e tij për lexuesin. Pas ndalimit të romanit "Përbindëshi", Kadare boton romanin "Dasma", cili temë thelbësore ka emancipimin e gruas, fejesat në djep dhe relacionin fshat - qytet. Me këtë vepër, në një formë a në tjetër, Kadare nuk del jashta margjinave të dogmës, duke e bërë romanin "Dasma" më të afërt me propagandën e sistemit. Botimi i kësaj vepre mund të konsiderohet edhe taktikë dinake e Kadaresë në raport me sistemin, duke e përgatitur terrenin për romane të tjera, të cilët do ta sfidojnë atë

(sistemin komunist). Këtë e dëshmon me botimin e romanit "Kështjella" dhe, një vit më pas të romanit tjetër "Kronikë në gur". Këto vepra letrare dëshmojnë për Kadarenë si një shkrimtar jo të zakonshëm në shtetet e Lindjes komuniste. Me romanin "Kështjella" Kadare trajton tema historike të shekullit XV, siç janë përpjekjet e ushtrisë turke për të pushtuar kështjellën. "Kështjella" e Kadaresë mbetet e papushtuar nga pushtuesit osmanë, por edhe nga vet lexuesi. Nëpërmjet të kësaj vepre Kadare krijon hapësirë që lexuesi ta krahasojë "Kështjellën" me Shqipërinë ndërsa turqit (osmanët) me rusët sovjetik (Rapitful Shqip, 2012).

Romani "Kronikë në gurë" është i shkruar mjeshtërisht nga Kadare në vetën e parë, e cila si formë e shkrimit shquhet për tregime autobiografike. Në këtë vepër ngjarjet ndodhin në vendlindjen e shkrimtarit, rrethanat kohore lidhen me ngjarje nga Lufta e Dytë Botërore dhe personazhi kryesor është vetë shkrimtari. Sipas Arshi Pipës (1999) ky roman kategorizohet si klimaksi i disidencës kadareane, nëpërmjet të cilit autori përshkruan kujtime nga fëmijëria si dhe përvojën personale e letrare.

Tendencat e Kadaresë për një letërsi inovative, pa dyshim që kërkonin një lexues real, ndaj të cilit letërsia e mëparshme, sidomos ajo ideologjike, nuk e kishin prodhuar një të tillë. Deri atëhere veprat e Kadaresë komunikonin me lexuesin ideal, por qëllimi i tyre konsistonte që së bashku me krijimin e veprës letrare të krijohet apo zhvillohet edhe lexuesi i saj. Pra, kjo qasje komunikimi, që mëtonte të zhvillonte një komunikim të ri me lexuesin, ishte fare e re në ambientet e ngurta të letërsisë së kohës. Pa dyshim që projekti i Kadaresë për krjimin e një lexuesi të ri e modern shqiptar binte ndesh dhe ishte në kundërshtim me projektin politik të sistemit. Në këtë logjikë sistemi komunist i kishte vënë një mision perfid letërsisë dhe arteve në përgjithësi. Nëpërmes tyre tentonte të ndikonte në promovimin ideologjik të sistemit, duke ndërhyrë edhe në mendjen dhe shpirtin e qytetarit.

Në shikim të parë, vepra e Kadaresë nuk është paraqitur si një desidencë politike, por duke qenë një vepër me kritere të larta estetike ajo binte ndesh me qëllimet ideologjike të sistemit. Edhe pse kjo ndoshta nuk qëndron në rastin Kadare, shumë shpesh shkrimtari

nuk e krijon një vepër letrare apo arti me qëllim për të ndikuar apo afektuar lexuesin, sidomos në nivelin ideologjik. Në parim shkrimtari është i përkushtuar ndaj natyrës së veprës, ngjarjeve dhe tregimit të saj, krijimit të personazheve dhe performancave të tyre individuale e kolektive. Me këtë logjikë shkrimtari, në asnjë rrethanë, nuk mund të paraprijë apo paramendojë efektin, që krijon vepra e tij tek lexuesi. Çfarë është e sigurtë në këtë linjë konsiston në faktin që shkrimtari nëpërmjet një romani krijon një botë të caktuar, e nëpërmjet të rreshtave dhe ngjarjeve që zhvillohen, ai e nxjerr lexuesin nga monotonia e jetës së përditshme dhe e futë atë në botën e romanit. Kjo ndodh edhe me veprën e Kadaresë, ku lexuesi humbet në imagjinatën e krijimtarisë së autorit, tronditet, shokohet, ndikohet, relaksohet, etj. Sipas Balzakut, bota e një romani është një botë alternative me përmasa të caktuara kohore e gjeografike, e mbushur me personazhe, të cilët shpeshherë janë pasqyrë e individit shoqëror, ku bota reale ka prapavijën e saj politike dhe shoqërore (Merriman, 2006). Një botë të tillë e gjejmë kurdoherë në veprën e Kadaresë, ku si një shkrimtar modern dhe atipik krijon qasje gjithëpërfshirëse, duke e tkurrur kohën reale të lexuesit, duke ia mundësuar atij një përjetim dhe aventurë për të fluturuar nëpër shumë shekuj qytetërim e histori. Duke e pasur parasysh këtë mjeshtëri të Kadaresë, kritiku anglez Julian Evans (2005), thotë: *"Zëri i tij është unik, ai nuk është fare i ngjashëm me atë që ne e quajmë shkrimtar bashkëkohor, megjithëse ai ka reaguar përballë kohës që jeton. Ta lexosh atë të duket sikurse sheh pendulin e shekujve të historisë ballkanike, të shkuarën dhe të ardhmen e Evropës që shkon sa para mbrapa".* Ky konstatim vërtetohet me faktin që lexuesi, gjatë leximit të romaneve, si "Kështjella" apo "Viti i mbrapshtë", e përjeton kohën pesëqindvjeçare të sistemit osman, këtë kohë ku vendosen fati i popujve më të vegjël dhe ku përplasen qytetërimet, brenda kontinenteve dhe midis tyre. Apo nëpërmjet të miteve antike e mesjetare në romanet "Kush e solli Doruntinën" dhe "Ura me tri harqe" lexuesi rijeton historitë e paraardhësve të tij. Nëpërmjet romaneve "Koncert në fund të Dimrit" dhe "Dimri i vetmisë së madhe", autori na bënë pjesë të konflikteve të botës bashkëkohore. Kadare i shfrytëzon në maksimum teknikat narrative për të depërtuar në shtresat e ndryshme kohore, në formën e krijimtarisë së tij, në roman, që konsiderohet si art i kohës. Përmes veprës së Kadaresë krijohet mundësia e zhvendosjes kohore historike e mitike, krijohet një univers, ku e sotmja bëhet

e kaluar dhe e kaluara bëhet bashkëkohore, e kjo arrihet nëpërmes perzonazheve të veçantë dhe realë të tij.

Romanet tipike moderniste të Ismail Kadaresë, siç janë: "Konikë në gur", "Nëpunësi i pallatit të ëndrrave", "Viti i mbrapshtë", "Prilli i thyer", "Piramida", "Pasardhësi" etj., gjejmë një lidhje të ngushtë midis personazheve dhe sistemit tërësor të tekstit. Në këto vepra perzonazhet duhet të vlerësohen për atë që bëjnë apo për veprimet e tyre, por edhe për atë që ata janë. Këtë e sqaron Aristoteli, sipas të cilit personazhi nuk është vetëm veprues por edhe karakter, e si i tillë personazhet e Kadaresë paraqiten të plotësuar dhe të dyfishtë. Personazhet e Kadaresë, në krijimtarinë letrare të tij, janë të shumëllojshëm, herë burojnë nga bota reale e cila e rrethon, e herë janë imagjinativë, me tipare e karakteristika heterogjene, ku me bashkimin e tyre e prodhojnë njeriun kompleks.

Krijimtaria artistike e letrare e Kadaresë ka shumë forma, është e thellë, komplekse dhe me një narrativ të jashtëzakonshëm (Kryeziu, 2015). Thuajse secila vepër e Kadaresë shfaqet më një strukturë të re, me një formë të re, më një fushë tematike të re, por gjithashtu edhe me një ideologji të re. Ai për lexuesin ofron një përcaktim të përgjithshëm të botës dhe një shumëllojshmëri ideshë nëpërmjet së cilave narrativi përçon ngjarjen. Në parim, Kadare refuzon që romanet e tij përçojnë teza të caktuara të çfarëdo sfere, por lexuesi apo edhe artisti, që futet thellësisht në veprën e tij, mund të shtyjë përpara ide apo mesazhe, apo mund të flas më shumë duke u bazuar në vepër. Temat sensitive, të kohës apo historisë, janë çdo herë pjesë e veprës së Kadaresë, e si rrjedhojë edhe të vet autorit. Ato nuk përbëjnë problem teorik për autorin, por më shumë e preokupojnë atë me pasojat dhe ndryshimet që mund të sjellin trajtimi i këtyre temave.

Ndoshta për shkak të kontekstit kohor, kur shprehja e lirë është e mohuar, apo ndoshta për shkak të preferencës së vet autorit për format dhe figurat letrare që përdor, Kadare ka zgjedhur alegorinë për të komunikuar me botën jashta librit (Kryeziu, 2015). Kjo formë letrare e përdorur nga Kadare ka krijuar mundësinë e përçimit të idesë apo brengës, duke mos e trajtuar atë direkt, apo hë për hë. Edhe nga vet përkthimi i fjalës alegori, në greqisht që do të thot allei – ndryshe dhe agorevo – flas, Kadare jep mundësinë e dykuptimësisë së

saj, krijon hapësirë për interpretim dhe ri-intepretim, për lexim të dyfishtë, për krahasim. Një krijimtari letrare ka kuptim kur qëndron një lidhje midis asaj që lexohet, midis asaj që kuptohet në leximin e parë dhe asaj që (mund) nënkuptohet. Kjo në botën artistike quhet edhe "nënteksti" i asaj që lexojmë apo flasim. Në fushën figurative, shpesh përdoret metafora për të shfaqur apo prezentuar një ide, një koncept, një mesazh apo vlerë.

Një pjesë të mirë të veprave të Kadaresë, sidomos ato të periudhës të sistemit të hekurt politik në Shqipëri, kanë pasur karakter alegorik, duke komunikuar me lexuesin shqiptar dhe me atë ndërkombëtar për temat "tabu" të kohës (Kryeziu, 2015). Pas konsolidimit të Kadaresë si shkrimtar, me reputacion kombëtar dhe ndërkombëtare, çdo vepër e re e tij, gjatë procesit të botimit, është pritur me tension dhe kërshëri nga lexuesi. Ky tension transformohej në panikë tek nënpunësit dhe udhëheqësit e sistemit.

Pas ndryshimit të sistemit politik në Shqipëri, Kadare ndjehet më i relaksuar, ku efekti i alegorisë nuk është doemosdo i nevojshëm, aludimet i ka më të drejtpërdrejta, prezenca e figurave mitike minimozohet, duke na servuar tashmë një botë më origjinale dhe autentike. Ky ndryshim vërehet tek romanet e botuara në priudhën postkomuniste si "Përbindëshi", "Piramida", "Shkaba", "Tri këngë zie për Kosovën", "E penguara", "Darka e gabuar", etj.

Marrë në analizë tërë krijimtarinë e Kadaresë, verëjme se sa dhe si ai ka qenë i vëmendshëm për llojin e lexuesve të tij. Gjatë shkrimit të një vepre ai ka qenë i vetëdijshëm se krijimtaria e tij lexohet nga lexuesit shqiptarë, të ndarë në dy kategori; lexuesit e thjeshtë dhe nomenklatura politike, dhe lexuesi i huaj. Pra, Kadare ka nuhatur faktin që rrethanat e leximit të këtyre dy lloj lexuesish ndryshojnë në mënyrë radikale. Nëpërmjet të përdorimit të ambiguitetit fantastik-realistik, vepra e Kadaresë ka arritur të komunikojë më dy lloje lesuesish të ndryshëm nga njëri tjetri për shkak të kontekstit politik. Lexuesi shqiptar i cili ka jetuar në të njejtin ambient me autorin, veprën e Kadaresë e ka lexuar si një alegori e realitetit politik, ku p.sh. nëpërmjet të romanit "Nëpunësi i pallati të ëndrrave" ai simbolizon kupolën qeveritare të regjimit komunist e totalitar. Në thelb, nëpërmjet të këtij "Pallati" autori simbolizon secilin institution të

qeverisë diktatoriale të Enver Hoxhës, të cilët ndalonin dhe dhunonin fjalën e lirë. Duke shfrytëzuar metaforën e "kontrollit të ëndrrave" autori simbolizon tendencën absurde të një sistemi totalitar për të kontrolluar dhe menaxhuar vetëdijën dhe nënvetëdjën e qytetarit. Përpjekja e vazhdueshme e pushtetit, nëpërmjet të formave të ndryshme, për të ndikuar edhe në nënvetëdijen e qytetarit të tij, ka qenë sa absurd aq edhe e vërtetë. Përmes fjalëve të njërit prej personazheve të romanit *"Për mendimin tim, midis gjithë veglave të shtetit, Pallati i Ëndrrave është ai që qëndron më jashtë vullneteve njerëzore se gjithë të tjerët. Më kuptoni ç'dua të them? Ai është më i jashtarsyeshmi i të gjithëve, më i verbri, më fatali, pra edhe më shtetërori"*, Kadare përshkruan qëllimet fatale të sistemit, por edhe i sulmon ato. Përderisa për lexuesin shqiptar kjo është thjeshtë një përvojë e përditshmërisë së jetës së tij në atë sistem, për lexuesin e huaj kjo është shokuese dhe e çuditshme. Efektin shokues ky lexues i huaj e arrin kur kupton skutat e errëta të kontrollit të hekurt shtetëror, ku shpërfaqen haptazi nëpërmjet të kësaj pjese të veprës: "*Sepse, në kontinentin e përnatshëm të gjumit gjendet drita dhe terri i njerëzimit, mjalti dhe helmi, madhështia dhe mjerimi i tij. Gjithçka që është e turbullt dhe e rrezikshme, apo që do të jetë e tillë pas disa vjetësh a pas disa shekujsh, e jep shestimin e parë në jetën e njeriut"* (Marku, 2007).

Fantastika e Ismail Kadaresë është shumë e qartë ku shumë elemente të saj e ndihmojnë lexuesin shqiptar ta përjetoj romanin si një ngjarje e përdishmërisë së tij. Jo rrallë, konteksti hapsinor i veprave të Kadaresë është i njëjtë me lokacione a mjediset e njohura për lexuesin, siç janë ndërtesa e Kryeministrisë, ndërtesa e Komitetit të Partisë, rrugë të ndryshme të Tiranës me objektet e tyre identifikuese, etj. Kjo bëhet edhe më evidente me mënyrën se si i ndërton Kadare personazhet e veprave të tij, ku sjelljet e tyre, dialekti, zhargoni, niveli i emancipimit të tyre, terminologjia e gjuhës së tyre janë të ngjashme me ato të një nëpunësi apo zyrtari apo të një personi tjetër. Kjo mjeshtëri e Kadaresë mundëson një lidhje të ngushtë dhe të besueshme në midis fantastikes dhe reales, midis imagjinares dhe të vërtetës, midis metaforës dhe konkretes.

Në anën tjetër, tek lexuesi i huaj "fantastika" e Kadaresë nuk e ka të njejtin efekt. Ky lexues e absorbon romanin e Kadaresë si një krijim letrar, që i kalon kufijt e reales. Kjo

vërtetohet edhe me faktin që për vepren e tij nga kritikët ndërkombëtarë përmendet shpesh realizmi magjik. Siç duket, Kadare me vetëdije të plotë krijon mundësi komunikimi me të dy llojet e lexuesve, duke e orientuar lexuesin shqiptar drejt realitetit dhe, në të njejtën kohë, lexuesin e huaj drejt fantastikes. Me këtë logjikë nuk është rastësore ndryshimi i titujve të veprave të Kadaresë nga shqip në frengjisht, italisht apo edhe gjuhë të tjera, ku p.sh. titulli i romanit shqip "Nëpunësi i pallatit të ëndrrave", në botimet e tij në gjuhë të huaja, shpesh e hasim atë me titull "Pallati i Ëndrrave". Nëse vepra e Kadaresë ka pasur lexim alegorik nga lexuesi shqiptar, nga lexuesi i huaj ka pasur lexim simbolik. Me ndryshimin e rrethanave bota reale nuk ka pasur nevojë për botën alegorike, vepra e Kadaresë bëhet krejtësisht e pavarur, ku personazhet prodhojnë personazhe të tjera e ngjarjet ngjarje të tjera, reale të pa dorëza.

Edhe pse Kadare e zgjodhi romanin si gjini letrare, edhe pse ai mori vlerësimet më të larta për romanet e tij, ai shquhet edhe për krijimtarinë e tij poetike, siç janë veprat: "Përse mendohen këto male" (1964), "Motive me diell" (1968), "Koha" (1976), (Fjalor Eniklopedik Shqiptar, 2008). Lirika është pasion i hershëm i Kadaresë, por duhet theksuar që kjo gjini nuk është fusha komode e tij. Vellimet lirike të botuara prej tij kontribuojnë në krijimin e profilit të një autori lirik, por romani si gjini letrare e përmbush atë. Në parim, Kadare nuk ka si qëllim ta promovojë vetveten, nuk ka qëllim ta realizojë unin e tij. Qëllimi i tij është ta krijojë një botë të veçantë reale apo imagjinare, e për ta arritur këtë ai shfrytëzon romanin, si gjini më komplekse dhe më gjithëpërfshirëse.

Poezitë e Kadaresë, të cilat hyjnë në listën e poezive më të spikatura moderne shqiptare, konsiderohet se kanë një lidhje me romanet e tij. Ndonjëherë temat e romaneve të tij i ndeshim edhe në poezitë e tij, e ndonjëherë të krijohet përshtypja që një ide lind në rreshtat e poezisë dhe zhvillohet në rreshtat e prozës. Të krijohet përshtypja që poezia e tij është pasqyrë artistike e romaneve të tij, apo ajo shërben si trampolinë për të kërcyer në prozë.

Me krijimin e projektit të tij letrar, Ismail Kadare paralelisht ka krijuar edhe mendimin e tij për letërsinë, ku nisma e tij e parë është "Autobiografia e popullit në vargje", ku trajton

dhe shtjellon mekanizmin krijues folklorik. Nëpërmjet të kësaj vepre, duke zbuluar rëndësinë, vëçantinë dhe specifikat e folklorit, ai shkruan dhe i boton romanet "Ura me tri harqe" (1978), "Kush e solli Doruntinën" dhe "Prilli i thyer" (1980). Me mjeshtëri të rrallë, në të trija këto vepra, Kadare merr tema nga mitologjia, i shfrytëzon ato dhe i shëndrron në struktura letrare moderne. Njohja e thellë e folklorit dhe e të kaluarës mitike, i ka dhënë mundësi autorit që t'i përdorë ato për krijimtari magjepsëse letrare. Kjo vihet re sidomos në veprat eseistike: "Eskili ky humbës i madh" (1990), "Dantja i pashmangshëm" (2005) dhe "Hemleti, princi i vështirë" (Isufaj, 2013). Duke i njohur shumë mire Eskilin, Shekspirin dhe Danten, autori i kontekstualizon ata vet, apo përmes personazheve të tyre, dhe i afrohet lexuesit më një vepër letrare sa artistike, po aq edhe filozofike.

Vepra e Kadaresë ka karakter monumental dhe është testament i jashtëzakonshëm për letërsinë shqiptare dhe botërore. Vepra e tij është ushqim emancipues dhe shpirtëror për lexuesin, por njëkohësisht është edhe burim për krijimtaritë e formave të tjera artistike, dramaturgjike, vizive apo muzikore.

1.3 Nëpër veprat e Kadaresë

Krijimtaria e Kadaresë është një prej krijimtarive më të kërkuara nga dashamirët e leximit, nëpërmjet të të cilave, jo rrallë herë nxitet debat letrar, artistik por edhe politik. Ato mund t'i gjejmë thuajse në çdo hapsirë private, akademike, kulturore apo komerciale. Si letërsi e krijuar, në pjesën më të madhe të saj, në një kontekst kohor dhe hapësinor të pafavorshëm për shkrimtarin apo artistin, ajo mban gjurmët, peshën, rëndësinë dhe veçantinë unikale për artin e lëtërsisë shqiptare dhe botërore. Si komplet i plotë, me numër të caktuar vëllimesh, Kadare me veprën e tij na ka ardhur 4 herë:

1. Përmbledhja e parë, prej dhjetë vëllimesh, botuar në Prishtinë, 1981.
2. Përmbledhja e dytë, prej dymbëdhjetë vëllimesh, botuar në Tiranë, 1981.
3. Përmbledhja e tretë, botimi francez i botuar në gjuhën shqipe dhe frënge, 1994-2004.
4. Përmbledhja e katërt, botuar në Tiranë, 2007 – 2009.

Përmbledhja e fundit konsiderohet si më e plota, duke lënë anash një pjesë jo të rëndësishme të krijimtarisë të Kadaresë, të cilat konsistojnë në shkrime të rinisë së hershme dhe krijime të cilat, sipas gjykimit të shkrimtarit, nuk i plotësojnë standardet letrare dhe artistike. Ky botim, si përmbledhje e katërt e krijimtarisë letrare të Kadaresë, është punuar dhe botuar nën përkujdesjen personale të autorit dhe, si i tillë, ai do të shërbej si referencë themelore e komunikimit artistik e letrar të Kadaresë me lexuesin (Kadare, 2007). Është e rëndësishme të theksohet se disa prej këtyre veprave, të paraqitura më poshtë, janë dramatizuar dhe inskenuar në teatro të ndryshëm të qyteteve shqiptare, prej të cilave duhet veçuar" "Gjenerali i ushtrisë së vdekur", "Pallati i Ëndrrave", "Dosja H.", etj.

Vëllimi i parë: **Qyteti pa reklama, Ditë kafenesh, Përbindëshi**

Në vëllimin e parë përfshihen veprat në prozë të Kadaresë, të cilat i takojnë krijimtarisë së tij të hershme. "Qyteti pa reklama" është romani i parë i shkruar nga autori në Moskë në moshën 23 vjeçare (Kadare, 2007). Ky roman u shkrua në vitin 1959, por nuk u botua deri pas ndryshimit të sistemit politik në Shqipëri. Vepra "Ditë kafenesh" është një novelë, e

shkruar pas romanit “Qyteti pa reklama”, një fragment i së cilës u botua fillimisht në vitin 1962 në gazëten “Zëri i rinisë” (Kadare, 2007). “Përbindëshi”, vepra e tretë e shkruar nga Kadare në vitin 1964 dhe e botuar në vitin 1965 në revistën “Nëntori” (Kadare, 2007). Kjo u ndalua për botim apo qarkullim deri në vitin e fundit të jetës së sistemit komunist në Shqipëri.

Vëllimi i dytë: **Gjenerali i ushtrisë së vdekur, Njëmbëdhjetë tregime**

Në vëllimin e dytë të Kadaresë kryesisht zë vend një prej romaneve më të vlerësuara të tij “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”. Për një kohë të gjatë ky roman është konsideruar si romani i parë i Kadaresë. “Gjenerali i ushtrisë së vdekur” u botua në vitin 1963 dhe më pas u ribotua shumë here (Kadare, 2007). Njëherësh, nëpërmjet të këtij romani, Kadare u afirmua shumë në nivel ndërkombëtar dhe është sinonim i tij për lexuesit e huaj. Si pjesë e dytë e këtij vëllimi është përmbledhja e njëmbëdhjetë tregimeve, të cilët janë shkruajtur dhe botuar në periudhën kohore 1960 – 1970 (Kadare, 2007).

Vëllimi i tretë: **Rrethimi**

Romani me titull “Rrethimi” i shkruar në vitin 1969 dhe i botuar në vitin 1970, nuk është i njohur si i tillë për lexuesin e thjeshtë të Kadaresë. Fjala është për romanin “Kështjella”, i cili, si i tillë, është shumë i njohur nga lexuesi shqiptar. I njejti roman, tani me titull tërësisht tjetër “Daullet e shiut”, është shumë i njohur nga lexuesi huaj dhe i përkthyer në shumë gjuhë të botës. Pas aventurave interesante të ndryshimit të titullit, me përcaktimin definitiv të Kadaresë, tash e tutje ky roman do të mbajë titullin e parë “Rrethimi” (Kadare, 2007).

Vëllimi i katërt: **Lëkura e daulles, Kronikë në gur**

Edhe në këtë vëllim hasim të njëjtat romane, të cilët më parë apo tani kanë tituj të ndryshëm. Romani “Lëkura e daulles”, fillimisht u shkrua në vitin 1967 dhe u botua në të njejtin vit, në revistën “Nëntori”. Një vit më pas, në vitin 1968, doli si u botim i veçantë,

me titullin “Dasma” (Kadare, 2007, fq. 259). Romani “Kronikë në gur” është i bazuar në novelën e Kadaresë “Qyteti i Jugut”, shkruar dhe botuar në vitin 1964. Romani me këtë titull, “Kronikë në gur”, u shkrua dhe u botua në vitin 1971 (Kadare, 2007).

Vëllimi i pestë: **Dimri i vetmisë së madhe**

Ky vëllim i është kushtuar vëtem romanit “Dimri i vetmisë së madhe”, i cili u shkrua gjatë vitit 1971 dhe u botua në vitin 1972. Ky roman është i konceptuar si libri i dytë i një trilogjie të Kadaresë, ku nëpërmjet të tyre autori planifikonte të përshkruante sagën e raporteve të komplikuara të vendit të tij Shqipërisë me komunistët e Jugosllavisë, me stalinistët e Bashkimit Sovjetik dhe me maoistët e Kinës. Libri i parë, i cili ishte menduar t’i kushtohej rastit të Jugosllavisë nuk u shkrua asnjëherë, ndërsa libri i tretë romani “Koncert në fund të stinës”, u shkrua, por u ndalua për botim për një kohë të gjatë, deri tek vitet e fundit të sistemit komunist. Konkretisht, romani “Dimri i vetmisë së madhe” u prit keq nga autoritetet zyrtare e fillimisht nuk u lejua që ta shoh dritën e botimit. Pas një rishikimi dhe intervenimi të Kadaresë, ku roman u botua në vitin 1978, por me titull të ndryshuar “Dimri i madh” (Kadare, 2007). Versioni përfundimtar, i tanishëm dhe në dispozicion për lexuesin është romani “Dimri i vetmisë së madhe”, version i cili i kthehet botimit të parë.

Vëllimi i gjashtë: **Koncert në fund të stinës**

Edhe ky vëllim i është kushtuar vetëm një romani, konkretisht romanit “Koncert në fund të stinës”, që ishte planifikuar nga autori të jetë pjesë e trilogjisë, e cila nuk u finalizua asnjëherë. Ky roman është shkruar gjatë viteve 1980 dhe 1981, por u botua pas shumë vitesh. Në bazë të një raporti sekret i vitit 1983 të Lidhjes së Shkrimtarëve të Shqipërisë, ky roman “kritikohet ashpër” për shkak që nuk është në linjë me ideologjinë e partisë. Konsiderohet si satirë ndaj komunizmit shqiptar dhe botëror (Kadare, 2008). Siç duket, ky raport ka qenë përcaktues për fatin e keq të botimit të këtj romani, i cili u botua pas disa vitesh, në vitin 1988.

Vëllimi i shtatë: **Poezi dhe poema**

Ky vëllim është përmbledhje e poezive dhe poemave të përzgjedhura nga librat "Ëndërrimet", "Shekulli im", "Përse mendohen këto male", "Motive me diell", "Koha" dhe "Ftesë në studio". Këto krijime letrare janë shkruajtur gjatë viteve 1957 dhe 2005. Një pjesë e tyre janë marrë nga shtypi i kohës, të cilat nuk janë përfshirë në librat e përmendur më lartë (Kadare, 2008). E veçantë e kësaj përmbljedhje me poezi dhe poema është botimi për herë të parë i gjashtë poezive të autorit të pabotuara më parë.

Vëllimi i tetë: **Muzgu i perëndive të stepës, Kamarja e turpit, Komisioni i festës**

Ky vëllim përbëhet nga romanet "Muzgu i perëndive të stepës" dhe "Kamarja e turpit", si dhe novela "Komisioni i festës". Këto krijime letrare e artistike Kadare i ka shkruar në periudhën kohore 1972-1976. Romani "Muzgu i perëndive të stepës" konsiderohet vepër me tematikë bashkëkohore, i bazuar në elemente personale dhe autobiografike nga jeta e autorit në Moskë, gjatë vitieve të studimit atje (Kadare, 2008). Romani "Kamarja e turpit" dhe novela "Komisioni i festës" kanë një emërues të përbashkët, ku trajtohen tematika që kanë të bëjnë me rebelimin e Ali Pashë Tepelenës, me regjimin e ashpër të shtetit osman dhe me raportet midis Shqipërisë dhe Perandorisë Osmane (Onufri, 2008).

Vëllimi i nëntë: **Nëntori i një kryeqyteti, Tregime dhe novela**

Në pjesën e parë të këtij vëllimi gjendet romani "Nëntori i një kryeqyteti", i shkruar dhe botuar në vitin 1974 (Kadare, 2008, fq. 9). Pjesa e dytë e tij ka të bëjë me botimin e tregimeve dhe të novelave të shkruara gjatë periudhës 1981 – 2008, ku tregimi "Leximi i Hamletit" dhe dy novelat "Raporti i fshehtë" dhe "Bisedë për brilantet në pasditen e dhjetorit" botohen për herë të parë për lexuesin (Kadare, 2008).

Vëllimi i dhjetë: **Kush e solli Doruntinën, Ura me tri harqe, Breznitë e Hankonatëve**

Ky vëllim është kompozicion, i cili përfshinë dy romane të Kadaresë: "Kush e solli Doruntinën" dhe "Ura me tri harqe", si dhe një rrëfim të gjatë "Breznitë e Hankonatëve". Dy romanet e përfshira "Kush e solli Doruntinën" dhe "Ura me tri harqe" janë rezultat i krijimtarisë artistike të autorit, duke u bazuar në legjendat e njohura popullore me origjinë mesjetare: të kthimit të nuses së martuar dhe të ndërtimit të një ure ku për të qëndruar lartë kërkohet flijimi i një qenie njerëzore (Scribd, 2008). Të dy këto romane janë shumë të njohura për lexuesin shqiptar dhe ndërkombëtar, të përkthyera në më shumë së tridhjetë gjuhë të huaja. Nëpërmjet të rrëfimit të gjatë "Breznitë e Hankonatëve", që është vepra e tretë e këtij vëllimi, Kadare përshkruan sagën e familjes së vjetër nga Gjirokastra (Kadare, 2008). Kjo vepër është krijim i veçantë i autorit, i cili e ka shkruar atë në formën e një kronike, formë letrare të cilën e hasim në traditën e hershme të letërsisë kombëtare, konkretisht tek vepra "Rrethimin i Shkodrës", shkruar latinisht nga humanisti i madh shkodran Marin Barleti.

Vëllimi i njëmbëdhjetë: **Prilli i thyer, Pallati i ëndrrave**

Romanet "Prilli i thyer" dhe "Pallati i ëndrrave" (apo "Nëpunësi i pallatit të ëndrrave") kosniderohen si veprat më të rëndësishme të Kadaresë. Një tjetër fat tipik për rastin e punës letrare të Kadaresë kanë pasur edhe këto romane, të cilat janë shkruar gjatë viteve 1976 dhe 1980, por janë botuar vetëm si përmbledhje tregimesh gjatë sistemit komunist dhe nuk janë botuar asnjëherë si libra më vete gjatë këtij sistemi. Vetëm pas komunizmit këto dy romane e kanë parë dritën e botimit si libra më vete. Kritikën më të rëndë nga nomenklatura intelektuale e komuniste e asaj kohe e ka përjetuar romani "Nëpunësi i pallatit të ëndrrave", i cili në faza të mëvonshme na vie me titullin "Pallati i ëndrrave" (Kadare, 2009). Romani "Prilli i thyer", në kontekst të këtij punimi të doktoraturës, duhet theksuar se është adaptuar dhe ekranizuar në tre versione të ndryshme kinematografike. Njëri prej versioneve është realizuar nga regjisori i famshëm brazilian Valter Sales duke e titulluar filmin e tij "Përtej diellit" (Salles, 2007).

Vëllimi i dymbëdhjetë: **Dosja H., Krushqit janë të ngrirë, Qorrfermani, Viti i mbrapshtë**

Villimi i dymbëdhjetë është kompozicion i katër veprave tjera të Ismail Kadaresë: "Dosja H.", "Krushqit janë të ngrirë", "Qorrfermani" dhe "Viti i mbrapshtë". Tri prej këtyre, të shkruara gjatë viteve 1980 fillimisht janë botuar në gazetat periodike të kohës: "Dosja H." u botua në revistën "Nëntori" në vitin 1981, ndërsa "Krushqit janë të ngrirë" dhe "Viti i mbrapshtë" janë botuar si përmbledhje në revistën "Koha e shkrimeve". Fatëkeqësisht asnjëra prej këtyre tre veprave nuk u botuan si libra në vete gjatë kohës së komunizmit, e fatin më të keq e përjetoi vepra "Qorrfermani", e cila nuk u botua as si përmbledhje në revistat e kohës, as si libër më vete për shkak të temës delikatë të cilën e trajton.

Vëllimi i trembëdhjetë: **Hija, Nata me hënë, Vajza e Agamemnonit, Pasardhësi**

Ky vëllim përbëhet nga katër vepra të Kadaresë. Veprat "Hija", "Vajza e Agamemnonit" dhe "Nata me hënë" janë shkruar nga autori në periudhën kohore 1984 – 1986, në Tiranë. Vepra "Pasardhësi" është shkruar thuajse dy dekada më pas, në Paris të Francës. Përkundër faktit që periudha kohore e shkrimit të këtyre veprave është e ndryshme, ato për shkak të subjektit të cilat e trajtojnë përbëjnë një diptik (Scribd, 2008).

Vëllimi i katërmbëdhjetë: **Piramida, Rrëfim trikohësh, Shtatë novela**

Këto vepra janë shkruar në Tiranë dhe në Paris, në periudha kohore dhe konstekste historike të ndryshme, duke përjashtuar këtu romanin "Piramida", gjysma e të cilit është shkruar në Tiranë dhe gjysma tjetër në Paris. Po ashtu, dy nga novelat e përfshira në veprën "Shtatë novelat" dhe dy nga pjesët e veprës "Rrëfim trikohësh" janë shkruar në Tiranë gjatë regjimit komunist dhe pjesët e tjera janë shkruar dhe botuar në Francë dhe në Shqipëri në vitet 1993 – 2000, (Scribd, 2008).

Vëllimi i pesëmbëdhjetë: **Spiritus, Lulet e ftohta të marsit, Tri këngë zie për Kosovën**

Ky vëllim përmban novelën unike për Kosovën "Tri këngë zie për Kosovën", të shkruar dhe botuar në vitin 1998 dhe dy romanet e shkruara në Paris: "Lulet e ftohta të marsit" në vitet 1998-2000 dhe "Spiritus" në vitet 1995-1996. Novela "Tri këngë zie për Kosovën" u shkruar në rrethana shumë problematike për shqiptarët e Kosovës, respektivisht në prag të shpërthimit të luftës dhe impakti i saj ishte i jashtëzakonshëm (Kadare, 2009). Në romanin "Lulet e ftohta të marsit", si subjekt bazohet në ndodhitë e historitë pas rënies së sistemit komunist në Shqipëri. Ndërsa në romanin "Spiritus" zhvillohen ngjarje të cilat i mbulojnë dy kohëra, përpara dhe pas komunizmit.

Vëllimi i gjashtëmbëdhjetë: **Shkaba, Çështje të marrëzisë, Aktori, Stinë e mërzitshme në Olymp**

E veçanta e këtij vëllimi është që, përveç të tjerave, përmban edhe veprën e vetme të shkruar nga Ismail Kadare në formatin e dramës. Fjala është për dramën "Stinë e mërzitshme në Olymp". Autori, në këtë rast në cilësinë e dramaturgut, e ndërton këtë dramë si rikrijim i trilogjisë së famëshme të Eskili, trilogji kjo e zhanrit tragjedi që për fatin e keq pjesa e parë dhe pjesa e fundit e saj ka humbur për lexuesin dhe artistin, duke mbetur kështu vetëm pjesa e dytë "Prometheu i lidhur" (Kadare, 2009). Në këtë vëllim Kadare ka përfshirë romanin "Aktori" që fillimisht ka qenë i njohur me titullin "Jeta, loja dhe vdekja e Lul Mazrekut" dhe dy romanet të shkurtra: "Çështje të marrëzisë" dhe "Shkaba".

Vëllimi i shtatëmbëdhjetë: **Aksidenti, Darka e gabuar, E penguara**

Këtë vëllim e përbëjnë tre romanet e fundit, nga aspekti kohor, të shkruara nga Kadare. "Aksidenti" u shkrua në periudhën kohore 2003 – 2004 dhe u publikua për herë të parë në vitin 2008. Ky roman fillimisht është botuar në gjuhën frënge nga shtëpia botuese "Fayard" (Kadare, 2009). Romani "Darka e gabuar" është botuar në Shqipëri në vitin 2008 ndërsa romani "E penguara" është shkruar në vitet 2008 – 2009.

Vëllimi i tetëmbëdhjetë: **Ftesë në studio, Eskili ky humbës i madh, Dantja i pashmangshëm, Hamleti princi i vështirë, Don Kishoti në Ballkan**

Këto krijime letrare e artistike të Kadaresë, të cilat autori i ka përmbledhur në këtë vëllim, janë të formatit të sprovave letrare, e si të tilla janë shumë të njohura për lexuesin shqipfolës dhe atë të huaj.
Sprova e parë "Ftesë në studio" është shkruar dhe botuar plotësisht gjatë rëgjimit të Enver Hoxhës, ndërsa e kundërta ndodh me sprovën "Eskili, ky humbës i madh", i cili u shkrua gjatë regjimit komunist, por u botua vetëm pjesërisht gjatë asaj kohe.
Pas ndryshimit të rendit politik në Shqipëri, Kadare shkruan dhe boton tri sprovat e tjera: "Dantja i pashmangshëm", "Hamleti, princi i vështirë" dhe "Don Kishoti në Ballkan".

Vëllimi i nëntëmbëdhjetë: **Legjenda e legjendave, Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe, Kushëriri i engjëjve, Arti si mëkat, Ra ky mort e u pamë, Dialog me Alain Bosquet**

Në kuadër të këtij vëllimi, autori ka futur një vepër shumë të njohur të tij "Ra ky mort e u pamë", që është shkruar nga ai në format të ditarit për Kosovën. Po ashtu, pjesë e këtij vëllimi është dialogu shumë i komentuar dhe disa herë i botuar me Alain Bosquet, shkrimtar dhe publicist i vlerësuar në Francë. Dy sprovat "Kushëriri i engjëjve" dhe "Arti si mëkat", vepra "Legjenda e legjendave" dhe "Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe" janë pjesë e përzgjedhjes së autorit për këtë vëllim. Kjo e fundit, "Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe" është publikuar për herë të parë në Francë si parathënie e "Novelave të qytetit të Veriut", të Migjenit e përkthyer për lexuesin francez (Kadare, 2009).

Vëllimi i njëzetë: **Nga një dhjetor në tjetrin, Pesha e kryqit, Bisedë në "Hylli i Dritës", E vërteta që del nga qilarët, Identiteti europian i shqiptarëve, Sorkadhet e trembura**

Kompleti i vëllimeve me veprat e Kadaresë, të strukturuar nga vet autori, përfundon më këtë vëllim. Ky vëllim është përmbledhje e formave të ndryshme letrare përveç romanit.

Dy veprat “Nga një dhjetor në tjetrin” dhe “Pesha e kryqit” i takojnë gjinisë dokumentare-artistike. Veprat “Hylli i Dritës” dhe “E vërteta që del nga qilarët” janë dialogje, i pari me revistën shqiptare “Hylli i Dritës” dhe e dyta me shkrimtarin dhe publicistin e shquar francez Stephane Courtois. Dialogu i dytë, së pari qe botuar si parathënie e botimit francez të romanit “Dosja H.” Vepra “Identiteti europian i shqiptarëve” është e shkruar si sprovë nga autori, ndërsa “Sorkadhet e trembura” është e shkruar si një sinopsis i gjerë që mund të shfrytëzohet si pikënisje e mirë për formate të ndryshme artistike, romane, drama apo skenare. Duke përjashtuar sprovën “Identiteti europian i shqiptarëve”, si dhe dialogu me revistën “Hylli i Dritës”, të gjitha veprat e tjera janë botuar për herë të parë për lexuesin shqiptar në kuadër të kësaj përmbledhje të vëllimeve të veprave letrare të Ismail Kadaresë (Scribd, 2008).

1.4 Dramatika në veprën e Kadaresë

Vepra e Kadaresë gjatë leximit të saj ka një ngjashmëri të jashtëzakonshme përjetimore me leximin e një drame apo teksti dramatik. Përjetimin e njejtë me leximin e një vepre të tij e kemi edhe gjatë shikimit të një shfaqeje teatrore. Kthesat e shpeshta dramaturgjike, struktura e shumëllojtë e veprimeve dramatike, këndvështrimet e ndryshme të botës njerëzore në raport me ngjarjen dhe hapsirën, elementet dhe metaforat e fuqishme historike e antike, bënë që veprat e Kadaresë të përjetohen natyrshëm në një skenë teatrore. E tërë ngjarja që ndodh në roman ngërthen në vete një logjikë strukturore skenike dhe, pa shumë mund, mund të shëndrohet në një ngjarje skenike. Në këtë konktest vepra e Kadaresë, sidomos romanet, mund të kenë edhe qasje tjetër të leximit, ato mund të lexohen si vepra dramatike që kanë potencial të mirë për skenën teatrore. Në aspektin dramatik e teatror, hapsirat gjeografike ku i vendos Kadare ngjarjet dhe personazhet e tij, të japin mundësi të bollshme dhe të larmishme, e shpesh herë ato të ngjajnë në hapsira monumentale skenike, ku situatat dhe ngjarjet e tij mund të fluturojnë nga lokacione mikroskenike në ato makroskenike. Kjo ndodhë për shkak se Kadare i përshkruan dhe trajton hapsirat gjeografike të tij thuajse për tu vendosur në skenën teatrore. Hapsirat e ngjarjeve të veprave të Kadaresë kanë elemente shumëdimensionale dhe të thella kuptimore, që artistëve të teatrit u japin mundësi për zgjidhje e zgjedhje kreative në skenë. Shpeshherë këto hapsira paraqiten si hapsira metaforike e lokacione simbolike dhe, në të njejtën kohë, rrëfejnë mesazhe të fuqishme. Pershonazhet dhe ngjarjet në veprën e Kadaresë kanë hapsira të veçanta dhe, si të tilla, shtrirja dhe zhvillimi i tyre kanë potencial kreativ të vendosen në një skenë teatrore me të gjitha elementet që i kërkon realizimi i një shfaqeje teatrore, siç janë: fabula e mirëfilltë, drama e personazheve, thurrja dhe gradacioni dramatik, kulminacioni dhe katarzisi, elemente këto që janë fundamentale për një dramë klasike.

Elementin mitik e hasim në muret e Krujës që asnjëherë nuk mund të pushtohen, në romanin e "Kështjella" apo "Rrethimi" (Kadare, 2007). Nëpërmjet të këtij romani Kadare na paraqet një qytet të shëndrruar në hapsirë shumë misterioze dhe me një kështjellë mitike. Përkundër tentimeve për t'iu qasur asaj nëpërmjet të ujrave nëntoksorë, ajo mbetet

e paqasshme. Për të hyrë turqit në këtë kështjellë mitike Kadare përdor kalin dhe menjëherë ai krijon një lidhje tjetër me antikën, respektivisht me kalin e Trojës. Në këtë roman turqit mundohen të përdorin një kalë të etur për ujë nepërmjet të të cilit mundohen t'i zbulojnë kanalet e fshehta nënujore, t'i helmojnë ato dhe t'i detyrojnë banorët e saj që ta hapin këtë Kështjellë të fortifikuar mitikisht, e për rrjedhojë ta pushtujnë atë. Kalin e Trojës mund të identifikojmë edhe në një vepër tjetër të Kadaresë, në romanin "Përbindëshi" (Kadare, 2007). Pritja monotone e kalit të trojës për ta futur brenda ka të njëjtën simbolikë si të furgonit të braktisur në këtë roman. Në periferi të një qyteti, në natën pa drita, në fantazmat që krijohen nga qytetet e vjetra, Kadare na paraqet nja furgon që pret dhe vështron.

Është e unike dhe njëherësh shumë artistike vendosja e romanit "Kronikë në Gurë", ku qyteti nga guri i Gjirokastrës të jep përshtypjen e një skenografie mitike, e shtrirë në një dimension monumental (Kadare, 2007). Një kështjellë e hapur e vendosur në një qytet nga guri të krijojnë ndjesinë që të dyjat qëndrojnë në ajër të lidhura me njëra tjetrën. Regjim pas regjimi, të vendosura në kohë a në periudha të ndryshme, përkundër tendencës për ta pushtuar qytetin, ato asnjëherë nuk e realizojnë qëllimin e tyre plotësisht. E për pasojë, largohen kokulur dhe të çuditur nga ngurtësia që hasin në mendjet e qytetarit dhe gurët e qytetit.

Përveç se veprat e Kadaresë kanë strukturë dramatike, lirisht mund të përjetohen si drama të gatshme për t'u dramatizuar dhe për t'u vënë në skenë. Kjo ndodh për shkak se Kadare krijon ide të qarta dramatike në themelet e veprës së tij. Idetë të cilat Kadare i krijon dhe i zhvillon në veprën e tij ngërthejnë në vete dramë personale e kolektive. Një pjesë e mirë e situatave në romanet e tij krijohen duke u bazuar në tema që personazhi vet kalon nëpër një dramë të veçantë, e sfidon atë duke e vendosur në mes të jetës dhe vdekjes, në mes të realës dhe imagjinarës, në mes të ëndrrës dhe të vërtetës.

Në romanin "Kush e solli Doruntinën", për ta përmbushur fjalën e dhënë, vëllau i vdekur e sjellë me kalë motrën e tij të gjallë nga hapësirat e largëta të Bohemisë (Kadare, 2008). Përkundër faktit që logjika njerëzore do ta përjashtonte që një ngjarje e tillë mund të

ndodhë me të vërtetë, ana spirituale që na vie nga një mentalitet i ndërtuar në baza kanunore, ku kulti i Besës ka fuqinë sublime të një religjioni, jep hapësirë për ta pranuar si një ngjarje të vërtetë, ku kodi kanunor mund të trajtohet si religjon shqiptar i krijuar para kohës së Krishtit. Ky efekt shpirtëror që e hasim në kodin kanunor ka pasur funksion themelor në një "religjion" autentik shqiptar. Për ta vërtetuar këtë, ta marrim përshembull restin nëse një kristian e provokojmë për historitë e Krishtit të pa bazuara në logjikën e thjeshtë njerëzore apo shkencore ose t'i thuhet sot një të krishteri të devotshëm se nuk është e mundur që Lazari i vdekur është ngjallur, apo se nuk është e mundur që një të verbëri i është kthyer shikimi, apo se është e pamundur që Krishti të jetë foshnje e një guaje të virgjër, etj. me arsyetimin se logjika nuk i pranon ato, atëherë ti konsiderohesh si blasfemist. Këto dyshime të bazuara në logjikë të thjeshtë dhe shkencë, konsiderohen si akte provokimi dhe ofendimi për një besimtar. Këtë logjikë e hasim edhe në kodin kanunor shqiptar, i aplikuar nga një shoqëri mesjetare me emancipim tradicional dhe i konsideruar si religjon dhe mënyrë jetese. Është e vërtetuar që miti dhe religjioni janë të ndërtuara në parime dhe elemente jo logjike, të cilat vihen në funksion në momentin kur shterren arsyetimet logjike e shkencore, në momentin kur njeriu mëton një realitet më të lartë, më të thellë, më spiritual. Edhe romani "Kush e solli Doruntinën" është i ndërtuar mbi këtë realitet jologjik, ku kodi i fjalës së dhënë detyrohet të përmbushet nga jeta dhe vdekja. Në këtë rrjedhë është i ndërtuar personazhi i Konstandinit, ku në pamundësi për ta parashikuar të ardhmen e tij, i jep fjalën nënës se i gjallë apo i vdekur do ta sjellë vajzën e saj dhe motrën e tij në shtëpi kurdo që ajo të ketë nevojë. Kjo fjalë e dhënë ka peshë totalitare dhe të paimagjinueshme ku për hirë të nënës Konstandini sfidon vdekjen, me premtimin "i gjallë apo i vdekur". Për shkak të ndërtimit unikal të romanit nga Kadare, fjala e dhënë nga Konstandini konfrontohet me vdekjen dhe detyrohet që si i vdekur ta përmbushë fjalën e dhënë, për shkak se si i gjallë nuk ka pasur mundësi. Këtu autori përplas mes vete jetën dhe vdekjen, nëpërmjet të një strukture artistike mitike, ku njeriut të thjeshtë e të mjerë i jep fuqi mbinatyrore, për të përmbushur një premtim të bazuar në kod kanunor dhe shumë tragjik.

Padyshim "Besa" tek shqiptarët ka peshë religjioze, që nëse e jep atë njeriu i thjeshtë merr rolin e një gjysëmperëndie, ku akti i tij e bartë atë përtej kufinjëve logjik që ia vë jeta. Për

të pasur peshën dhe rëndësinë e duhur dhe për të respektuar me ngurtësi mbajtjen e fjalës së dhënë, si kusht për këtë fjalë njeriu i thjeshtë ballafaqon jetën me vdekjen. Po ashtu, këtë përplasje në mes jetës dhe vdekjes e shohim në romanin "Gjenerali i ushtrisë së vdekur", ku një gjeneral italian, në tokën shqiptare, hulumton dhe gërmon eshtrat e ushtarëve të tij të vrarë gjatë Luftës së Dytë Botërore (Kadare, 2007). Ai viziton të gjitha vendet ku më herët kishte pasur luftime dhe beteja me qëllimin për ta gjetur ushtrinë e tij të vrarë, për t'i kthyer në atdheun e tyre (Itali). Kjo metaforë për luftën e përjetshme në mes të jetës dhe të vdekjes, ditës dhe natës, botës dhe kaosit, luftës për ekzistencë, na paraqitet pastër dhe fuqishëm nëpërmjet të rreshtave të këtij romani.

Në këtë kontekst, Ismail Kadare në krijimet e tij letrare shfrytëzon arketipe të jashtëzakonshme të traditës shqiptare dhe, njëkohësisht, na vetëdijëson me pjesën e harruar të ekzistencës shqiptare, me heroiken dhe tragjiken e saj. Kadare na bënë të mundur që ta njohim apo rinjohim memorien kolektive shpirtërore shqiptare, ankthet e antikës, zhvillimet e errëta dhe ndritshme historike, ndryshimet ideologjike e politike, trullosjet morale e kombëtare, nëpërmjet të udhëtimeve në periudha të ndryshme historike. Nëpërmjet të miteve dhe legjendave të fshehura skutave të errëta të historisë, të kodeve kanunore, zyrave dhe pallateve të mbushura me ëndrra dhe mister, rrugëve të mbushura me trishtimin që sjell shiu, kafeneve provinciale të mbushura me atmosferë tendosëse dhe tym duhani, të mishëruara në performacat e personazheve të tij, Kadare na rizbulon një pjesë të madhe të ekzistencës tonë aktuale apo të humbur ndër shekuj. Tek personazhet e Kadaresë gjenë shqiptari tipik me rrethana dhe veprime atipike, shqiptarin mitik që vazhdimisht lufton me kohën që shkon në të kundër të tij, shqiptarin kryefortë jo të gatshëm të adaptohet me kërkesat e të hujave, të cilët kishin ardhur të paftuar në shtëpinë e tij.

Tek vepra e Kadaresë shohim edhe elemente të veçanta e unike të dramatikës, si psh. efekti i kundërt i një veprimi të caktuar. Këtë e gjejmë tek vepra e tij, ku koka e prerë e Ali Pashë Tepelenës shetitet han më han e kontinent më kontinent me qëllim që të ngjallë tmerrin tek të tjerët që kanë aspirata për rebelim ndaj pushtetit osman. Nëpërmjet të gjenialitetit të Kadaresë arrihet efekti i kundërt, ku në vend që të arrihet efekti i tmerrit dhe

tmerrimit nga koka e prerë e Ali Pashës, ai krijon një ndjënje mrrekulli nga ata që e shohin atë kokë.

Në leximin shumështresor të veprës së Kadaresë, aty gjejmë një shtresë të fuqishme dramatike ku gjatë tërë kohës të mban në tension, të intriguar e shpeshherë të shokuar. Një shtresë të tillë dramatike mund ta ndeshim në dramat klasike e antike, e sidomos te Shekspiri. Në aspektin struktural, veprat e Kadaresë ngërthejnë në vetë nje strukturë të qartë dramatike, me një përmbajtje të thellë në funksion të dramës, me energji konflikti që e kërkon gjinia letrare e dramës, me tension gjithëmonë afër shpërthimit. Me bazë konfliktin, shtresa dramatike e autorit është gjithnjë prezente. Kaosi që rrëzikon rregullin, i pafuqishëm në dukje të parë, por që vë në panikë rendin ekzistues, krijon baza të qëndrueshme për funksionim të skenës dramatike.

Protogonistë apo antagonistë, personazhet e Kadaresë, nëpërmjet të performancave të tyre, ndërtohen mbi themele me konflikte. Ashtu si të gjitha personazhet e dramave të mëdha, personazhet e Kadaresë janë komplekse, por me qëllime të definuara, shpesh kontradiktore me rrethanat dhe rendin, të cilat rrezatojnë energji të ankthshme me veprimet e tyre. Komplesiciteti i tyre ka bërthamë të mirë mentale e morale, ku struktura e tyre emocionale e shpirtërore na paraqitet përmes marrëdhënieve konfliktuoze që personazhi kalon gjatë performancës së tij, shpeshherë në kundërshtim me rendin e krijuar nga tjetri apo të tjerët. Po ashtu, personazhet e Kadaresë kanë një botë psikike të krijuar në bazë të parimeve të dramës, të ndërtuara në atë mënyrë ku personazhi gjendet në mes dy gjendjeve, morale, mendore apo emocionale. Ai gjendet në koflikt të vazhdueshëm brenda vetes, në dimensione të ndryshme, ku konflikti e përjeton atë zhvillim ose shpërthen, e pas shpërdhimit dramatik, personazhi përjeton shthurje ekstreme. Këtë skemë dramatike të zhvillimit psikik të personazheve të Kadaresë e hasim sidomos tek dramat e mëdha të gjenive të antikës. Shumica e personazheve të Kadaresë kanë bagazhin e madh dramatik, apo edhe fajin tragjik, duke i obliguar ata të ndjejnë diçka në kundërshtim me atë që veprojnë, apo të veprojnë në kundërshtim me atë që ndjejnë. Ndonjëherë personazhet e tij imponojnë veprime morbide, siç e kemi personazhin e Gjeneralit tek romani "Gjenrali i ushtrisë së vdekur" apo personazhin e Tunxh Hatait në "Pashallëqet e mëdha". Përkundër

faktit që këto personazhe në dukje stabile dhe të vendosur për veprimet e tyre, ku njëri mëton që t'i gjejë kufomat e ushtarëve të vet të vrarë në tokë të huaj për ti kthyer në shtetin amë, e tjetri kërkon kokën e një rebeli, si Ali Pashë Tepelena, ata na paraqiten edhe me çaste krizash njerëzore. Sikur Kadare t'i paraqiste këto dy personazhe vetëm në kuadër të veprimeve të tyre morbide, ata do të ishin monoton dhe të pabesueshëm. Por, Kadare me një sens të jashtëzakonshëm të dramatikës Gjeneralin dhe Tunxh Hatain na i paraqet edhe në momente krizash, me shpërthime emocionale njerëzore, më perjetime të cilat ata i bën më kompleks dhe më të besueshëm. Në rastin e Gjeneralit, këtë Kadare a arrin nëpërmjet të përshkrimeve të konflikteve të brendshme të personazhit, dialogut shpirtëror me priftin, duke na vënë në dukje një anë tjetër të Gjeneralit, e cila nuk është pjesë e uniformës së tij të hekurt. Të njejtën e hasim edhe me Tunxh Hatain, i cili na shëndrrohet në një prind të kujdeshëm që interesohet për fëmijët e tij nga një zyrtarë i tmershëm i shetit, me kokën e Ali Pashë Tepelenës, për të shpërndarë tmerr tek te tjerët.

Në nivel të veprimeve të personazheve, Kadare zhvillon personazhe me performanca të determinuara, performanca këto që janë pjesë e një mekanizmi kompleks veprues. Të njejtin zhvillim të personazheve e gjejmë edhe tek personazhet e Eskilit, Sofokliut, Shekspirit, Dantes, Dostojevksit, Kafkës, Kamysë, etj. Për ta mbështetur këtë argument, ne mund të ngrejmë një paralele midis personazhit të Ali Pashës të Kadaresë dhe personazhit të Prometheut të Eskilit, ku vdekja e tyre tragjike e bënë monumentale përmbysjen e dy titanëve rebel. Po ashtu, guximi i personazhit të Ali Pashës për veprime kryengritëse i jep diçka atij promotheike, duke e ngritur atë në një personazh mitik, sepse përmasat e rebelimit të tij dhe të pësimit për shkak të veprimit të tij i tejkalojnë kufijtë e njerëzores. Personazhet e tij Kadare i bashkëdyzon me ato të dramës antike edhe tek romanet "Kush e Solli Doruntinën" dhe "Prilli i thyer". Përveç faktit që ai krijon konflikt duke i ballafaquar dy kultura apo dy mentalitete, të cilat refuzohen, ai krijon konflikt me përmasa mitike. Këtë e vërejmë tek "Kush e Solli Doruntinën" me raportin midis jetës, vdekjes dhe pas vdekjes, apo tek "Prilli i thyer", ku rendi shoqëror rregullohet dhe udhëhiqet nga kodet sublime kanunore (Kadare, 2009).

Për të shkuar më tej, tek "Kush e Solli Doruntinën", përkundër Stresit që mundohet ta hetojë legjendën, duke ndërtuar, prishur e rindërtuara hipoteza të shumta, Konstandini mbetet i pacënuar nga veprimi logjik i Stresit. Konstandini mbetet si një njeri i thjeshtë me tipare mitologjike, i cili vepron në harmoni me mitin e fjalës së dhënë apo besës së dhënë, duke eliminuar çdo mundësi tjetër për ndonje zgjidhje alternative. Duke e ngritur atë nga varri për të përmbushur premtimin e dhënë, Kadare i ballafaqon dy esktreme të ekzistencializmit të qenies njerëzore, të vdekjes dhe jetës. Të njejtin parim performativ e hasim edhe tek personazhi i Xhorgut, ku për shkak të obligimeve që rrjedhin nga kodi kanunor, pa asnjë motiv apo arsye personale duhet të kryej një vrasje. Për shkak të sistemit absolut kanunor ai shëndrrohet në një mercenar të përkushtuar, duke e realizuar veprimin e caktuar sipas strukturës dramatike fatale. Brenda tij është diçka me e thellë, me përmbajtësore, me rrënjë shumëshekullore, krejtësisht e paarsyeshme nga këndvështrimi i logjikës së thjeshtë. Tentativa e Besian Vorbsit për gjetjen e shpjegimeve shkencore dhe argumenteve logjike për demistifikimin e këtyre lloj veprimeve kanë përfunduar pa rezultat. Edhe pse është e vështirë të pranohet, këtu mund të vijmë në përfundim që kur arketipi jep urdhër për veprim sqarimet logjike apo shkencore nuk kanë peshë. Ndoshta për shkak se ato janë skema të vjetra morale të trashëguara më tërë errësirën që mbajnë në vete. Në këtë aspekt, të dy romanet japin mundësi të mëdha kreative për t'u zhvilluar në drama për teatër, të cilat kanë një strukturë shumë të mirë konflikti midis intelektit dhe botës tradicionale shpirtërore, midis reales dhe mitikes.

Ndoshta për shkak të subjektivitetit tim profesional, veprat e Kadaresë, sidomos romanet e tij, më shumë i shoh si drama se sa forma apo gjini të tjera të letërsisë. Kjo sepse ato kanë një strukturë tipike dramatike me përmbajtje konfliktuoze. Personazhet e tij mund të analizohen si personazhe komplekse dramash, ku në shumicën prej tyre shohim atë që konsiderohet "homo dramatikus specific" (Figusch, 2012). Për ta përmbledhur, qasja e Kadaresë në romanet e tij jep hapsirë të bollshme vepruese dramatike e si të tilla duhet të lexohen e të trajtohen edhe si drama, si drama të cilat fatkeqësisht i mungojnë letërsisë shqiptare të kohës sonë.

Kreu i Dytë - Drama dhe letërsia

2.1 Teatri nëpër kohë

Teatri është një prej arteve me histori më të gjatë, e cila në kohë të ndryshme na vie me shumëllojshmërinë dhe arritjet e veta kulmore. Të dhënat për rrugëtimin e teatrit vazhdojnë të jenë të pjesëshme dhe, kjo ndoshta edhe për arsyen se vetë teatri jetën e tij të plotë e ka në momentin e shfaqjes para publikut. Të gjitha faktet historike, si teksti dramatik i cili është vetëm skeleti i pjesës që interpretohet, godina boshe e cila nuk ta jep idenë e një publiku të gjallë, një fotografi e cila mund të faktojë një grup njerëzish apo objektet në një pozitë të caktuar, nuk mund të krijojnë një përshtypje aq të gjallë, siç gjejmë tek prania e fjalës, frymëmarrjes dhe harmonizimit që ta jep teatri në çastin e shfaqjes.

Përkundër sfidave që po kalon arti në përgjithësi e teatri në veçanti, teatri po vazhdon të lulëzojë në shumë aspekte, me forma të reja krijuese, me teknologji të avancuar dhe me qasje inovative të të bërit teatër. Teatri ka zënë vend në çdo sferë të jetës: teatro lagjesh apo qytetesh, private apo publike, kompani teatrore, të cilat janë tërë kohën në udhëtim. Në vendet e zhvilluara teatri mësohet si lëndë shkollore, teatri komunikon me publikun edhe nëpërmjet të teknologjive të reja vizive (televizioni, inerneti dhe kinematë), ku audienca ka mundësi të ndjek prodhimet teatrore ndërkombëtare. Përkundër këtij trendi, teatri sot ballafaqohet me sfidat nga më të ndryshmet. Ajo është krijimtari e shtrenjtë dhe kërkon shumë burime financiare, është punë e rëndë dhe e gjatë, e cila kërkon burime të talentuara njerëzore. Gjitashtu, teatri sot ka një konkurencë të fuqishme, e cila që merr pas vetes shumë audiencë si, televizioni, filmi, muzika dhe sporti.

Por, kërcënimi i tij më i madh është ekonomia jo stabile dhe mostrajtimi i tij me përparësi në agjendat e politikëbërësve. Shumica e tatrove në botë kërkojnë dorën e shtetit dhe, në këtë aspekt, teatri mund të konsiderohet një hero invalid, i cili varet direkt nga subvencionet e parave publike për zgjatjen e jetës së tij. Si pasojë e kësaj situate, artistët e teatrit, regjisorët, aktorët, dramaturgët, etj. detyrohen ta braktisin teatrin dhe të angazhohen në veprimtari të

tjera, siç janë: televizioni, kinematografia apo marketingu. Realisht, kanë mbetur vetëm një grup artistësh të cilin teatrin e kanë ma shumë ideal se sa profesion, të cilët me tërë qenien dhe energjinë e tyre punojnë për ta vënë një shfaqje në skenën e teatrit.

Ndoshta, duke identifikuar dhe promovuar cilësitë e shquara të teatrit në të kaluarën, ndikimin dhe peshën që kanë bartur, mbijetesën gjatë shumë shekujve, mund të krijohet një sinergji në mes palëve të interesuara për të krijuar teatër me vlera. Ndoshta, është e doemosdoshme që ta njohim më mirë historinë e teatrit, ta promovojmë atë, për të ndikuar në bërjen e politikave artistike të vet teatrove, sidomos të institucioneve vendimmarrëse.

Viteve të fundit janë zbuluar prova të reja në lidhje me teatrin Rose dhe Globë të Londrës, të cilët i takojnë periudhës elizabetiane, si dhe rreth udhëtimeve të trupave teatrore nëpër krahinat e asaj kohe. Këto të dhëna të reja mund të ndryshojnë pikëpamjen tonë në lidhje me kushtet e të bërit teatër, duke u bazuar në kushtet që janë krijuar dramat e mëdha në atë kohë. Nëpërmjet të njohjes apo rishikimit të dokumenteve dhe iniciativave të reja kërkimore mund të rivlerësohen qëndrimet mbi origjinën e dramës në Athinë dhe vazhdimësinë e saj pas asaj kohe madhështore, mbi dramturgjinë e Evropës mesjetare, teatrin spanjol, vënien në skenë të veprave në Francën e Luigjit XIV, publikun e dendur në mjaft vende të revolucionit industrial, etj (Brown, 2012). Për të pasur një rishikim të tillë duhet të merren në konsideratë shumë çështje: mënyra e krijimit të teatrove; roli ndryshues që ka teatri në shoqëri; popullariteti dhe dështimet; shumëllojshmëria e mënyrave dhe formave të krijimit teatror; marrëdhënia me artet e tjera; mendimi dhe ndikimi politik, moral, kritik, e fetar; skena dhe parpaskena; organizimi institucional dhe personeli; politikat; publiku dhe shoqëria etj.

Teatri sot dhe nëpër kohë është dëmtuar nga tendencat politike e fetare nëpërmjet të realizimit të shfaqjeve me prirje propoganduese, duke përdorur teatrin për qëllime tjera përpos artistike, e që s'kanë të bëjnë me krijimin dhe shijimin e një shfaqeje të mirëfilltë. Në këtë formë arritjet e teatrit në shekuj kanë përjetuar ngritjet dhe uljet e tyre, por ka mbijetuar denjësisht ndoshta për shkak të gjenezës së tij. Boshti kryesor i teatrit është teatri antik grek, me autorët dhe me veprat më të vlerësuara artistikisht dhe me influencën më jetëgjatë në art. Si pasues i teatrit antik është teatri romak dhe teatri i hershëm i krishterë në pjesën tjetër të

Evropës, pastaj teatri në Afrikë dhe në vendet tjera të kontinentit amerikan që, pa dyshim kanë pasur kontakte të afërta me teatrot e Evropës, teatri në Indi, Kinë dhe Japoni dhe, pastaj me ndryshimin e qytetërimeve nga mesjeta në Rilindje kemi teatrin italian, spanjol, anglez dhe francez, ku secili prej tyre u zhvilluan në drejtime të ndryshme në përputhje me zhvillimet sociale, ekonomike dhe artistike të kohës. Në këtë periudhë, 200 vjet në këto vende evropiane, historia teatrit zhvillohet në drejtime të veçanta. Pastaj, ky ndikim teatror shtrihet edhe në vendet tjera evropiane, për të pasur një prezentim të fuqishëm në Amerikën e Veriut, në vendin ku zënë fill format e reja të të bërit teatër, duke pasur më tej ndikim edhe në nivel më të gjërë ndërkombëtar. Duke iu afruar kohërave të sotme, teatri merr një shtrirje të gjërë mbarëbotërore, prej vitit 1970 e tutje (Brown, 2012).

Me shtrirjen e tij të gjërë, në vende me specifika të ndryshme kulturore, më gjuhë dhe raca të ndryshme, me kontekste historike dhe politike të llojllojshme, me tradita dhe trashigimi, me religjone dhe mite, me rrethana të ndryshme sociale e ekonomike, teatri sot na vjen shumë i larmishëm, në formë, qasje dhe përmbajtje.

Nëse sot vizitojmë një teatër, në Përëndim apo Lindje, në hollin apo në muret e jashtme të tij, shohim afishe dhe postera me qëllim të reklamimit të shfaqjeve, të cilat i kanë në repertorë, apo do të shfletonim programet e tyre, do të vërejmë modernitetin e repertoareve të tyre. Por, përtej fushatave reklamuese për krijimet e tyre artistike, që tanimë arrijnë tek qytetari edhe nëpërmjet të televizionit dhe internetit, përtej nevojës për të shitur bileta dhe krijuar të hyra financiare, shumë shpesh drama e vënë në skenë është mijëra vjet e vjetër, duke na ofruar mundësi të krijojmë relacion me të shkuarën, më idetë dhe me mendimet që në ditët e sotme konsiderohen të zhdukura. Nëpërmjet të kësaj ne vërtetojmë lidhjen e kahmotshme të teatrit me të shkuarën, ku shfaqjet teatrore mbështeten në tradita të lashta të venies në skenë dhe mënyrës së aktrimit, duke u bashkëdyzuar kështu me modernen. Fuqia e teatrit konsiston në faktin se nëpërmjet të shfaqjes ne përjetojmë përvojën e minutës së fundit të krijuar nga profesionistë, të cilët jetojnë në të njejtën kohë me ne, por që na përfshijnë në një diapazon tjetër, të një bote tjetër, qoftë edhe me shekuj të vjetër.

Zhvillimi historik i teatrit, në përgjithësi, ndahet në katër etapa.

2.1.1 Teatrot e parë

- Teatri antik grek;
- Teatri i Evropës romake dhe në Evropën e Krishterë;
- Fillet e teatrit në Afrikë dhe në kontinentin e Amerikës.

2.1.2 Teatri në Evropë, nga Rilindja deri në vitin 1700

- Teatri i Rilindjes Italiane;
- Teatri i Rilindjes Spanjole dhe teatri neo-klasik;
- Rilindja Angleze dhe teatri i Restaurimit;
- Rilindja Franceze dhe teatri neo-klasik.

2.1.3 Teatrot evropiane dhe perëndrimore, nga viti 1700 e tutje

- Teatri i shekullit të tetëmbëdhjetë;
- Teatri i shekullit të nëntëmbëdhjetë;
- Teatri modern: 1890 – 1920;
- Teatri pas dy lyftërave botërore.

2.1.4 Teatri Botëror dhe teatri prej 1970 e tutje

- Teatri oriental; teatrot e Azisë Jugore;
- Teatri oriental; teatrot e Azisë Lindore;
- Teatri oriental; teatrot e Azisë Juglindore;
- Teatri oriental, nga viti 1970 e tutje; (History World, n.d.).

2.2 Drama si gjini letrare

Për të shkruar një dramë artistët, shkrimtarët, dramaturgët apo entuziastët bazohen më së shumti në aspektet gjenerike të cilat i ka hulutmuar dhe shtjelluar "Poetika e Aristotelit", ndërsa teoria e leximit në kohërat e sotme moderne merret me aspektin semantik të dramës, duke u bazuar në dy çështje bazike:

- Në çfarë mënyre e shpreh kuptimin një vepër dramatike?
- Cila është domethënia e këtij kuptimi?

Marrë parasysh se një vepër dramatike domethënien e saj shpreh në suaza të ngjarjes me të cilën merret, se kompozicioni është element domethënës, e po ashtu edhe forma ka mundësi të jetë domethënëse, atëherë mund të konkludojmë që kombinimi i të dy teorive është i doemosdoshëm. Për të gjitha llojet e dramaturgjisë, respektivisht për esencën dramatike apo edhe për historinë e tërësishme elementet kyçe të saj janë konflikti dhe veprimi (Hysaj, 2006). Përkundër faktit që qytetarët në përgjithësi, fatkeqësisht edhe profesionistët e fushës së letërsisë në veçanti, lidhur me dramën kanë keqkuptime dhe hamendje, s'ka dyshim se drama është gjini e letërsisë, me definicion të caktuar dhe elemente përbërëse të saj. Lëtersia rrjedh prej dashurisë themelore të njeriut për të rrëfyer një tregim me elemente të veçanta të përvojës dhe të imagjinatës njerëzore, nëpërmjet të aranzhimit të fjalëve në formate që të krijojnë kënaqësi. Nëpërmjet të talentit dhe të kapacitetit njerëzor, nëpërmjet të shkronjave që krijojnë fjalë, e fjalëve që krijojnë fjalitë, shkrimtari krijon dhe zbulon një vepër imagjinative apo të bazuar e inspiruar në një ngjarje të vërtetë.

Nëpërmjet të letërsisë lexuesi gjendet përballë realiteteve të situatave njerëzore, problemeve, konflikteve, ndjenjave dhe të relacioneve. Shkrimtarët të cilët jo doemosdoshmërisht duhet të bazohen në fakte historike apo shkencore, i krijojnë vetes hapsirë t'i komentojnë ato fakte, t'i paraqesin ato në forma të ndryshme, na bazë të pikpamjeve të tyre, të spekulojnë dhe t'i intepretojnë ato varësisht prej tendencës së tyre krijuese. Letërsisa konsiderohet si art imagjinativ që shpreh lirshëm mendimet dhe ndjenjat e një krijuesi për ngjarjet dhe botën që e rrethon, me eksperiencat njerëzore dhe shoqërore që ai jeton. Nëpërmjet të fjalëve, krijuesi letrar, portretizon botën e tij në mënyrë të fuqishme, afektive dhe joshëse. Në një mënyrë ai

rikrijon një botë të re dhe e fton tjetrin të futet në të. Të gjithë konsumuesit e artit, nëpërmjet të artit letrarë, fitojnë njohuri dhe perspektiva të tjera të çështjeve njerëzore, më të zgjeruara dhe më të thella, në nivele të ndryshme, qofshin ato individuale apo shoqërore. Identifikojnë të mirën dhe të keqën, kuptojnë se si kanë ardhur për të jetuar në një vend dhe kohë të caktuar, përjetojnë kënaqësi dhe shqetësim dhe, ndoshta në fund, do të jenë në gjendje të krijojnë opinionin e tyre për të bërë një zgjedhje. Qëllimi themelor i një vepre letrare është që t'i jap knaqësi dhe emocion lexuesit, i cili nëpërmjet të situatave dhe ngjarjeve mund të kuptojë se çfarë ka ndodhur, është duke ndodhur dhe mund të ndodhë në një botë imagjinative apo të vërtetë.

Drama si gjini e veçantë letrare është kompozicion i shumë përbërësve, të njëjtë me gjinitë e tjera letrare, por gjithashtu ngërthen në vete edhe disa karakteristika të veçanta nga të tjerat. Ashtu siç është tek romanet, një vepër dramatike rrëfen një ngjarje duke i përdorur shtatë elemente të letërsisë artistike të cilat janë: lokacioni apo lokacionet e ngjarjes, karakteret, problemi, komploti, tensioni, pikëpamja dhe tema. Drama si gjini letrare krijohet për t'u realizuar si performancë, të cilën Robert Di Yanni (2007) e përkufizon atë si "art i skenës". Si formë letrare është e dizajnuar për teatër ku karakteret janë të ndara në role dhe performohet në bazë të veprimeve të këtyre karaktereve në skenë. Drama mund të konsiderohet si adaptim, rikrijim dhe reflektim i një realiteti të caktuar në skenë.

Sidoqoftë, ajo çfarë e bën dramën gjini të veçantë letrare, është destinacioni i saj, destinacion tjetër prej gjinive tjera letrare. Drama është gjini letrare, e cila ka destinacion skenën teatrore dhe realizohet nga artistët e teatrit; nëpërmjet të dialogjeve, performancave dhe aksioneve të karaktereve të personazheve, të kostumeve që janë pjesë e karaktereve, të skenografisë dhe të dekorimit për të portretizuar një lokacion apo vend ku ndodh ngjarja, të dritave, muzikës dhe të efekteve të tjera, të cilat mund të realizohen në skenë e që janë në funksion të gjendjen mendore dhe emocionale që bartë me vete një punë dramatike.

Shumica e formare dhe e gjinive të tjera letrare si, romani, tregimi apo poezia destinimin fillestar e kanë leximin. Në raste të veçanta këto gjini letrare përmbajnë edhe fotografi apo ilustrime për të ndihmuar kuptimin e përmbajtjes së ngjarjes që trajton vepra. Por, këto

ilustrime apo fotografi nuk kanë fuqinë e portretizimin të të gjithë rrëfimit, fuqi të cilët e ka teksti dramatik. Kemi raste kur një roman apo fragment i tij, apo poezitë që përformohen në skenë para një audience të caktuar nga vetë shkrimtari apo performues të tjerë. Në bazë të kësaj logjike, aspekti performativ para një audicene të caktuar, përbën ngjajshmërinë e vetme në mes të dramës dhe të gjinive të tjera letrare, edhe pse poetët nuk performojnë me veprime, nuk kanë kostume të veçanta skenike, nuk përcillen me muzikë, apo me efekte muzikore të komponuara veçanërisht për atë performancë, as ndriçimi nuk e ka rolin dhe peshën që e ka në teatër, etj. Zakonisht poetët dhe shkrimtarët, të cilët i lexojnë veprat e tyre para audeincës janë të "vetmuar", respektivisht nuk mbështeten nga ekipe artistësh teatri, siç ndodhë në dramë (Wingardium, 2012).

Drama mund të konsiderohet edhe forma më zbavitëzë dhe më gjithëpërfshirëse e letërsisë, ku për dallim prej gjinive tjera, ku lexuesi përmes të leximin mund të vizualizojë rrëfimin në mendjen e tij, përmes dramës ai këtë vizualizim e ka të gatshëm në forma interesante dhe kreative dhe, për rrjedhojë, përvoja dhe emocioni i marrë është i ndryshëm dhe i veçantë. Nëse një dramë realizohet prej artistësh të talentuar, ku nëpërmet të përformancave të tyre ata krijojnë karaktere të fuqishëm, që komunikojnë me audiencën, ndjesia që krijohet në energjinë në mes të trupës teatrore dhe audiences, mund të ketë efektin e mrekullisë.

Në parim, gjinitë tjera letrare i japin mundësi lexuesit për të krijuar përshtypjen personale nëpërmjet të rreshtave që i ka shkruar autori, ndërsa gjatë shikimit të një shfaqeje me bazë tekstin dramatik, audienca absorbon idenë dhe mesazhin e krijuesve teatrorë. Gjatë leximit të një libri lexuesi është i lirë të imagjinojë thuajse çdo gjë, lokacione dhe vendndodhjet e ngjarjes, dukjen e personazheve, karakteret e personazheve, veprimet e personazheve, kostumet e tyre, ndërsa në rastin e një shfaqeje, ata këto aspekte i shohin të gatshëm, të menduar dhe të krijuar paraprakisht nga krijuesit teatrorë. Kështu, spektatori mund të komentojë, të gjykojë dhe të analizojë zgjedhjet artistike të bëra në shfaqje, dhe në bazë të shijes së tij, të propozojë edhe zgjedhje të tjera të mundshme.

Karakteristika kryesore, e cilat e bën dallimin në mes të dramës dhe të format të tjera të letërsisë, është që drama nuk krijohet vetëm për tu lexuar, por mendohet dhe krijohet për tu

performuar. Qëllimi përfundimtar i një drame të krijuar është që të inskenohet dhe performohet në skenë, duke u shëndrruar, kështu, në një medium komunikimi. Secila dramë ka një mesazh për të komunikuar me audiencën, e ai mesazh jepet nëpërmjet shfaqjes teatrore. Kur flasim për dramën ne krijojmë paralele me imitimin, duke nënkuptuar që drama imiton jetën, e pasqyron atë, dhe po ashtu, është gjinia e vetme e letërsisë, e cila bazohet në veprim dhe që tenton të imitojë jetën, duke e pasqyruar atë në mënyrë sa më realiste tek njerëzit.

Në mënyrë esenciale drama është gjini krejtësisht e veçantë nga gjinitë tjera letrare edhe për faktin se ajo ka destinim të performohet përpara audiences, nëpërmjet të regjisorëve të cilët e konceptojnë një prodhim teatror dhe të aktorëve, të cilët e rrëfejnë një tregim, në hapsira skenike, me muzikë, skenografi dhe me ndriçim, që e mbështesin rrëfimin e tregimit.

"Poetika" e Aristotelit është udhërrëfyes themeltar për shkrimin e një drame. Ai ishte i pari, i cili i kodifikoi rregullat e shkrimit të një vepre dramatike, duke u bazuar në zhanrin e komedisë apo të tragjedisë. Ai, gjithashtu, i vendosi normat e inskenimit, duke përcaktuar kështu kriteret dhe standardet estetike, të cilat edhe sot e kësaj dite kanë rol identifikues të një drame, tragjedie apo komedie (Aristotle, n.d.). Sipas Aristotelit komedia është:

"imitim i çdo gjëje më të keqe nga ç'është në realitet, duke imituar jo çfarëdo vesi, por më tepër ato vese që janë qesharake"

… ndërsa tragjedia është:

"imitim i një veprimi të rëndësihëm e të përkryer, që ka një madhësi të caktuar, të dhënë me anë të një të folme të ëmbël e të pëtshtatur më çdo pjesë veç e veç, veprim që shfaqet nga personat, të cilët veprojnë dhe nuk recitojnë, dhe që kryen pastrimin e pasioneve me anë të mëshirës e të frikës" (Hysaj, 2006, fq. 7).
Pra, sipas Aristotelit, tragjedia është një imitim i përsosur i një ngjarjeje jetësore serioze, e cila ngjallë dhe provokon emocione të dhembshurisë dhe frikës, duke pasur si qëllim lirimin

prej tyre, apo përjetimin e katarzës (katarsisi) "*nëpërmjet mëshirës dhe frikës kryhet pastrimi i këtyre emocioneve"*(Arsitoteli, 1998, fq.62).

Sipas "Poetikës", për të arritur një efekt të tillë, drama e zhanrit tragjedi duhet të ketë:

- të formësuar ndodhinë (mithos), si strukturë veprimore të kondensuar me fillim, mes dhe me përfundim,
- të modeluar karakterinn (ethos), me strukturë morale e mentale specifike të heroit, që në të shumtën e rasteve bëhet shkak i ndryshimit drastik të gjendjes së tij nga lumturia në fatkeqësi,
- të formësuar mendimin (dianoja), që precizon pjesët në dramë, ku personazhi apo heroi i shpërfaq qëndrimet dhe pikpamjet e tij, për atë që i ndodh në dramë,
- të formësuar artikulimin foljor (diksioni), të cilin Aristoteli e trajton si kompetencë të Retorikës,
- të konceptuar procesin e inskenimit (optis), të cilin Aristoteli e konsideron si element shumë të rëndësishëm të tragjedisë, por jo deri në atë nivel sa nga ai (inskenimi) të varet suksesi i tragjedisë,
- komponentin muzikor (Hysaj, 2006).

Sqarime të tjera të rëndësishme për shkrimin e dramës, sipas Aristotelit, janë edhe lidhja dhe rreshtimi i veprimeve të ndara në "njësi veprimit", kthesa e befasishme apo "peripethia*",* kur veprimi merr kahje drejt katastrofës, rinjohja apo "anegnorisis", kur personazhi kryesor apo heroi tek miku sheh armikun apo tek armiku gjenë mikun, kalimi prej lumturisë në fatkeqësi, apo "pathosi", veprim i cili paraqet humbjen apo vdekjen e heroit dhe që krijon dhembje.

Përkundër faktit që askush nuk e konteston rolin monumental të Aristotelit për kontributin e tij karshi dramës, artistë të veçantë i çojnë përpara teoritë e tij duke i zhvilluar apo plotësuar ato. Rastin e kemi tek teoria e Aristotelit dhe aristotelianëve, të cilët e mbrojnë tezën që një vepër duhet të ketë rrjedhën normale me *fillim, mes* dhe *fund*. Pas viteve 1950, krijuesit

postmodernist e kontestuan këtë radhitje dhe, sipas Jean Luc Godard, regjisor francez, i njohur për qasjen e tij eksperimentale, thoshte që secila vepër duhet të ketë fillim, mes dhe fund, por jo medoemos të respektojë këtë radhitje apo rrjedhë logjike. Ashtu si Godard, Ismail kadare shkruan veprën e tij me fillim, mes dhe fund, por ndonjëherë, duke e filluar atë me mesin, për ta vazhduar më pas me fillimin dhe për ta përfunduar me fundin, duke bërë kështu një eksperiment narrativ çfarë nuk ishte në linjë me kornizat letrare të kohës së tij (Apolloni, 2012).

2.3 Elementet dramës në relacion me letërsinë

Elementet kryesore, në bazë tëtë cilave, një vepër apo punë dramatike mund të analizohet dhe të vlerësohet, kategorizohen në tre fusha kryesore:

- elementet letrare,
- elementet teknike,
- elementet e performimit.

Përkundër faktit që për këto elemente esenciale të dramës është shkruajtur shumë shekuj më parë nga Aristoteli, ato kanë përjetuar edhe disa ndryshime shumë të lehta. Përkundër këtyre ndryshimeve, kur vlerësojmë apo analizojmë një dramë, ne vazhdojmë të bazohemi në elementet e përmendura, sipas Aristotelit.
Aristoteli thekson gjashtë elemente thelbësorë, të cilët e bëjnë një dramë të mirë:

1. Fabula, e cila nënkupton ngjarjen që ndodhë në dramë, duke iu referuar veprimeve dhe aksioneve. Në bazë të fabulës krijohet themeli i linjës së rrëfimit në një dramë apo shfaqje.
2. Tema apo subjekti. Përderisa fabula i referohet veprimeve dhe aksioneve, tema apo subjekti i dramës i referohet kuptimësisë dhe përmbajtjes së saj. Tema apo subjekti konsistojnë në idenë kryesore apo mesazhin për të cilin mëton të jap drama, ku në disa raste na jepet me tërë qartësinë e tij, e në disa raste të tjera, ajo na jepet me shumë ndjesi dhe delikatesë.
3. Karakteret, të cilët i referohen personave apo personazheve në vepër, të cilët nganjëherë mund të paraqiten si kafshë apo edhe si ide. Karakteret, të cilët zhvillohen nga aktorët të cilët zhvillojnë fabulën nëpërmjet të veprimit në shfaqje.
4. Dialogu, i referohet fjalëve të shkruara nga shkrimtari dhe të folurit e karaktereve, nëpërmjet të të cilit krijohen veprime dhe situate të caktuara.
5. Muzika dhe ritmi. Derisa në kohën moderne muzika është pjesë e shfaqjes, te Aristoteli ajo i referohet ritmit të zërave të aktorëve, gjatë të folurit të tyre në skenë.
6. Tabloja, i referohet elementeve vizuale të shfaqjes siç janë: skenografia, kostumet, efektet speciale etj (The Internet Classics Archive, n.d.).

Edhe drama e teatri modern i respekton këto elemente esenciale për të krijuar një dramë apo shfaqje të mirë, por duke përjetuar edhe disa ndryshime të lehta. Teatri modern bazohet në këto elemente esenciale: karakteret, fabula, tema apo subjekti, dialogu, konventa dhe audience (European Leadership University, n.d.). Elementet e reja, të cilat konsiderohen esenciale për teatrin modern, janë konventa të cilat konsistojnë në teknikat dhe metodat, të cilat shfrytëzohen nga dramaturgu dhe regjisori për të krijuar një efekt stilistik të veçantë, dhe audienca, të cilën krijuesit teatror modernë e konsiderojnë element shumë të rëndësishëm, duke u përpjekur për të shkruar një tekst dramatik dhe realizuar një shfaqje teatrore e cila komunikon me audiencën.

2.3.1 Elementet letrare

Elementet letrare të rëndësishme për shkrimin e një teksti dramatik dhe për realizimin e një shfaqje teatrore janë shumë të rëndësishëm. Janë qenësore për krijimin e një vepre letrare dhe dramatike të denjë artistikisht dhe të pëlqyeshme për audiencën. Elementet kruciale që kanë të bëjnë me krijimin e strukturës së fabulës janë: *incidenti fillestar,* i cili ndikon në zhvillimin e mëtejmë të ngjarjes; *ngjarjet paraprake* apo ngjarjet të cilat kanë ndodhur më herët dhe kanë lidhje direkte me zhvillimet në shfaqje; *veprimet në rritje apo zhvillim,* tërsësia e ngjarjeve që ndodhin si pasojë e incidentit fillestar dhe shpien në drejtim të klimaksit dramatik; *klimaksi dramatik*, pika e kthesës ose pika kulminante e ndodhisë, ku ngjarjet marrin kahje apo rrugë tjetër; *veprimet në rënie* apo ngjarjet që pasojnë pas arritjes së klimaksit; *përfundimi apo zgjidhja përfundimtare*, e cila ka të bëjë me rezultatin final apo përfundimin e ngjarjes apo të disa sosh.

Elemente të tjera letrare, të cilat i përmban një tekst dramatik apo shfaqje teatrore, janë edhe *ekspozicioni,* i cili përkufizon çështje me rëndësi për vepren si "kush, kur, ku dhe çka"; *strukturimi i rrëfimit,* i cili definon fillimin, mesin dhe fundin; *konflikti* që ka të bëjë me luftën e brendshme apo të jashtme në mes forcave, ideve apo interesave të kundërta, duke krijuar kështu tensionin dramatik; *suspanca apo tronditja,* e cila krijon një ndjenjë pasugurie ndaj një rezultati apo përfundimi që vjen si pasojë e një veprimi e që shfrytëzohet

për të nxitur interes dhe eksitim tek audienca; *gjuha,* nëpërmje të të cilës krijohet një mënyrë origjinale e të shkruarit, të shprehurit, të folurit dhe diksionit, nëpërmjet të së cilës mund të tipizohet karakteri i personazhit, varësisht prej mënyrës së ndërtimit të fjalive apo frazave që i thot ai; *stili,* formësimi i materialit dramatik, lokacionet apo kostumet me tendenca realiste apo jo realiste; *monologu,* i cili nënkupton interpretimin e një fjalimi apo pjese të gjatë të tekstit dramatik nga aktori, i vetëm në skenë apo në prezencën e performuesëve të tjerë.

2.3.2 Elementet performative dhe teknike

Elementet tjera për realizimin e një teksti dramatik në skenën e teatrit janë edhe elementet performative dhe teknike, të cilat po ashtu, i gjejmë në nuanca dhe mënyra të ndryshme edhe te gjinitë tjera letrare, sidomos në romane. Elementet kyçe performative janë: *aktrim*, shfrytëzimi i të shprehurit nëpërmjet të fytyrës, trupit dhe zërit për portretizimin e karakterit të një përsonazhi të caktuar; *motivimi i karakterit,* nëpërmjet të të cilit identifikohen arsyet apo shkaqet për sjelljet e caktuara të karakterit, të cilat nxisin veprime të caktuara të personazhit; *analiza e karakterit,* e cila për artin dramatik përbën procesin e ekzaminimit se si janë përdorur elementet e dramës (letrare, performuese apo teknike); *empatia*, e cila shërben si katalizator për të krijuar marrëdhënie emocionale midis njerëzve; *të folurit,* nëpërmjet të cilit saktësohet të shprehurit dhe realizimi i dialogut përmes tekstit të shkruar; *kontrolli i frymëmarrjes,* i cili është i rëndësishëm për përdorimin e duhur të mushkërive dhe të diafragmës, që rezulton me arritjen e kapacitetit maksimal të frymëmarrjes gjatë të folurit; *vokali,* i cili varësisht se si e shfrytëzon aktori i caktuar, i ndihmon atij për të përmbushur karakterin e personazhit të tij; *projektimi i zërit*, i cili determinon plasimin e vokalit deri tek audienca; *stili i të folurit* apo mënyra e të shprehurit dhe plasimit të linjave të shkruara; *diksioni* apo perzgjedhja dhe shqiptimi i fjalëve, qartësia e të folurit. Elemente tjera performative, të cilët nuk e kanë fjalën pjesë përbërëse të tyre, por, gjithëashtu i gjejmë në gjinitë tjera letrare janë edhe *gjestet* apo lëvizjet e kokës, shpatullës, krahut, dorës, këmbës etj. të bëra nga aktori, të cilat përcjellin kuptimin e ngjarjes, dhe *mimika e fytyrës* apo aspektet fizike dhe vokale të përdorura nga aktori për të përkufizuar një personalitet apo përcjellur emocion, humor, dhimbje, pikëllim, etj.

Edhe elementet teknike, për të realizuar një tekst dramatik në formë të një prodhimi teatror, lidhen edhe me gjini të e tjera, siç janë: *skenografia,* apo paisjet teatrore, perdet, mobiljet, dekori në skenë, objektet, etj., të cilat përdoren për të krijuar një mjedis të caktuar, për të portretizuar lokacionin e ngjarjes dhe për të komunikuar më mirë me audiencën; *kostumet,* apo veshmbathjet dhe aksesorët e tjerë, të cilat luajnë rol të rëndësishëm në krijimin e karakterit të personazhit dhe i ndihmojnë aktorit të krijoj ndjesi të caktuar për te; *rekuizitat* janë artikuj apo gjësende të tjera, të cilat shfrytëzohen në skenë varësisht prej situatave apo ngjarjeve që ndodhin aty; *ndriçimi* apo dritat, të cilat varësisht prej pozicionimit, llojit dhe formatit të dritës dhe ngjyrës së tyre, ndihmojnë në krijimin e ambienteve, gjendjes emocionale apo ndjenjave varësisht prej ngjarjes që është duke ndodhur; *muzika dhe tingulli,* nëpërmjet të cilave krijohen efekte dhe melodi, në harmoni me linjën e performancës së ngjarjes, karakterit, kontekstit, ambientit, etj. dhe *grimi,* i cili që ka fuqinë e ndryshimit dhe transformimit të aktorit në personazhin e veprës (European Leadership University, n.d.).

Këto elemente të cilat i gjejmë gjatë leximit të një vepre dramatike apo i shohim dhe i përjetojmë gjatë shikimit të një shfaqeje, në një formë apo tjetër, i kemi edhe tek gjinitë e tjera të letërsisë.

Por, nëse nëpërmjet të leximit të rreshtave të një romani kuptojmë veprimet dhe aksionet e një personazhi në shfaqje i shohim ato. Nëse ndjenjat dhe emocionet e një personazhi përshkruhen me fjalë në një roman, ne teatër ato i përjetojmë përmes emocioneve që na jep aktori në skenë. Nëse shkrimtarit i duhen shumë fjalë për të shkruar për atë se çfarë thotë personazhi dhe se si ndjehet ai në momentin e caktuar, në teatër i dëgjojmë dhe i përjetojmë ato direkt nga personazhi që portretizohet nga nja karakter i ndërtuar nga aktori. Nëse shkrimtari na jep shumë sqarime për lokacionin dhe vendndodhjen e një ngjarjeje, në teatër atë e shohim nëpërmjet të skenografisë. Nëse një romani i duhen shumë fjalë dhe faqe për të pështkruar dashurinë, tradhëtinë, pikëllimin, dhembjen, lumturinë, konfliktin, vrasjen, vdekjen e ringjalljen, në një shfaqje teatrore ne thjeshtë i përjetojmë ato nëpërmje të gjitha elementeve përbërëse. Keto janë arsyet se pse drama si gjini letrare e lidhur ngusht me format tjera artistike, është më unike dhe më e veçantë, ndoshta, edhe se gjinitë tjera letrare.

2.4 Dramatizimi i veprës letrare për mediume artistike

Dramatizimi i një vepre letrare për teatër, film apo televizion, mund të konsiderohet edhe si transplant i një arti tek një art tjetër, apo çiftëzim i një arti me një art tjetër. Përkundër faktit që institucionet kulturore lëngojnë nga probleme të natyrave të ndryshme, ato mbeten mediume të cilat kanë rëndësi të madhe për zhvillimin e një shoqërie dhe konsiderohen si mjete të fuqishme të komunikimit masv. Ndikimi i këtyre mediumeve është i gjithanshëm, që nga edukimi deri tek zbavitja e masës, duke influencuar kështu edhe në formimin etik dhe estetik të njeriut. Për të komunikuar me masën këto mediume kulturore kanë pasur transformime të ndryshme në formë dhe në qasje dhe, në kohët e fundit, krahas me zhvillimin e teknologjisë, ato kanë përjetuar transformime thelbësore. Në krahasim me mediumet tjera kulturore, teatri vazhdon ta ketë bazën në antikitet por edhe me gjithë zhvillimin teknologjik që e praktikon në vete, ai ka një avantazh në raport me mediumet tjera dramatike, sepse ai komunikon gjallë me audiencën. Përkundër avantazheve që mund t'i kenë kinemaja dhe televizioni, teatri vazhdon ta shokojë audiencën nëpërmjet të veprës dramatike, që përzgjedhet dhe që inskenohet në skenë. Përveç të tjerave, teatri nëpërmjet të përformuesve teatrorë, prapa skene dhe në skenë, vazhdon të ruajë dhe promovojë vlerën artistike, gjë që televizioni dhe filmi shumë shpesh e harrojnë atë. Në një formë apo në një tjetër, çdo vepër artistike mëton të portretizojë shoqërinë në të cilën merr frymë, duke u ndikuar prej ideve dhe ideologjive, rrymave dhe lëvizjeve, pasioneve dhe ndjenjave. Dhe kjo vepër artistike komunikon me audiencën në bazë të mjetit që e perzgjedh, duke iu përshtatur specifikave të formës së këtij mjeti. Në kuadër të arteve dramatike, teatri ka specifikën e vet që komunikon drejtëpërsëdrejti me publikun dhe, në të njetën kohë, ka fuqi dhe mundësi për t'i ngërthyer në vete edhe format tjera të artit, siç është lëtërsia, muzika, video/filmi, etj. Këto forma të tjera artistike si të tilla qëndrojnë më vete, por në rastin kur bëhen pjesë e teatrit ato shkrihen dhe vihen në funksion të veprës teatrore. Edhe pse teatri krijon hapsirë për të bashkëpunuar me format tjera artistike, ai ruan statusin e tij si art në vete. Si mediume artistike, televizioni dhe kinemaja kanë elemente më të përbashkëta me njëra tjetrën se sa me teatrin. Televizioni ka më shumë ngjajshmëri me kinematografinë, i

cili në parimet e krijimit të tij bazohet më shumë në anën e sistemeve optiko-kimike-kinetike (Doko, 2014).

Edhe pse televizioni ka përjetur një zhvillim të hovshëm teknologjik, ai huazon më shumë nga arti kinematografiksë se sa nga artet tjera, duke u munduar, kështu, të formësojë vetveten dhe krijuar parimet e veta estetike. Dallimi kryesor në mes ketyre mediumeve, kinematografisë dhe televizionit, konsiston në madhësinë e ekranit dhe në mënyrën e shikimit. Edhe pse më i vonshëm si medium artistik, televizioni po krijon gjuhën e vet, e sa me shumë e më thellë që njihet nga realizuesit dhe nga shikuesit, aq më i madh do të jetë efekti i tij (Pepo, 1987).

Dramatizimi i një vepre letrare për format tjera artistike me gjithë sfidat dhe rrisqet nëpër të cilat duhet të kalojë, mbetet praktikë e lakmueshme për kirjuesit artistik. Kjo ndërlidhje e veprës letrare, si romanet apo novelat, me mediumet tjera artistike funskionon me vet faktin se thelbin e kanë të njejtë, artin e fjalës. Nëpërmjet të dramatizimit të veprës letrare dhe shëndrrimit të saj në dramë për teatër, skenar për film apo televizion, artistët krijojnë mundësi për ta sjellë gjithë pasurinë dhe vlerën që mbartë letërsia në formate artistike, duke komunikuar kështu më një audiencë më të gjërë. Vepra letrare, e konfirmuar si e tillë me vlerat që bartë, shëndrrohet në pasuri për formatet tjera artistike, duke e ushqyer atë me ide, konflike jetësore, koncepte artistike, personazhe e karaktere, ambiente reale dhe imagjinative, momente historike, çështje shoqërore, etj.

Dramatizimi i një vepër letrare dhe shëndrrimi i saj në material të denjë për dramë teatrore apo për skenar filmi e televisioni, e pastaj për ta realizuar si prodhim artistik, është një proces i ngërthen në vetë disa etapa. Ky proces ngërthen arsyet e përzgjedhjes së veprës letrare, adaptimin e fabulës së saj të plotë apo e pjesërishme, përzgjedhja e personazheve dhe ndërtimi i karaktereve, krijimi i raporteve në mes personazheve dhe në raport me ngjarjen, e deri tek shkrimi i drafteve dhe finalizimi i materialit lexues (dramë apo skenar) dhe inskenimi apo ekranizimi i saj për teatër, film apo televizion. Kriter tjetër shumë i rëndësishëm për dramatizimin e një vepre letrare dhe realizimin e saj në teatër, film apo televizion, për të siguruar funksionimin adekuat të saj, është edhe njohja e spefikave dhe

kërkesave themelore që i kërkojnë këto medium artistike. Jo çdo vepër letrare mund të dramatizohet apo adaptohet. Jo çdo vepër letrare të jep material, ide dhe mundësi të shkruhet si tekst dramatik apo skenar. Për të dramatizuar një vepër letrare, krijuesi, dramaturgu apo skenaristi duhet të gjejë në të ide, ngjarje, raporte, personazhe, rrëfim, të cilat janë të transformueshme dhe komunikojnë me publikun kur shëndrrohen në shfaqje apo në prodhim vizual. Në aspektin përmbajtësor dramaturgu apo skenaristi mund t'i kenë katër qasje, por jo të kufizohen në to, siç janë:

- ai mund ta dramatizojë veprën letrare duke e respektuar idenë qëndrore dhe mesazhin të cilin e jep shkrimtari në veprën e tij,
- ai mund ta dramatizoje vepren letrare duke e interpretuar idenë dhe mesazhin e shkrimtarit, duke theksuar perspektivën apo interesat të tij,
- ai mund ta dramatizoj vetëm një pjesë të veprës letrare dhe ta shëndrrojë atë në një tekst dramatik apo skenar të plotë, apo
- ai mund vetëm të inspirohet nga vepra letrare dhe të rishkruajë një dramë apo skenar të ri.

Pra, dramatizimi i një vepre letrare nuk është thjeshtë një proces mekanik që respekton kriteret teknike të formave tjera artistike, por kërkon njohje të specifikave përmbajtësore, të cilat i kërkon një art i caktuar, kërkon talentin për të rikrijuar një botë të re tashme të krijuar paraprakisht nga shkrimtari i veprës letrare. Të dramatizosh një vepër letrare duhet të sigurohesh për vlerat dhe përmbajtjen artistike që posedon ajo, për idenë dhe mesazhin që përçon dhe për mundësitë artistike të transformimit të saj në një brum të mirë për realizimin e një shfaqeje apo filmi. Në rastin e filmit "Ekranizimi i një vepre letrare është ajo formë e artit kinematografik, në të cilën autori, duke mos dalë jashtë kornizave të veprës letrare, e rikrijon atë me gjuhën e filmit, me mjetet e veta shprehëse, duke synuar që të japë në ekran sa më thellë e më poetikisht patosin e origjinalit, thelbin e tij artistik" (Myftiu, 2002, fq. 255).

Dramaturgët apo skenaristët, të cilët marrin guximin dhe detyrën për të dramatizuar një vepër letrare, duhet ta njohin shumë mirë letërsinë apo atë gjini letrare të cilën do ta dramatizojnë, duhet të njohin stilin e të shkruarit të veprës letrare, kontekstin historik, social e politik kur është shkruar ajo dhe, gjithëashtu, ta njohin personalitetin e shkrimtarit. Kur dramatizohet një vepër letrare, autori i kësaj pune, duhet të dij paraprakisht destinacionin e veprës së dramatizuar. Kjo për shkak të specifikave që i posedon secili format artistik. Një vepër letrare që dramatizohet për teatër nuk mund të shfrytëzohet si e tillë edhe për film apo televizion. Kjo për shkak të kritereve që i ka një tekst dramatik apo dramë për teatër, një skenar për film apo televizion. Formati i të shkruarit, përshkrimi i situatave dhe ngjarjeve, krijimi i personazheve dhe ndërtimi i karaktereve të tyre, raportet mes personazheve, rrjedha logjike e tregimit, plasimi i idesë dhe mesazhit, ambientet dhe lokacionet e ngjarjeve, etj. nuk kanë të njëjtin trajtim si në dramë apo në skenar. Ato mund të kenë ngjajshmëri ndër vete por destinacioni i veprës letrare të dramatizuar duhet të jetë i definuar dhe, në bazë të tij, të respektohen kriteret e të shkruarit të dramës apo skenarit. Sipas Pirro Milkanit, rrugët e ekranizimit (apo dramatizimit) të një vepre letrare në rastin e filmit janë tre:

- Rruga e parë apo më e lehta është ajo e transmetimit të veprës, duke i qëndruar besnik asaj në të gjitha ngjarjet, episodet, personazhet dhe mënyrat shprehëse. Sipas tij, kjo nuk sjell kurrë lindjen e një vepre artistike me emocione të reja e më të thella dhe krijimi artistik, në raste të tilla, shërben vetëm për popullarizimin e veprës letrare. Këtë mund ta bëjë më mirë telefilmi, i cili me kohën e pakufizuar që ka në dispozicion, nuk lë të humbasë asgjë nga vepra letrare.
- Rruga e dytë është ajo e transplantimit kinematografik të veprës letrare kur, megjithëse mund të humbasin disa vlera të reja filmike, sepse në saje të kondensimit të ngjarjeve dhe veprimeve, në saje të mishërimit realist dhe të ndërthurjeve dramaturgjike më të plota, ngjarjet bëhen më dramatike, personazhet më të besueshëm dhe emocionet e përfituara janë më të thella. Kjo rrugë është më shpesh në kinematografinë tonë (shqiptare) dhe ka dhënë suksese të njohura.
- Rruga e tretë është ajo e shndërrimit të plotë të veprës letrare, duke e parë atë me një sy të ri të autorit kinematografik (Milkani, 1990).

2.5 Realizimi i dramës në shfaqje teatrore

Artistët e teatrit, e sidomos regjisorët, në mënyrë të vazhdueshme, janë në kërkim të veprave apo teksteve dramatike, të cilat potencialisht mund t'i realizojnë si shfaqje teatrore. Gjatë tërë kohës ata janë në kontakt me libra, drama, romane, ku, varësisht prej interest të tyre artistik, ata identifikojnë tituj që në një moment të caktuar mund t'i realizojnë si shfaqje teatrore. Të njejtën gjë e bëjnë edhe teatrot serioze, ku në bazë të planeve të tyre afatshkurtër dhe afatmesëm, duhet ta konceptojnë dhe implementojnë reportorin e tyre artistik.

Në kohët e sotme, ka raste kur një regjisor apo ekip teatror inspirohen nga një ide apo ngjarje, dhe gjatë procesit krijues, ata i ndërtojnë dialogjet e më pastaj e krijojnë shfaqjen. Pra, për secilën iniciativë teatrore gjeneza qëndron tek fjala, tek vepra, apo drama. Në këtë kuptim, kontakti i parë i krijuesit teatror me tekstin apo dramën është shumë i rëndësishëm. Nëse fillimisht, krijuesi teatror e ka lexuar një vepër vetëm si vepër letrare dramatike dhe, pastaj diçka e veçantë e ka intriguar atë, atëherë atë ai do ta lexojë, rilexojë dhe analizojë me syrin e një krijuesi. Nga leximi i parë i veprës letrare apo dramatike, regjisori krijon përshtypjet e para, të cilat kanë efekt tronditës dhe ngacmues në nivelin artistik. Këto përshtypje, zakonisht, nuk janë të qarta tërësisht, nuk janë të artikuluara mirë, por ato vijnë në formë të konturave për skenën, fabulën, ngjarjen apo personazhet. Shpeshherë, ato vijnë si ngjyra të përziera, si zëra të humbur, si gjeste të çregullta, si emocione të pakontrolluara. Përmes leximit të parë regjisori kupton botën shpirtërore të veprës, të paraqitur në sistem të kodeve, të cilët duhet të dekodohen dhe të pikëpyetjeve, të cilave u jepen përgjigje gjatë procesit pasardhës krijues. Ky lloj leximi e ndihmon krijuesin që, në bazë të mendimeve, imazheve, përjetimeve, emocioneve që shfaqen, të krijojë një strukturë themeltare për realizimin e një shfaqjeje artistike. Identifikimi dhe grumbullimi i përshtypjeve të para, pa marrë parasysh që ato nuk janë të artikuluara mirë, konsiderohen si arsenal i vyeshëm artistik, nëpërmjet të së cilit regjisori e koncepton platformën e tij regjisoriale. Nga ajo që regjisori "sheh", "dëgjon", "ndjen" dhe "mendon", gjatë leximit të parë të tekstit, krijohet pastaj një lloj *fetusi skenik i shfaqjes së ardhshme,* i cili në procesin e mëtejmë të inskenimit zhvillohet në organizim skenik më përmbajtje dhe formë autentike që quhet ***shfaqje*** (Hysaj, 1998).

Për realizimin e kësaj shfaqjeje, regjisori ka dy përgjegjësi kryesore: (1) të krijojë një vizion të unifikuar, pra të shfaqjes dhe (2) të udhëheqë të tjerët në drejtim të aktualizimit përfundimtar të shfaqjes (Edubuzz, n.d.). Për t'i realizuar këto përgjegjësi regjisori duhet të organizojë procesin krijues të vizionit të tij, të marrë vendime krijuese gjatë procesit dhe t'i koordinojë të gjithë krijuesit tjerë teatrorë të profileve të tjera.

Pas krijimit të përshtypjeve të para, regjisori duhet të hulumtojë disa aspekte rrethanore të dramës, të cilat janë të rëndësishme për procesin krijues. Në njëfarë forme, ai shndërrohet në një studiues, kritik letrar apo historian i letërsisë. Ai duhet të hulumtojë jetën e shkrimtarit apo dramaturgut, kohën kur ka vepruar, rrethanat politike e sociale kur ka shkruar, portretin moral dhe etik të tij, arsyet dhe motivet për t'u marrë me tema të caktuara, stili dhe forma e shkrimit, etj. Po ashtu, është e rëndësihme të zbulohen raportet e shkrimtarit me çështje të caktuara të kohës së tij. Në këtë kuptim, regjisori duhet të njohë edhe veprat tjera të shkrimtarit apo dramaturgut, duke bërë krahasime në mes tyre për aspekte me interes për shfaqjen. Shpeshherë motivi shtytës i shkrimtarit mund të jetë i njejtë me motivin e regjisorit. Por, gjithashtu shpeshherë ndodh që p.sh. nëse gjatë kohës së shkrimtarit një personazh vret për një faculetë (rasti i Otellos te Shekspiri) dhe si skenë e ka trajtuar si tragjedi, regjisori në kohët e sotme mund ta shëndrrojë skenën në farsë apo tragjikomedi. Duke u pasuruar me aspektet sociale, politike, morale e historike të kohës së shkrimtarit apo dramës kur është shkruar ajo, regjisori e ka më të lehtë të futet në shtresat e thella të dramës dhe pastaj të krijojë qasjen e tij artistike ndaj dramës së shkrimtarit.

Në momentin kur përfundon faza kërkimore, regjisori fillon të vendosë themelet (kornizën) e shfaqjes, duke u fokusuar kështu në zbërthimin dramaturgjik të veprës, përmes përcaktimit të temës dhe të idesë së dramës së shkrimtarit. Fillimisht, duke e definuar temën fundamentale të dramës, ai duhet të kuptojë edhe qëndrimin e shkrimtarit ndaj kësaj teme. Tema e dramës së shkrimtarit duhet të jetë e qartë, konkrete, e shkurtër, në mënyrë që ideja e ndërtuar pastaj të jetë sa më komplekse. Pastaj, ideja e shkrimtarit në dramë na paraqitet si qëndrim i tij ndaj temës që e trajton në vepër. Ky qëndrim mund të ketë ngarkesa e tensione, mendime e emocione, e më pas, regjisori, në bazë të temës dhe idesë së shkrimtari, krijon

temën dhe idenë e shfaqjes. Ideja e dramës së shkrimtarit duhet të jetë shtjellim i motivimit të tij, i qëllimeve, të cilat ai i sjell në pah përmes ngjarjeve dhe personazheve. Nëse tek Hamleti i Shekspirit, si temë të shkrimtarit nxjerrim pafuqinë e një personi me profil intelektuali që të ballafaqohet me detyrat që ia parashtron koha, ideja që ka ndërtuar autori mbi këtë formulim tematik do të ishte qëndrimi i tij ndaj pafuqisë së Hamletit për të vepruara në rrethana të caktuara (Hysaj, 1998). Si rezultat i identifikimit të temës dhe të idesë së shkrimtarit për veprën e tij, regjisori koncepton temën dhe idenë e shfaqjes të cilën do të inskenojë. Identifikimi i temës dhe i idesë së shfaqjes janë preokupime personale të regjisorit. Ato mund të jenë të njejta me të shkrimtarit, mund të jenë të kundërta, apo mund të jenë si risi apo gjetje të veçanta nga regjisori, për shkak të interesit të tij krijues. Nëpërmjet të temës dhe idesë së shfaqjes, regjisori krijon burimin themeltar mbi të cilin e ndërton të gjithë shfaqjen. Tema dhe ideja e shkrimtarit kanë natyrë statike, por tema dhe ideja e regjisorit nuk mund të jenë definitive, për shkak të procesit dinamik krijues apo të gjetjeve të reja, të cilat mund të lindin gjatë këtij procesi.

Në kuadër të procesit krijues regjisori, duhet ta njoh mirë strukturën dhe përmbajtjen e dramës së shkrimtarit, mbi të cilën ai koncepton dhe realizon strukturën dhe përmbajtjen e shfaqjes së tij. Kjo konsiston në trajtimin e secilës skenë veç e veç, në aspektin strukturor e përmbajtësor të veprës dhe të shfaqjes. Regjisori, në bazë të qasjes së tij artistike, duke u bazuar në veprën e shkrimtarit, krijon strukturën dhe përmbajtjen e shfaqjes së tij. Njëkohësisht, është e nevojshme që të precizohen drama e shkrimtarit brenda veprës së tij, e që nënkupton qasjen e shkrimtarit ndaj fabulës dhe ndaj asaj që ai dëshiron të thot në këtë rast, drama e regjisorit që nënkupton objektivat e tij, të cilët dëshiron t'i arrijë nëpërmjet të shfaqjes, si dhe drama e publikut që ka të bëjë me efektin e krijuar tek publiku dhe me komunikimi tij me shfaqjen, në përgjithësi.

Element i rëndësishëm për këtë proces transforimi, nga drama deri të shfaqja, është zhanri, pra zhanri në dramë i përcaktuar nga shkrimtari dhe zhanri në shfaqje i përcaktuar nga regjisori. Varësisht prej qasjes artistike, regjisori mund të përcaktohet për një zhanër tjetër nga ai i shkrimtarit. Praktika ortodokse (klasike) e shkrimit të dramës apo e krijimit të shfaqjes na thotë që një dramë apo shfaqje duhet të ketë një zhanër të qartë. Por, me

zhvillimin e artit teatror, me modernizimin e tij, më futjen e praktikave dhe qasjeve të reja teatrore, me bashkëdyzimin e teatrit me artet tjera vizuale dhe, sigurisht, me emancipimin e shoqërive dhe komunitetit artistik, kjo teori nuk është më e doemosdoshme që të respektohet. Në kohët e sotme shohim shfaqje që janë krijuar me sistemin multi-zhanër, ku për rreth 90 minuta, spektatori mund të shohë skena apo situata me zhanre të ndryshme. Nëse botërisht njihen pesë zhanre tradicionale: tragjedi, dramë, komedi, farsë dhe tragjikomedi, deri sot janë krijuar mbi 40 zhanre të reja (Drama Online, n.d.).

Një prej elementeve më të rëndësishëm të procesit krijues teatror është zbërthimi dhe anamneza e karaktereve të personazheve. Karakteri i personazhit konsiderohet struktura e brendshme apo natyra specifike e personazhit, e cila del në pah përmes veprimeve të veçanta, përmes të cilave arrijmë t'i njohim disa veti apo vese, të cilat kushtëzojnë rrjedhën specifike të veprimeve të shumta, të cilat e bartin personazhin në gjendje krize apo në gjendje konflikti të hapur me personazhet tjera (Hysaj, 2000). Karakteret e personazheve zbulohen në rrethana jo të zakonshme për ta, që na vijnë nëpërmes veprimeve që nuk janë në linjë me konvencat sociale, morale, apo etike të kohës.

Për ta qartësuar karakterin personazhit duhet bërë një zbërthim i detajuar i veprimeve të tij, përmës tipizimit të veprimeve, përmes marrëdhënieve që krijon ai me personazhet e tjera, përmes pasojave që vijnë si rezultat e veprimeve të caktuara, përmes motivit dhe qëllimit të personazhit, etj. Gjatë procesit krijues regjisori duhet të krijoj dosje të veçanta për secilin personazh, e për të ardhur deri tek karateri i secilit prej tyre duhet t'i zbërthejë e t'i analizojë veprimet e personazheve në disa nivele: veprime sipas parimeve morale, veprime sipas strukturës emotive dhe intelektuale, veprime sipas strukturës iracionale. Pastaj duhet të përcaktohet se çka flet personazhi për veten, çka flasin të tjerët për të, çfarë temperamenti ka personazhi, sa është aktiv apo pasiv në raport me të tjerët, çfarë pozicioni filozofik ka ndaj jetës, cili është ritimi personal i tij në raport me vetveten dhe me të tjerët, deformimet profesionale, gjendja shëndetësore, gjendja materiale, cilin e do dhe cilin e urren personazhi, si e manifeston dashurinë dhe urrejtjen, çka planifikon të arrij me veprimet e tij, çfarë strategjie veprimore përdorë, çfarë raporte ka me personazhet e tjera dhe në çfarë mënyre hyn në mardhënie me ta, cila është e kaluara e personazhit, etj (Hysaj, 2000).

Në kuadër të procesit krijues, regjisori së bashku me shkrimtarin, me dramaturgun, apo i vetëm në rastet kur nuk ka mundësi që, për shkaqe të ndryshme, të kontaktojë me shkrimtarin, fillon punën me tekstin. Janë tre forma të punës me tekstin: reduktimi i tekstit dramatik në bazë të idesë dhe konceptit regjisorial, adaptimi i tekstit dramatik në bazë të idesë dhe konceptit regjisorial, dhe dramatizimi i një vepre letrare. Kjo e fundit është proces më i gjatë dhe më kompleks, për shkak se një vepër letrare, e cila ka për bazë narracionin, duhet të shëndrrohet në një vepër dramatike, e cila ka për bazë dialogun dhe veprimin. Gjatë dramatizimit të një vepre letrare duhet të merren në konsideratë shumë elemente të veprës, të cilat potencialisht mund të jenë pjesë e tekstit dramatik: fabula dhe ngjarja, personazhet, gjuha e personazheve, veprimet e tyre, kontekstet dhe rrethanat përcaktuese, lokacionet dhe vendet e ngjarjes. Për shkak të komplesicitetit që e ka ky proces krijues, jo të gjitha veprat letrare mund të dramatizohen, dhe njëkohësisht jo të gjitha veprat e dramatizuara kanë sukses kur inskenohen në teatër. Për këtë arsye personi që merr persipër dramatizimin e një vepre, fillimisht duhet të jetë njohës i mirë i letërsisë dhe i dramës, duhet të ketë talent artistik dhe po ashtu edhe eksperiencë profesionale për të respektuar strukturën dhe kriteret që i kërkon drama. Paralelisht me procesin e punës me tekstin, regjisori fillon të konceptojë në kokën e tij edhe elementet tjera të shfaqjes, si skenografinë, kostumet, muzikën, efektet, ndriçimin, grimin, etj., të cilat janë pjesë përbërëse e shfaqjes. Njëkohësisht, krijohet edhe ekipi kryesor kreativ i shfaqjes varësisht prej nevojave që dalin: kompozitori, dizajneri i dritave, skenografi, kostumografi, koreografi, dizajneri grafik etj.

Pa dyshim që bartësit kryesorë të shfaqjes janë aktorët, të cilët regjisori mund t'i përzgjedh nëpërmjet të audicionit, në ansamblin rezident të teatrit të caktuar, apo mund ta ketë ekipin e tij krijues, duke përfshirë edhe aktorët. Puna me aktorët është e gjatë, e lodhshme, shterruese, e cila realizohet nëpërmjet të provave të vazhdueshme. Secili regjisor përdor stilin dhe teknikat e tij të punës dhe ka qasje të veçantë, por përkundër kësaj, të gjithë e kanë një objektiv, që të arrijnë të dëpërtojnë në mëndjen dhe shpirtin e aktorit, me qëllim të realizimit maksimal të karaktereve të personazheve veç e veç dhe të shfaqjes në tërësi. Secila qasje regjisoriale bazohet në sisteme të ndryshme teatrore, të cilat, si parim kanë metoda të veçanta të provave, mënyra të veçanta interpretative dhe mënyra të veçanta të të

bërit teatër. Sistemet janë krijuar nga artistë të mëdhenjë teatrorë, sipas të cilëve edhe emërtohen dhe njihen, ndër të cilët tre më kryesorët janë: sistemi i Stanislavskit, sistemi Grotovskit, sistemi i Brehtit. Këto sisteme hulumtojnë natyrën e aktrimit, fenomenet dhe kuptimin e tij, natyrën dhe shkencën e proceseve mendore, fizike dhe emocionale të tij (aktrimit). Secili prej këtyre emrave, nëpërmjet veprës së tyre, janë mësues dhe edukatorë të mëdhenj të krijuesve teatrorë. Më i veçanti prej tyre, sipas mendimit tim, është Grotovski, i cili është themeluesi i teatrit laborator, apo të teatrit të varfër, ku nëpërmjet të hulumtimit dhe kërkimit në prova, nëpërmjet të eksperimentimit, hapsirës së varfër dhe të thatë, të përqëndrimit absolut, të punës jo verbale, të lirisë ekstreme, të punës fizike unikale, të intimes dhe të fshehtës, ka krijuar një model avangardist të teatrit (Brook, 2004). Varësisht prej llojit të shfaqjes, konceptit dhe qasjes regjisoriale, procesi i provave me aktorë dhe me stafin tjetër kreativ e tenik, mund të zgjasë prej dy muaj e më shumë. Shfaqjet laboratorike, për shkak të procesit kërkues, mund të zgjasin një vit e më shumë. Gjatë këtij procesi provat kalojnë nëpër faza të ndryshme, por ato më kryesoret janë: provat e tavolinës, analizimi i tekstit, mizanskena e vrazhdë, provat krijuese me aktorë, provat me kostume dhe rekuizita, provat me skenografi dhe me ndriçim, provat me muzikë dhe me efekte, provat gjenerale, dhe, si rezultat i të gjitha këtyre fazave, është premiera, apo performanca e parë e shfaqjes para publikut. Më pastaj, jetëgjatësia e shfaqjes varet nga disa faktorë: kualiteti i shfaqjes, kritika e shfaqjes, interesimi i shikuesve, politika e teatrit të caktuar, etj. Pra, për krijimin e një shfaqje, përveç idesë dhe qasjes artistike apo talentit të ekipit krijues, shpenzohet shumë mund, kohë dhe energji, kërkohet punë kolegjiale, disiplinë dhe përkushtim.

Tërë ky proces ndahet në dy faza të përgjithshme: 1. faza para-prodhuese (pre-production), e cila përfshinë tërë procesin krijues, prej përzgjedhjes se veprës letrare apo dramatike, deri te kompletimi i ekipit të shfaqjes dhe 2. faza prodhuese, e cila përfshinë tërë procesin, prej provës së parë të tavolinës apo të leximit, deri te performanca e parë e shfaqjes apo premiera (Bruch, 1990).

Kreu i Tretë – Gjenerali përball Gjeneralit

3. Gjenerali i ushtrisë së vdekur; nga perspektiva e regjisorit

3.1 Gjeneza e Gjeneralit

Gjenerali i ushtrisë së vdekur, shpesh i përdorur edhe si "Gjenerali i Kadaresë" fillimisht është botuar si tregim, më 1962 në revistën "Nëndori" (1962). Më pas, menjëherë në vitin 1963 është botuar si roman ku që nga botimi i parë dhe gjatë botimeve tjera pasuese ka përjetuar ripunime dhe intervenime të dallueshme nga versioni fillestar. Pra, gjeneza e romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* është vet tregimi me të njëjtin emër i botuar paraprakisht *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Për shkak të temës unike dhe të jashtëzakonshme, sa magjepsëse e aq edhe tragjike, me nuanca, ndërlikime e kthesa befasuese dhe tronditëse, ky tregim i punuar për revistë pa dyshim që ishte burim i sigurtë për të zhvilluar një roman magjepsës, duke ballafaquar jetën dhe vdekjen natyrshëm por fuqishëm, dhe duke prekur aspekte e hapësira të pa prekura. *Gjenerali* tregim u shëndrrua në *Gjeneralin* roman duke ndërtuar kështu skena dhe situata ku përplasen fenomene e dukuri të kundërta, ku të gjallët dhe të vdekurit bashkjetojnë natyrshëm, ku kohërat dhe hapësirat e vdekjes dhe jetës këmbehen.

Është një prej veprare letrare kombëtare e cila arriti sukses të jashtëzakonshëm, ndoshta me e suksesshmja deri më tani. Fillimisht është përkthyer në vendet e rajonit për rreth Shqipërisë. Në vitin 1967 është përkthyer dhe botuar në Bullgari, sakaq në vitin 1968 është përkthyer dhe botuar në Jugosllavi, ku për rrethana të kohës, raporteve toksike në mes Shqipërisë dhe Jugosllavisë, prezencës dhe pozicionit të shqiptarëve në ish-Jugosllavi, ky përkthim kishte rëndësi dhe komplikime politike. Viti 1970 ishte viti thelbësor për suksesin e paimagjinueshëm për Kadarenë dhe për vet veprën, "Gjeneralin e Kadaresë". Kjo sepse në këtë vit ky roman u përkthye dhe u botua në gjuhën franceze duke i siguruar autorit dhe veprës njohje të madhe ndërkombëtare.

Romani shqiptar njihej pak jashtë ambienteve të banuara me shqiptarë, e nëpërmes "Gjeneralit të Kadaresë" letërsia shqiptare merr pozicion të rëndësishëm në letërsinë botërore. Kjo vërtetohet edhe me faktin që ky roman është i përkthyer në mbi njëzet gjuhë të ndryshme të huaja, duke tejkaluar kufijtë evropian dhe duke u vlerësuar jo befasisht shumë mirë nga kritika dhe lexuesi i huaj. Studiuesi francez Tristan Renaud, me peshë dhe influencë, në kohën e botimit të versionit francez të romanit "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" (1970), shpreh kështu për romanin dhe për Kadarenë:

> *"Romani – i shkëlqyer – i këtij shkrimtari të ri shqiptar ngrihet, qysh në fillim, mbi anekdotën makabre. Ai i largohet humorit të zymtë, që vetë subjekti duket sikur e kërkon, dhe nëse, për mënyrën e procedimit, të kujton Buzzati-n, nuk mund të mos vihet re, njëherazi, se "Gjenerali i Ushtrisë së Vdekur" nuk është, pavarësisht nga përshtypja e parë, një parabolë e mirëfilltë dhe, aq më pak, një përsiatje metafizike. Në rastin* më të *skajshëm, ky gjeneral që zhvarrosë ushtarë të cilët nuk i ka njohur ndonjëherë, për t'i rigrupuar në një ushtri fantazmash, mund të ishte pothuajse një symbol, me kusht që kërimi i marrosur të mos mbante vulën e një realizmi të rreptë, por, gjithësesi, të çuditshëm."* (Kadare, 2009, fq. 11).

Romani si i tillë përmban edhe elemente të veçanta për kohën dhe letërsinë shqiptare. Konsiderohet që është romani i parë në letërsinë shqipe që në qendër të rrëfimit ka një antihero – Gjeneralin, edhe pse në versionin e parë të botimit nuk na vjen si i tillë, por vetëm në versionet e ri-punuara. Njehërit konsiderohet edhe si romani i parë që nuk ka fare hero pozitiv, por personazhet tjera me të cilët ballafaqohet Gjenerali na vijnë të pa definuar dhe në funksion të idesë së romanit dhe zhvillimit të tij. Gjatë rrjedhës së romanit miksohen zëra të ndryshëm narrativë, ku shpesh narratori përfaqëson edhe pikëpamjen e të huajit. Dialogjet karakterizohen më një diskurs të llojllojshëm dhe me shumë nuancë, nga ai mitik e legjendar e deri tek ai tejet lokal dhe absurd. Me përjashtim të "Gjeneralit të ushtrisë së vdekur", në romanet tjera të Kadaresë hasim çdo herë një kronist apo shkrimtar (Pipa, 1999).

Që nga botimi i parë i romanit, në vitin 1963, kjo vepër bënte dallimin me veprat tjera letrare të kohës. Atmosfera e Shqipërisë e cila na vjen në roman nëpërmes shiut të vazhdueshëm, borës, baltës dhe erës, njerëzve të zymtë dhe të mbushur me mllef e urrejtje, dhe përgjithësisht ashpërsisë së vendit ku zhvillohet ngjarja, ishin jo të zakonshme për letërsinë që krijohej në atë kohë. Në një mënyrë jo pak të hapur për kohën, kjo çasje i bënte konkurrencë të fortë përshkrimeve të autorëve të tjerë të Shqipërisë dhe banorëve të saj. I bënte kontrast të dukshëm 'dritës', 'haresë' dhe 'fitoreve të jashtëzakonshme' të realizmit socialist të kohës (Elsie, 1995).

Përkundër të gjithave, për shkak të "Gjeneralit të ushtrisë së vdekur", fillimisht, Ismail Kadare është krahasuar me mendjet më të veçanta dhe dominuese të letërsisë, por edhe të politikës, me Kafkën dhe me Orvellin. Por, edhe në këtë krahasim, është pikasur zëri i tij origjinal, i lidhur fort më rrënjët e thella të vendit të tij, e njëkohësisht edhe shumë universal (Guppy, 1998).

3.2 Nëpër “Gjeneralin…” e Kadaresë, nga perspektiva e një regjisori

Që nga titulli, por edhe pasi e lexojmë romanin, është e pashmangshme përshtypja e krijuar se kjo vepër në thelb trajton temën e vdekjes. Nëpërmes personazheve, skenave, ngjarjeve, situatave dhe konfrontimeve, kjo vepër na ballafaqon me pasojat e vrasjeve, vdekjeve, varreve dhe viktimave. “Gjenerali i Kadaresë” trajton një temë të veçantë që lidhet me Luftën e Dytë Botërore mirëpo ngjarja ndodhë pesëmbëdhjetë vjet pas përfundimit të luftës. Pra, romani si i tillë është i zhvilluar dhe në lidhje me dy linja kryesore kohore; i zhvilluar në linjë kohore të viteve të gjashtëdhjeta ku sistemi politik i instaluar ka ardhur si rrjedhojë e linjës së dytë kohore që romani ka një lidhje të rëndësishme, atë të Luftës së Dytë Botërore. Shqipëria këtu na vie e izoluar dhe e varfër, monotone e depresive, kjo edhe si rezultat i pushtimeve të njëpasnjëshme nga vendet e Lindjes apo Perëndimit, me tendencën të udhëhiqet nga një sistem politik i vendosur pas Luftës së Dytë Botërore, por me një influencë të madhe të kodeve të lashta tradicionale që bazë kanë elemente radikale të bashkëjetesës si hakmarrjen, gjakmarrjen dhe dhunën.

Ky roman vlerësohet për shtresat e shumta ideore dhe kuptimore, e njëherit shquhet për thellësinë e nënteksteve, e të gjitha këto janë të sinkronizuara mirë dhe në fuknsion të mendimit autorial. Veprimet e brendshme të personazheve, mendimet, përjetimet dhe kujtimet e tyre krijojnë llojllojshmëri kuptimesh e asocimesh të cilat na mbajnë pezull në mënyrë konstante. Nëpërmes rreshtave, mendimeve apo dialogjeve, Kadare na sjell personazhe dhe karaktere me botë të pasur shpirtërore dhe botë tronditëse emocionale, e në këtë mënyrë lexuesin e futë në një ambient intim dhe intrigues.

Romani është i ndërtuar mbi dy nivele të forta emocionale; në atë të përjetimit dhe pasojave individuale, dhe dramës kolektive. Përjetimi dhe pasojat individuale na vijnë fuqishëm nëpërmes personazheve specifike e kryesore në vepër të cilët kalojnë kriza nga më të thellat e më të ndryshmet si morale apo psiqike. E në anën tjetër, drama kolektive na vie nëpërmes gjendjes së rënduar të shqiptarëve në ambientet ku zhvillohet romani, për arsye të pasojave të luftës dhe kujtesës emocionale të bartur nga lufta.

Edhe pse nuk mund të konsiderohet roman i pastër politik, nëpërmes realizmit të saj, kjo vepër trajton një temë që është pasojë e ndasive të mëdha politike e ideologjike të cilat dërguan botën në luftë, temë e cila bartë në vete trashëgimitë dhe ka ngarkesat e kësaj luftë. Nëpërmes këtij realizmi të romanit, paraqiten përpjekjet për hulumtimin e humbjeve njerëzore, si dhe pasojat e luftës që vazhdojnë të rëndojnë shoqërinë pas një kohe të caktuar që kur betejat janë humbur dhe mbetjet apo dëmet fizike janë shlyer (We Need to Talk About Books, n.d.).

Romani fokusohet në misionin e një gjenerali Italian ku i përcjellur nga një prift vjen në Shqipëri për t'i gjetur dhe mbledhur eshtrat e ushtarëve Italian, të ushtrisë fashiste të kohës së Luftës. Siç e do logjika e seriozitetit të një misioni ushtarak, aq më shumë e një misioni për t'i zhvarrosur ushtarët e vrarë, heronj për njërën palë, Gjenerali e merr për nder dhe krenari kombëtare zbatimin e këtij misioni. Ai është i pajisur me të gjitha gjërat e nevojshme logjistike, me lista e harta, por nuk është i pajisur me informata për specifikat historike, sociale e kulturore të banorëve të vendit, e për këtë arsye, këtë mision e trajton si një mision tjetër të radhës. Edhe pse, Gjenerali i vetëdijshëm për krimet e kryera ndaj shqiptarëve gjatë Luftës së Dytë Botërore nga ushtria që e përfaqësonte, ai ishte i ndjeshëm dhe i përgatitur, deri diku, për rezistencën potenciale apo ndjenjat armiqësore të banorëve lokal të tij.

Këtë Gjeneral, që për mision ka të gjejë trupa të shumtë të ushtarëve italian të cilët një herë e një kohë, pak vite para, përfaqësonin ushtrinë shkatrrimtare të Musolinit, të varrosur në vende të ndryshme dhe vështirë për t'u lokalizuar, e pret një atmosferë kërcënuese e fshatrave shqiptare. Duke qenë i bindur në suksesin e misionit të tij, dhe duke dhënë premtime tek familjarët e ushtarëve të vrarë dhe mbetur në Shqipëri se ai do të bëjë maksimumin që t'i sjellë të gjithë të afërmit e tyrë në atdhe, ai më të arritur në Shqipëri fillon të ndjejë pasiguri, dhe kjo ndjenjë e tronditë. Ky mision, po ashtu, ka rëndësi dhe peshë të veçantë, për shkak se përveç ushtarëve, Gjenerali duhet të gjejë edhe trupin e një koloneli i cili është zhdukur në mënyrë shumë të mistershme gjatë luftës në Shqipëri, e që ka prejardhje nga një familje aristokrate.

Peisazhi i trishtuar shqiptar i krijuar nga Kadare, pasqyrohet edhe tek Gjenerali i cili që nga

fillimi nis këtë mision i trishtuar. Gjenerali është i trishtuar sa edhe vet misioni i tij, fillimisht, për shkak të natyrës së misionit. Por pastaj edhe nga një heshtje e vdekur e fshatit, që për të është e çuditshme për në vete ngërthen një kërcënim ndaj të huajit që në një formë apo tjetër mund të cënoj nderin dhe kodin e vendit. Është një heshtje vrojtuese ndaj të huajit që edhe mund të ketë marrë leje nga zyrtarët e shtetit, por jo edhe nga banorët lokal.

Atmosfera me shi të vazhdueshëm e përkufizon më së miri atmosferën e përgjithshme shqetësuese, që në njëfarë mënyre është edhe treguesi i parë i dështimit të mundshëm të misionit. Ky mision i zhvilluar gjatë kohës së Shqipërisë Komuniste është i rregulluar nëpërmes kanaleve dhe marrëveshjes zyrtare në mes shteteve. Përkundër kësaj, për shkak të rrethanave politike kur realizohet misioni dhe ngarkesës së madhe që derivon nga lufta, palët kanë marrëdhënie konstante të tensionura. Me përceptime tejet negative në mes vizitorëve italian dhe vendasve shqiptarë, dhe me urrejtje të ndërsjellë, romani na mban në siklet gjatë tërë kohës. Gjenerali italian gjatë tërë misionit të tij ballafaqohet me sfida dhe aventura të pa akceptueshme për të. Ai tallet dhe turpërohet nga plakat. Përbuzet dhe injorohet nga populli. Dëshpërohet nga vendi, koha, moti. Trishtohet nga njerëzit dhe mentaliteti në Shqipëri. Dhe i zhgënjyer, kokëulur dhe me ndjenjën e dështimit kthehet në vendin e tij. Gjendja dhe rëndesa psikologjike e Gjeneralit na vie nëpërmjet rrëfimtarit dhe zërit të vet personazhit. Kadare i jep rëndësi të veçantë pikëpamjeve të Gjeneralit ndaj vendit dhe banorëve, duke i parë kështu të gjitha elementet e shtetit shqiptar nga këndi i 'të huajit'. Në këtë rast përceptimet 'e të huajit' për ngjarjet, kohën, njerëzit, vendet, traditat dhe ritet na vijnë si mendime të 'atypëratyshme', të momentit, shpesh kaotike dhe të pakuptueshme në mendjen e Gjeneralit. Perceptimet 'e të huajit' na vijnë tejet dramatike e tragjike, të vështira dhe të tmerrshme. Përjetimet e Gjeneralit, trishtuese dhe të rënda, na dalin në sipërfaqe nga vet mendimet e tij, duke i zbuluar kështu edhe të fshehtat më të ndjeshme, të fshehtat e vet botës së Gjeneralit. Lirisht mund të themi që gjatë misionit të tij, i pushtuar i tëri nga ngarkesat psiqike, Gjenerali përjeton krizë dhe katastrofë morale, duke ndjerë frikë paranojake nga shqiptarët që i përcepton si hakmarrës por edhe nga vet relievi shqiptarë, sidomos nga malet e thepisura dhe të ashpëra. Krenaria tij prej Gjenerali 'përplaset për toke' kur kjo frikë i përzihet edhe me emocione tjera shqetësuese si ankthi apo urrejtja, si pasojë e ngarkesës nga e kaluara, e simbolikës së fuqishme e të qenit

‘Gjenerali i ushtrisë në varr” dhe nga ballafaqimi me shqiptarët lokal.

I dënuar nga Kadare, dhe i vendosur në një vend me një kohë që ka vetëm shi dhe erë, duke i’a mohuar pranverën, Gjenerali ka ndjesinë që është i mallkuar. Dilema është nëse Kadare ka dënuar vetëm Gjeneralin apo edhe banorët lokal, shqiptarët në këtë rast, me faktin që me një lehtësi të madhe ai tejkalon pranverën dhe verën gjatë zhvillimit kohor të romanit. Në njëfarë forme Kadare ua mohon të gjitha personazheve t’i shijojnë rrezet e diellit apo aromën e pranverës, duke i lënë në mënyrë të vazhdueshme në atmosferë gri, monotone, me baltë, shi dhe erë. Ky ‘dënim i gjithëmbarshëm’ për të gjitha personazhet, tek Gjenerali krijojnë ndjesinë që toka e këtij vendi nuk ka dëshirë të nxjerrë nga dheu i vet ushtarët italian të varrosur aty, e që më parë kanë qenë përgjegjës për pushtimin dhe luftën e realizuar në atë tokë. Konfliktet individuale apo ato më të gjëra neutralizohen me atmosferën që na jep simbolika e shiut, simbolika e trishtuar e zhvarrosjes së varreve dhe e nxjerrjes së eshtrave. Nëpërmes kërkimit dhe zhvarrosjes së varreve, dhe nxjerrjës së eshtrave fitojmë simbolikën e humbjes së pushtuesit ndërkaq nëpërmes atmosferës së zymtë, shiut dhe erës fitojmë simbolikën e krizës dhe dramës së thellë morale të pushtuesit, të madh dhe krenar dikur.

Nëpërmes ngjarjeve unike, me tipare tipike lokale të hapësirës së ndodhisë, Gjenerali dhe prifti kalojnë nëpër situata me nuanca të forta të tragjikes, komikes, dramës dhe tragjikomedisë. Për shkak të ndryshimeve në mentalitet, ngjarjet e veçanta që për banorët lokal janë normale dhe rutinore, për Gjeneralin mbeten tejet absurde, provokative dhe intriguese. Për shkak të peshës së misionit, rrethanave politike dhe specifikave lokale Gjenerali na vie agresiv dhe arrogant, i hutuar dhe i humbur, i zhgënjyer dhe i dëshpëruar. Kjo gjendje e Gjeneralit, krijon ndjenjën e tij armiqësore ndaj banorëve lokal, ku ai sheh tek çdo shqiptar një armik që ka për tendencë provokimin dhe ofendimin. Një përceptim i tillë ngjall tek ai dilema dhe dyshime, urrejtje dhe frikë, e për pasojë na dalin në pah paragjykimet përbuzëse klasike të ‘të huajve’ ndaj shqiptarëve. Pastaj, në mënyrë fantastike, Kadare e vendos Gjeneralin në disa situata groteske, komike dhe absurde. Faktikisht groteska është bazament i tërë romanit, si strukturën dhe kompozicionin e tij. Në njërën anë kemi misionin e trishtueshëm të zhvarrimit, nxjerrjes dhe mbledhjes së eshtrave të ushtarëve

italian, e në anën tjetër kemi simbolikat, figurat, veprimet dhe gjendjet e personazheve lokale, që ashtu siç na vijnë nëpërmes perspektivës së Gjeneralit, na krijohen atmosfera groteske. Kjo atmosferë përforcohet edhe më shumë kur Gjenerali informohet se eshtrat e ushtarëve të tij, të cilët në logjikën militantiste meritojnë respektin më të madh, janë gjetur të varrosura në të njëjtin varr me eshtrat e mushkave. Kjo informatë, pa dyshim që e tmerron Gjeneralin e njëherit edhe i formëson edhe më tepër bindjet negative ndaj shqiptarëve. Në këtë roman, Kadare na vendos para shumë situatash dhe ngjarjesh groteske, jo rrallë edhe të frikshme, duke i ngjallur të vdekurit, apo duke krijuar parada ushtarake në kokën e Gjeneralit nëpërmes mendimeve të tij gjatë zhvarrosjes dhe mbledhjes së eshtrave të ushtarëve të ushtrisë së tij. Groteskën e gjejmë edhe tek degradimi profesional i Gjeneralit, dhe i priftit, nga Gjeneral i një Ushtrie të një shteti të madh, apo nga një Prift i Administratës më të madhe në botë, ata shndërrohen në punëtorë komunal që për detyrë kanë zhvarrimin e varrezave. Një prej elementeve tipike por edhe më të qëlluara groteske konsiston edhe në vrasjen me sëpatë të një koloneli ushtarak nga duart e një plake të lodhur shqiptare (Plaka Nicë). Dhe, përfundimisht, gjetja më e mirë e groteskës është kur Gjenerali i një ushtrie me renome, shndërrohet në Gjeneralin e një ushtrie të vdekur. Pra groteskën Kadare e përdor fare në fillim të veprës së tij, në ballinën e saj, në titullin e saj.

Edhe pse Gjenerali nuk ka luftuar fare në Shqipëri, ai prapë se prapë ka ushtruar detyrën e tij në Afrikë. Bazuar në faktin që ai luftën nuk e dënon e njëherit e sheh si mjet për zgjidhjen e konflikteve në mes palëve, ai mbetet fajtor po aq sa gjeneralët dhe ushtarët që vepruan në Shqipëri, duke promovuar kështu filozofinë e urrejtjes. Personazhi i Gjeneralit i ndërtuar kështu me elemente të theksueshme të vrazhdësisë, cinizmit dhe urrejtes ndaj Shqiptarëve i detyrohet deri diku realizmit, respektivisht edhe realizmit socialist. Kjo vërtetohet edhe me promovimin e "realitetit të ri në Shqipëri" në vepër, duke proklamuar idenë se populli shqiptar është një popull me vitalitete të rralla (Isufaj, 2011):

Fabrikë për përpunimin e bakrit
Gërrmojnë, vazhdimisht gërrmojnë
Hapin toka të reja buke
Në një vend pashë që kishin mbyllur edhe dy anët e

trasesë së hekurudhës.
Ç'nuk mbjellin. Si duket koha nuk u mjafton.

Gjenerali, përveç tjerash, është tejet i ngarkuar edhe për dy arsye thelbësore, jo vetëm për të si personazhi kryesor por edhe për vet idenë e romanit, dhe për zhvillimin e ngjarjeve brenda romanit:

i. misoni i tij ka të bëjë me të njëjtën ushtri, si institucion dhe si simbolikë shtypëse, ku vendin të cilin po e viziton e kishte pushtuar paraparkisht. Pra ka të bëjë me një vend i cili ushtrinë dhe vendin e tij e konsideron si armike, dhe banorët e këtij vendi e urrejnë si të tillë.

ii. misioni i tij si i tillë nuk është në linjë me misionet tipike të një Gjenerali ushtrie. Ky mision është sa unik e aq edhe i çuditshëm për shkak se qëllimi kryesor i tij është zhvarrosja e kufomave të ushtarëve, e simbolika e këtij misioni i shkakton makth Gjeneralit duke e transformuar atë në gjeneral të ushtarëve të vdekur, gjeneral i batalioneve me skelete, gjeneral i ushtarëve fantazma. Në këtë logjikë, ushtria tjetërsohet në misionin e vet primar, mision i cili është bashkëzim i krenarisë dhe lavidsë, forcës dhe sigurisë, ndërsa në këtë rast, për shkak të misionit të 'çuditshëm', shndërrohet në diçka krejt të kundërt, shndërrohet në një ushtri varrëmihëse, që për detyrë ka të hapë varre, të nxjerrë eshtrra të ushtarëve fantazmë, dhe të mbyll varre. Ushtri e dheut dhe e nëntokës. Edhe në këso rrethana, i gjendur përballë ushtarëve të zhvarrosur, Gjeneralit i zgjohet dëshira për luftë, duke e paramenduar veten si komandant i tërë këtyre ushtarëve dhe duke udhëhequr fushata fitoreje në vende të ndryshme të botës, deri në Vietnam e Kore.

Nëpërmes *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* Kadare na udhëheq nëpër një udhëtim me implikime të tmerrshme duke na paraqitur ndërhyrjen e një Perëndimi të avancuar në errësirën shqiptare, e duke e parë këtë Perëndim të avancuar të shpërbëhet dhe përmbyset

moralisht përpara traditave dhe historisë mahnitëse të një vendi të prapambetur ballkanik (Eder, 2008).

Faktikisht, e tërë drama e veprës është e ndërtuar në një përshkallëzim me konstante të bazuara në logjikën e zhvillimit të ngjarjeve dhe situatave në roman, duke qenë dëshmitarë kështu i një përmbysjeje fatale, fillimisht nëpërmes Gjeneralit e pastaj nëpërmes simbolikës së ushtrisë së fantazmave. Ushtrisë me ushtarë të ndarë në regjimente apo grupe ushtarake, por jo të veshur me uniformën ushtarake por të veshur me uniformën e ushtrisë së fantazmave, të veshur me çanta najlloni, fiks për trupin dhe pozicionin e tyre. Ushtrisë me ushtarë pa emra të saktë, me identitete të paqarta, dhe me trupa të shkapërderdhur në dhjetra e qindra pjesë.

Në thelb, Gjenerali mbajti një qëndrim armiqësor, dhe një raport agresiv ndaj popullit shqiptar, vendit të këtij populli, traditave, qeverisë dhe ndaj çdo gjë që mund të përfaqësonte Shqipëria sepse e pati të vështirë ta kuptonte se humbja e ushtrisë së tij fashiste ishte si pasojë e misionit të padrejtë të kësaj lufte, si në aspektin ideologjik, e edhe më shumë në atë të pushtimit territorial ndaj një vendi e populli tjetër.

Një element tjetër, me rëndësi të veçantë për mua si regjisor dhe krijues është takimi i Gjeneralit me Gjeneralin, përfaqësues të dy pushtuesëve të ndryshëm të Shqipërisë gjatë Luftës së Dytë Botërore. Fjala është për takimin me gjeneralin gjerman, i cili edhe ai kishte mision të njëjtë si Gjenerali i Kadaresë. Ky ballafaqim pushtuesish në tokën të cilën e kanë pushtuar më parë një herë njëri e një herë tjetri, tani në cilësinë e humbësve të mëdhenj është sa e fuçishme aq edhe domethënëse. Në një formë pushtuesit fashist dikur, tani po gjunjëzohen para vendit të cilin dikur e një kohë e kishin të tyrin. I bindur që është menduar qëllimisht, përfshirja e gjeneralit Gjerman në roman na jep edhe një dimension tjetër, ndoshta edhe tendencioz por tipik për kohën, që ka të bëjë me portretizimin e tërësishëm të Perëndimit si hapësirë armiqësore dhe me pretendime territoriale ndaj Shqipërisë.

Po ashtu, nëpërmes Gjeneralit zbulohen edhe krimet e luftës të cilat janë kryer gjatë pushtimit italian të Shqipërisë në Luftën e Dytë Botërore. Këto krime shkaktojnë ankth dhe

vuajtje për banorët që si tipar kanë edhe vetëpërmbajtjen. Nëpërmes Gjeneralit, respektivisht përkatësisë së tij kombëtare dhe profesionale, dhe nëpërmes misionit të këtij Gjenerali, banorëve lokal i'u përkujtohen dhimbjet dhe vuajtjet e luftës, i'u hapen plagët e luftës, lëndohen përsëri për shkak të kujtesës emocionale. Ky përjetim i banorëve lokal na vie qartazi kur një plakë shqiptare, në mes të dasmës akuzon Gjeneralin italian. Në këtë kontekst, nëpërmjet zbulimit të krimeve të luftës nga vet një gjeneral i asaj ushtrie që ka kryer ato krimet, bëhet një ballafaqim kulminant i kryesit të krimit dhe viktimës. Ky ballafaqim na paraqitet qartazi në skenën e dasmës, ku si skenë përveç tjerash, pikën kulmore e arrin pikërisht tek ballafaqimi i përfaqësuesit të kryesit të krimit me viktimën. Nëpërmjet një përshkallëzimi dramatik, Gjenerali i tronditur detyrohet të bartë mbi supet e tij përbuzjen dhe tupërimin, përgjegjësinë dhe dënimin.

Duke pasur dy palë, përballë njëra tjetrës, Kadare na përball neve me një armiqësi reciproke, por duke mbajtur qartazi anën e shqiptarëve. Kjo armiqësi reciproke na paraqitet në mes shqiptarëve, të cilët kanë krijuar këtë raport armiqësor në emër të lirisë dhe kundërshtisë ndaj pushtuesit, dhe në mes të (ish) pushtuesëve italian të përfaqësuar nga Gjenerali dhe prifti, të cilët pa të drejtë, në emër të fashizmit, pushtuan vendin e shqiptarëve dhe kryen krime ndaj shqiptarëve. Në mënyrë të pakontestueshme armiqësia është një prej fjalëve kyçe të romanit, e ajo qëndron nëpër shumicën e pjesëve dhe skenave të romanit, dhe ekziston në mendjet dhe zemrat e personazheve të romanit, deri tek letrat e shkruara, dhe deri tek këngët epike shqiptare, bile edhe deri tek vdekjet e personazheve të cilat na vijnë si paralajmërim që lufta ka përfunduar por armiqësia për njëri-tjetrin është ende aty (Ke, 2013).

Një aspekt tjetër më rëndësi në roman është edhe raporti në mes të Gjeneralit dhe shoqëruesit të tij kryesor priftit, i cili na vie në dy rrafshe, varësisht prej pikëpamjeve të përjetimeve:

i. në rrafshin e parë ata janë të ngjashëm dhe e plotësojnë njëri tjetrin. Të dy kanë urrejtje ndaj shqiptarëve dhe për të gjitha mendimet apo bisedat në lidhje me banorët lokal dhe vendin e tyre pajtohen me njëri tjetrin. Pas një kohe edhe

debatet më të vogla shuhen. Gjenerali në mënyrë të pakontestueshme e mbështet priftin në pikëpamjet e tij për shqiptarët, tradita, zakonet dhe historinë e tyre.

ii. në rrafshin e dytë kanë dallime thelbësore në mes njëri tjetrit. Të dy i përjetojnë gjërat në mënyrë individuale. Përderisa Gjenerali e përjeton humbjen dhe disfatën në mënyrë tronditëse, prifti i përjeton ato me qetësi dhe cinizëm. Nëpërmes njërit personazh të tmerruar e të tronditur dhe nëpërmes personazhit tjetër cinik, lindin mendimet e përbashkëta që kanë nuanca të forta të urrejtjes ndaj shqiptarëve.

Një prej gjetjeve kryesore të Kadaresë është krijimi i Plakës Nicë, ku nëpërmes saj shpërfaq mllefin, pezmin dhe nevojën për hakmarrje të viktimës ndaj pushtuesit apo kryesit të krimit, në këtë rast nëpërmes Gjeneralit italian. Plaka Nicë ka bindje të qarta dhe të ashpra që në fillim ndaj Gjeneralit:

> *Dua të di përse erdhe ti në këtë dasmë dhe si të bënë këmbët që erdhe. Je ulur në tryezë dhe po qesh, siç qeshin ata që kanë një dërrasë mangët. Përse nuk ngrihesh të hedhësh pallton krahëve dhe të ikësh në shi andej nga erdhe? Nuk e kupton që je i tepërt këtu, o i mallkuar?* (Kadare, 2001, fq. 200).

Plaka Nicë është personazh përfaqësues i të gjithë atyre që në mënyrë direkte janë prekur nga lufta, përfaqëson vuajtjet dhe dhimbjet e viktimave civile të luftës. Përfaqëson nevojën e tyre për njohje dhe për drejtësi. Përfaqëson dramën njerëzore të kategorisë më të prekur nga lufta. Si shumica e viktimave civile, ajo na vjen direkte dhe e lirë në opinionet, mendimet dhe veprimet e veta, por e ngarkuar psikologjikisht dhe e rënduar emocionalisht. Ajo ka të krijuar ndjesinë, me të drejtë, që askush nuk e ndëgjon apo askush nuk e kupton, por edhe pse e lënduar, e vuajtur dhe e shkatërruar përbrenda, vazhdon të qëndroj stoike dhe e fortë. Nëpërmes saj realizohet një ballafaqim agresiv dhe pa dorëza i cili lexuesit i vie i amplifikuar në përmasa, duke krijuar përshtypje që është një ballafaqim në mes të pushtuarit dhe pushtuesit. Për shkak të ngarkesës, si pasojë e përjetimeve dhe vuajtjeve nga e kaluara, dhe nevojës për hakmarrje, imagjinata e Plakës Nicë nuk ka limite. Ajo, përveç se kërkon që

pushtuesit të largohen nga vendi i saj, ajo kërkon që edhe kujtimi i tyre të humbet, pra të fshihet edhe memoria e krijuar nga e kaluara e përbashkët e një kohe të caktuar.

Edhe vendosja e situatës së përplasjes së Plakës Nicë me Gjeneralin është një gjetje fantastike. Duke ngjarë kjo situatë në një ceremoni martesore, ku festa, kënga dhe vallja janë tipike, aty zhvillohet kjo përplasje e ashpër që për bazë ka vdekjen, vrasjen, gjakun, varrin dhe zhvarrosjen. Këtij kontrasti ekstrem i shtohet edhe rëndesa kryesore e Plakës Nicë, e cila ka të bëjë me faktin që ajo ka të humbur të bijën, të cilës nuk iu dha kurrë mundësia të martohet dhe krijoj familje, ashtu siç çdo nënë ëndërron. Pika kulmore e zhvillimit të personazhit të Plakës Nicë është se ajo nga viktima shndërrohet në kryese të krimit, si pasojë e vujatjeve dhe nevojës për hakmarrje. Nëpërmes vrasjes së Kolonelit Z. Plaka ndjen lehtësi dhe kënaqësi, ndjen përmbushje dhe drejtësi. Plaka Nicë vrasjen e Kolonelit Z. e kryen si akt hamkarrjeje, për shkak se po i njëjti kolonel ia vrau burrin e pastaj ia dhunoi vajzën, e si rrjedhojë ajo bëri vetëvrasje.

Zhvillimi i karakterit të personazhit të Plakës Nicë realizohet kryesisht nëpërmes monologjeve të gjata por jo monotone, të forta, të drejtëpërdrejta dhe therëse. Shpesh edhe prekin zhanrin e trillerit ku fillimisht Gjeneralit e pastaj edhe lexuesit mund t'i shtijnë tmerrin. Për shkak të monologjeve të Plakës Nicë kjo vepër e Kadaresë na del edhe si roman i monologut, i rrëfimit të brendshëm, përveç se roman i veprimit konstant. Këto monologje janë edhe gjenerator i veprimeve shpërthyese si pasojë e akumulimeve të brendshme (Kryeziu, 2015).

Përveç groteskës, në skenat me Plakën Nicë, Kadare na jep edhe situata të rënda dramatike, e më tipikja konsiston kur Gjenerali i gjenë eshtrat e Kolonelit Z. të vrarë nga një plakë shqiptare, për shkak që ky kolonel i ka përdhunuar vajzën. E mbushur me urrejtje, në mendje dhe në zemër, për njëzet vjet me radhë, eshtrat e kolonelit janë të varrosura ndër pragun e derës së Plakës Nicë, dhe shkelja e përditshme dhe e shpeshtë e varrit të tij, përfaqëson kulmin veprimor në emër të hakmarrjes. Plaka Nicë, në mes të dasmës përplas për toke, para këmbëve të Gjeneralit, një thes me eshtrat e Kolonelit Z. dhe ky veprim ka efekt shokues tek Gjenerali, duke e bërë atë të ndjejë peshën e mëkatit, dhe peshën e

përgjegjësisë të krimeve të kryera nga bashkëkolegët e tij në ushtri. Skena dhe situatat e zhvilluara rreth çështjes së Kolonelit Z. përfaqësojnë edhe klimaksin e kësaj vepre.

Një gjetje tjetër mjaft interesante e kemi edhe elementin e humanizmit të banorëve lokal, e cila si gjetje është përfaqësuar në mënyrë shumë unike. Këto vlera humane të banorëve lokal janë tejet të fuqishme sepse na shpërfaqen ndaj pushtuesit të deridjeshëm apo ish-pushtuesëve, respektivisht ndaj ushtarëve italian. Pas disfatës italiane në Shqipëri gjatë Luftës së Dytë Botërore, banorët lokal shqiptarë i strehonin ushtarët dezertorë italian dhe i fshihnin nga pushtuesi i ri gjerman, i cili mëtonte t'i vriste ata. Unikja dhe paradoksi konsiston se zakonisht viktimat kanë tendencë hakmarrjeje, sidomos gjatë apo menjëherë pas luftës, e tek *"Gjenerali…"* kemi këtë gjetje unike kur viktima mbron ish-kryesin e krimeve ndaj tij, sepse pozicioni i ri i ish-kryesit të krimeve është ngjashëm me të vetin, me të viktimës. Këtë element të humanzimit të banorëve lokal, sa unik e aq edhe paradoksal, Kadare me shumë mençuri na sjellë nëpërmes dëshmive të pakontestueshme, nëpërmes fakteve të forta, që të parandalojë dyshimin e mundshëm të kujdoqoftë ndaj këtij humanizmi kulmor. Këtë Kadare na sjellë nëpërmes ditarit të një ushtari italin, pra të vet pushtuesit të dikurshëm pra të vet ish-kryesit të krimeve gjatë luftës. Për mua, kjo gjetje është kulminante dhe tejet e fuqishme, fillimisht në aspektin human për shkak të mesazhit të cilin e përçon, pastaj në aspektin artistik për shkak të mundësive skenike të cilat t'i krijon, e po ashtu edhe në aspektin politik për shkak të mendësisë e çasjes politike të cilën e promovon.

Si përherë, edhe "Gjeneralin…" Kadare e vendos në mes reales dhe jo-reales. Dëshmitë dhe faktet transformohen, miksohen, ndryshohen e retushohen, dhe imagjinata lëvizë në mënyrë të vazhdueshme për të na krijuar ndjesi panoramike jo-reale por me bazë logjikën. Banorët lokal dhe përditshmëria monotone e tyre, misioni i Gjeneralit, fërkimet, ballafaqimet, debatet dhe përplasjet në mes personazheve na vijnë në mënyrë shumë reale, e në anën tjetër bashkëjetesën në mes jetës dhe vdekjes, apo kemi mungesën totale të verës dhe pranverës, të cilat na vijnë rrjedhshëm dhe logjikshëm por me nuancë të jo-reales. Kështu, Kadare, në mënyrë shumë organike shkrin në rreshtat e veprës së tij realen dhe jo-realen, realen dhe fantastiken, duke na dërguar në nivele të pa imagjinueshme nëpërmes imagjinatës së tij krijuese. Në mënyrë shumë bindëse na bën të jetojmë me të gjallurit dhe me të vdekurit,

duke i futur të gjallët në botën e të vdekurëve gjatë gërmimeve në varrezë, e duke i nxjerrë të vdekurit në botën e të gjallëve:

> *Të gjallët duke gërmuar zbresin në botën e të vdekurve, në Handes, ndërkaq të vdekurit*
> *ngriten mbi tokë në botën e të gjallëve* (Kadare, 2001, fq. 222).

Nëpërmes zhvillimit të ngjarjes në roman, Kadare na pasqyron edhe kontekstin shoqëror e politik të Shqipërisë, ndoshta ashtu siç e sheh ai, dhe Gjenerali. Shqipëria na vjen gri dhe e dëshpëruar, armiqësore dhe agresive, jo mikëpritëse dhe e zymtë, dhe pa stinën më të bukur dhe inspiruese, apo shpresëdhënëse, pra pa stinën e pranverës. Përkundër kësaj atmosfere të përgjithshme gjatë romanit, në raste jo të rralla Kadare i paraqet shqiptarët të denjë e veçanërisht në situatat ku banorët lokal shqiptarë mbajnë qëndrimet e tyre dinjitoze ndaj ushtarëve italian që mbetën nëpër fshatrat shqptare. Në këtë logjikë, tek romani *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* na paraqiten edhe elemente tipike të baladave shqiptare duke i vënë në pah disa vlera e virtyte në emër të 'të veçantave shqiptare' siç janë: besa, tradita, nderi, raporti me mikun, etj. Kështu, në mënyrë subtile Kadare bën një lloj promovimi të shqiptarëve nëpërmes këtyre 'vlerave unike' shqiptare, e si rrjedhojë duke bërë një dallim të qëllimshëm me të tjerët, të cilët potencialisht mund t'i mos kenë këto vlera. Elementin më tipik të baladave e kemi kur në njërën anë kemi shqiptarin i cili ka dashuri të madhe për atdheun dhe mbrojtja e tij është ekzistenciale për të, e në anën tjetër kemi shqiptarin punëtor dhe bujar, të palodhshëm dhe mikëpritës. Këto element po ashtu janë tipike edhe për propagandën ideologjike të kohës, të cilat jo rrallë kanë rezultuar si të pavërteta.

Një linjë tjetër e veçantë për mua mbetet edhe denoncimi apo kundërshtimi i të gjitha llojeve të ushtrive, përtej ushtrive pushtuese e armike, italiane e gjermane, musoliane apo hitleriane. Në këtë rrafsh, Kadare na vie si pacifist, si kritik e kundërshtar i ushtrive dhe luftërave, ku fatet e njerëzve janë lojëra politike e interesash, ku vendet shkatërrohen, digjen e gakosen, ku njerëzit janë numra dhe të tillë trajtohen edhe pas luftërave. Kjo çasje mund të përkufizohet si kritikë poshtëruese ndaj absurditetit klasik të ushtrive pushtuese, të cilat në shumicën e herave përfundojnë kokëulur dhe të turpëruar sepse forca e lirisë zakonisht

triumfon. Kjo na vie nëpërmes skenave dhe situatave të veçanta, nëpërmes kujtimeve të shokëve, të ushtarëve apo edhe të personave të afërt me ushtarët. Ky pozicionim ndaj bindjeve militantiste bëhet edhe më bindës kur vet ushtarët pozicionohen kundër këtyre bindjeve duke zbardhur kështu mashtrimet e prijësve ushtarak, e duke i akuzuar për lojën që ata luajnë me ushtarët e tyre të gjallë dhe të vdekur, gjatë mbedhjes së eshtrave.

Nëpërmes pasojave të luftës, sidomos pasojave që rrjedhin si pasojë e humbjeve njerëzore dhe kujtesës emocionale në lidhje me atë luftë, Kadare, po ashtu, e vërteton qartazi se shumë shpesh pas-lufta është më e rëndë dhe me e gjatë se vet lufta, se pas-lufta mund të jetë më tragjike se vet lufta, se pas-lufta është më e vështirë për rimëkëmbje shoqërore dhe emocionale sidomos për njerëzit që e kanë përjetuar atë. E kjo rimëkëmbje, ndoshta, mund të ndjehet vetëm pas ndryshimit të gjeneratave.

Si përfundim, gjatë hulumtimit të vazhdueshëm për këtë vepër, për nevoja të këtij punimi, kam hasur, shpesh, në një gjetje që ka të bëjë me faktin që tek *"Gjenerali…"* ne shohim Shqipërinë e Gjeneralit, pra jo të Kadaresë. Kjo e gjetur, nganjëherë me ngulm, inistonte në këtë që Shqipëria e përshkruar në roman është version i krijuar dhe transmetuar nga Gjenerali, pra jo nga autori i romanit. Por, gjatë leximit të romanit, disa herë, me vëmendjen që e kërkon një punë shkencore, kjo e gjetur e 'zakonshme' më vihej në pikëpyetje. Në profesionin tonë të krijimtarisë teatrore, specifikisht të regjisë, gjatë inskenimit të një drame, për arsye kreative apo të tjera, para procesit të provave apo gjatë procesit të provave për realizim të shfaqjeve, mund t'i bashkojmë dy personazhe në një, apo mund t'i bashkojmë më shumë personazhe në një. Pra një aktori, i krijohet një personazh nëpërmes bashkimit të dy apo më shumë personazheve, e kështu e krijojmë një personazh të ri. Në këtë logjikë të bazuar në një proces normal kreativ të realizimit të një shfaqje, a është e mundur që një pjesë e personazhit të Gjeneralit të jetë vet Kadare? A është e mundur që Kadare "t'ia ketë falur" një pjesë të vetës së tij, një pjesë të mendimeve të tij dhe përshtypjeve të tij, Gjeneralit? A ka dashur Kadare, që për disa çështje të caktuara dhe për shkak të rrethanave politike, t'i flas lexuesit lokal, fillimisht, e pastaj atij ndërkombëtar, nëpërmes personazhit të Gjeneralit. Po, për mua së paku.

3.3 Nëpër dallgët e "Gjeneralit…"

Për shkrimtarët e letërsisë, në përgjithësi, është i zakonshëm ndryshimi, ripunimi apo përpunimi i një vepre letrare. Por edhe për artistët e lëmive tjera, aty ku është e mundur, ky proces i ri-shikimit të veprës artistike është jo i rrallë. Në parim ky proces do të ishte si rezultat i kërkimit të përsosmërisë artistike, estetike dhe përmbajtësore. Do të ishte si rezultat i mëdyshjeve, dilemave apo paknaqësisë ndaj versionit parparak të produktit. Apo edhe si rezultat i kërkimit të vazhdueshëm për të përkryerën, të bukurën, për tronditësen, për të veçantën dhe unikën. Por, ka shumë raste kur këto intervenime mbi versionin paraprak kanë shtysa dhe motive tjera. Motive që lidhen me frikën ndaj pushtetit, presionit politik, kornizave sociale, përshtashmërinë dhe konformitetin ndaj 'më të pushtetshmit'. E te Kadare, fillimisht me romanin *Gjenerali i ushtrisë së vdekur,* pastaj edhe me romanet tjera, ky proces i ndryshimit të vazhdueshëm të veprave letrare është i zakonshëm. Për mendimin tim, kjo ndodhë për shkak të dy rasteve të përmendura më lartë: për shkak të kërkimit të vazhdueshëm të së përkryerës, dhe, apo për shkak të presionit ideologjik të kohës. E kjo mund të vërtetohet lehtësisht sidomos tek romani *Gjenerali i ushtrisë së vdekur.* Faktikisht *Gjenerali* konsiderohet si romani që ka përjetuar më së shumti ndryshime që nga gjeneza e tij, si tregim.

Pra, Ismail Kadare është i njohur për ndryshime dhe intervenime tek veprat e ribotuara. Kjo ndodh për arsye të ndryshme, prej atyre konceptuale, ideore, kreative e artistike, apo për shkak të formës letrare apo formatit të botimit, e deri tek ato ideologjike e politike, veçanërisht për shkak të doktrinës dhe kritikës zyrtare komuniste (për veprat e botuara gjatë regjimit komunist në Shqipëri). Kadare tek romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" bën ndryshime dhe intervenime masive dhe substanciale. Madje "Gjenerali…" nga botimi i parë tek ai pasuesi ka dallime esenciale. Kjo vërehet edhe tek volumi i botimit, ku botimi i parë ka 167 faqe sakaq ribotimi i vitit 1967 (Kadare, 1967), botohet me afro 100 faqe më shumë.

Paraprakisht, transformimi i "Gjeneralit…" nga tregim në roman përjetoi disa ndryshime interesante:

- duke rritur përmbajtjen e veprës dhe duke e bërë romanin me 167 faqe;
- duke i shtuar romanit pjesë narrative, skena dhe fragmente, e më kryesoret janë: ahengun dhe festën e ditës së çlirimit, hedhjen e eshtrave nga ura, komplikimin e marrëdhënieve me priftin, angazhimin e ushtrisë shqiptare nëpërmes marshimit natën, etj.;
- duke shtuar personazhe të reja në roman, domethënëse për zhvillimin e ngjarjes si Nik Martinin, Dezertorin, Betin.

Si roman, Gjenerali i ushtrisë së vdekur është një prej veprave tipike të Kadaresë ku autori krijon relacione me regjimin, në kuptimin e kompromiseve ndaj doktrinës në njërën anë, dhe zig-zageve dinake në anën tjetër ku i ikën influencës dhe kontrollit të rreptë të cenzurës. Kompromiset ndaj doktrinës konsistojnë në:

- përzgjedhjen e luftës nacional-çlirimtare kundër fashizmit si temë të romanit;
- krijimin e karakterit antagonist të Gjeneralit;
- mendimet raciste të priftit ndaj shqiptarëve;
- fitorja ndaj ushtrisë fashiste në luftë;
- krizat morale të gjeneralit;
- karakteri i figurës emblematike të Plakës Nicë (Aliu, 2016).

Përkundër këtyre kompromiseve të Kadaresë, për shkak të presioneve të doktrinës, i detyruar të bëjë ndryshime në versione të ndryshme të romanit, përsëri nuk e kënaqën plotësisht udhëheqësinë komuniste, e njëherit nuk e dëmtuan shumë apo thelbësisht cilësinë e romanit.

Në anën tjetër, elementet që validojnë mprehtësinë e Kadaresë, për 't'i bërë bisht' llupës së kontrollit të ashpër të regjimit konsistojnë në:

- mungesën e personazhit kryesor pozitiv apo heroit pozitiv;
- mungesën e pranisë së vazhdueshme të partizanëve dhe përfaqësuesëve të partisë;

- eliminimin e shabllonit klasik të kohës ku në njërën anë vendoseshin partizanët apo çlirimtarët e në anën tjetër pushtuesit fashistë, apo edhe ballistët;
- shfrytëzimin e perspektivës së të huajit;
- shfrytëzimin e metaforës së motit të ligë gjatë për të përshkruar ambientin socio-politik të vendit të asaj kohe;
- krijimin e personazhit të luftëtarit të vetmuar me emër tipik katolik, Nik Martini;
- krijimin e figurës pozitive të fratit shqiptar;
- shfrytëzimin e vdekjes si atmosferë konstante gjatë romanit (Aliu, 2016).

Të 'bërit bisht' kontrollit të rreptë të kohës nuk do të thotë që kjo ngjau për shkak të 'gjenialitetit' të Kadaresë se si 't'i mashtronte' redaktorët, apo për shkak të 'naivitetit' apo 'të paditurisë' të redaktorëve, por kjo ndodhi për shkak të një trajtimi më special të Kadaresë nga sistemi. Sidoqoftë, ky pozicion më i privilegjuar nga sistemi i mundësuan Kadaresë hapësirë të nevojshme, dhe të bollshme për kohën, për një shprehje më të plotë krijuese, duke kapërcyer kështu limitet e pranueshme nga sistemi, të vendosura për letërsinë që krijohej dhe botohej në përgjithësi, apo për shkrimtarët tjerë, të cilët nuk mbijetuan në momentet kur i tejkaluan këto limite (Elsie, 1995).

Fillimisht, ky relacion kompleks i Kadaresë me regjimin e kohës, me shumë nuanca dhe hije, i ndërtuar nëpërmes krijimeve dhe krijesave të Kadaresë të paraqitura në faqet e romanit, janë sa absurde aq edhe intruguese, sa qesharake aq edhe dramatike, sa klasike aq edhe inovative, sa realiste aq edhe tetarale, sa monotone aq edhe befasuese, sa transparente aq edhe sekrete, sa të kohës aq edhe mistike e legjendare.

Për shkak të rrethanave të kohës, mendësisë politike e shoqërore të realizmit socialist, apo edhe për shkak të ruajtjes së raportit me sistemin, tek *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* Kadare na jep elemente të qarta për "tjetrin". Për "tjetrin" në kontekstin e dallimit prej "tjetrit", duke bërë kështu një ndasi për "të bardhën" dhe "të zezën", "të mirin" dhe "të keqin", për "të drejtin" dhe "të padrejtin", për të "sinqertin" dhe "gënjeshtarin", për "progresin" dhe "regresin". Ky element i "tjetrit" tek *Gjenerali* është element tipik i kohës, i një mendësie politike të kohës ku nëpërmes çdo mjeti apo kanali komunikimi me publikun shfrytëzonte

mundësinë për propagandë pozitive për vete dhe propagandë negative për atë "tjetrin". *Gjenerali* i Kadaresë, në linjë të pakontestueshme me linjën e Shqipërisë së atëhershme, përfaqëson pozicionin politik kundër Perëndimit, ku Perëndimi është i përshkruar si armiqësor dhe jo-moral (Ke, 2013). Përgjithësisht, elementi i "tjetrit" te *Gjenerali* na paraqitet nëpërmes Gjeneralit i cili në thelb është arrogant dhe përbuzës ndaj shqiptarëve, dhe nëpërmes priftit i cili është dinak dhe ofendues. Elementet tjera tipike, të cilat përforcojnë këtë argument konsistojnë në:

- paraqitjen e mendësisë së Perëndimit si negative dhe të dëmshme
- paraqitjen e Perëndimit si armiqësore
- paraqitjen e Perëndimit si kolonialiste
- lidhjen e Perëndimit me fashizmin
- pushtimin fashist të Shqipërisë
- kërcënimi dhe tendencat konstante të "tjetrit" për pushtim të vendit
- tendencën për të paraqitur mbrojtjen nga "tjetri" si heroike dhe të drejtë, e të garantuar nga lidhjet e forta të Shqipërisë me legjendat e antikitetit
- paraqitjen e "tjetrit" si lakmitar të papërmbajtshëm për zgjerimin e territoreve të tij dhe shtimin e pasurisë
- tendenca për ta paraqitur "tjetrin" gënjeshtar, mashtrues dhe manipulant
- paragjykimet dhe përshtypjet negative "të tjetrit" ndaj shqiptarëve
- urrejtja e banorëve lokal nga "tjetri"
- urrejtja e vendit apo atdheut dhe traditave të tij nga "tjetri"
- tendenca e ndarjes së klasave shoqërore "nga tjetri", në ata të civilizuar që përfaqësohen "nga tjetri" dhe ata të prapambetur që përfaqësohen nga populli lokal shqiptar
- tendenca e arsyetimit të okupimit fashist nga "tjetri"
- tendenca për të fajësuar banorët lokal shqiptarë për humbjen e luftës nga "tjetri"
- tendenca për të fajësuar banorët lokal shqiptarë për humbjet njerëzore të ushtarëve të "tjetrit"
- tendenca për të denoncuar luftën "heroike" për liri nga shqiptarët si luftë jo të tillë nga "tjetri"

- tendenca për t'i dhënë konotacion negativ dhe përgjithësues fetar përshtypjeve të "tjetrit" ndaj shqiptarëve, të përfaqësuar në këtë rast nga një prift katolik
- tendenca për t'i bërë 'rast përfaqësues' krimet makabre të "tjetrit" ndaj shqiptarëve, konkretisht të Kolonelit Z
- tendenca për t'i paraqitur si armiqësore qoftë edhe varrezat e "tjetrit", eshtrat e "tjetrit" nëpër varre
- tendenca për ta paraqitur "tjetrin" të dobët dhe të papastër moralisht, ku ai "tjetri" ka lidhje apo aferë të fshehtë me gruan e kolegut
- tendenca për ta paraqitur "tjetrin" si të luhatshëm karshi profiteve financiare, qoftë edhe atëhere kur këto profite janë si rezultat i gënjeshtrave dhe mashtrimeve
- tendenca për t'i paraqitur ritet dhe traditat tjera "të tjetrit" si hipokrite dhe sipërfaqësore

Dhe, çdoherë, përball "tjetrit" vijnë në shprehje veçoritë e palës të cilën e përfaqëson në këtë rast Kadare, kjo për dy arsye: për të bërë dallimin substancial me tjetrin, dhe për të promovuar vetëveten në kurriz dhe në krahasim më "të këqijat" e "tjetrit". Në rastin e *Gjeneralit* kjo na paraqitet qartë dhe pastër nëpërmes humanizmit, mirësjelljes, traditave dhe heroizmave të shqiptarëve. Dhe po ashtu, Kadare, në një formë, mundohet të arsyetoj urrejtjen e shqiptarëve ndaj "tjetrit", përbuzjen dhe mllefin e shqiptarëve ndaj "tjetrit", ndoshta edhe krimet ndaj "tjetrit", me argumentin që këto janë si rezultat i pushtimeve "të tjetrit" ndaj shqiptarëve. Bile, Kadare, këtyre elementeve, që në parim janë negative, i'u jep edhe nuanca heroike në emër të luftës së drejtë shqiptare për liri. Kadare shkon tutje duke i arsyetuar fort edhe krimet rënda dhe makabre të shqiptarëve ndaj pushtuesit fashist, duke i mbështetur këto krime "në emër" të hakmarrjes, e duke i motivuar fuqishëm si raste të krimeve të viktimave ndaj kryesëve të krimeve, viktima këto që kanë vuajtur shumë nga të bëmat e këtyre kryesëve të krimeve.

I shtyrë apo jo nga doktrina, apo i shtyrë nga bindjet e veta të krijuara për shkak të rrethanave të kohës, Kadare mban një qëndrim tipik të kohës ndaj përfaqësuesëve të ballit kombëtar, apo ballistëve, duke i barazuar ata me 'armiqtë e huaj'. Kjo na vie qartazi dhe e prerë nëpërmes këtyre dy vargjeve:

> *Do të nxjerrim dhe ballistët e vrarë e do t'i shpiem prapa diellit, në vend të huaj.*
>
> *Edhe të vdekur të jenë bashkë me hasmin* (Isufaj, 2011, fq. 789).

Të gjitha këto nuanca dhe hije tek "Gjenerali i Kadaresë" krijojnë kuriozitet tek lexuesi, kurreshti të madhe për të kuptuar gjuhën dhe personazhet shumë shtresore të tij. Shpesh i vendos në dilema ku i pamundëson lexuesit të gjykojnë personazhin, situatën, ngjarjen apo romanin, apo edhe vet shkrimtarin. Sikur Kadare mos të krijonte këtë relacion me regjimin, vështirë so do të jepte këtë ndjesi vepra letrare e tij.

Pastaj, këto specifika komplekse dhe unike të romanit "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" janë burim i vazhdueshëm për punë krijuese e studiuese të profesionistëve të fushave të ndryshme, çoftë të letërsisë, teatrit po filmit, sociologjisë, antropologjisë dhe politikës.
Një element tjetër i veçantë që për studiuesit e historisë apo edhe profesionistët e skenës dhe filmit është fakti që romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" është inspiruar nga ngjarje të vërteta. Këtë e konfirmon vet Kadare në një intervistë të botuar vitin 2007.

> *I. Kadare: Po, e saktë, mbështetem mbi fakte reale. Sapo isha kthyer nga jashtë, në përfundim të studimeve, dhe një ditë vajta me disa miq te hotel "Dajti". Aty pashë një gjeneral italian, njëkohësisht edhe prift. Kishte ardhur për një mision të tillë.* (Faye, 2007, fq. 62-63).

Kjo dëshmi, sidomos për profesionistët e skenës dhe filmit, ka domethënie të veçantë sepse si fakt mund të përdoret në punën krijuese të tyre e njëherit mund të përdoret si vlerë e shtuar e një prodhimi të caktuar artistik. Po ashtu ky fakt është tejet i vlefshëm për historianët, sociologët dhe antropologët, ku secili në mënyrën e vet dhe prej perspektivës së profesionit të vet, mund të krijoj të dhëna interesane e të realizojë analiza unike që flasin për specifikat kulturore e shoqërore të kohës dhe vendit të caktuar.

Përveç tjerash, Gjenerali i Kadaresë trajtohet edhe si roman përfaqësues i shkrimtarit, duke u bazuar në faktin që si roman ka karakter gjenerues edhe për romanet tjera. Në këtë logjikë, ky roman është ombrellë e veprave letrare të Kadaresë sepse ajo që pasqyrohet fillimisht tek Gjenerali do të projektohet më vonë tek proza, poezia dhe eseja e Kadaresë. Përgjithësisht, mund të konsiderohet që janë shumë romane që kanë lidhje me Gjeneralin, e kjo vërtetohet se shpesh nga një linjë e caktuar në tregim, një skenë, një ngjarje, një situatë, një ide apo edhe një dialog te Gjenerali, kanë inicuar prodhimin e një linje, skene, ngjarje, ideje, karakteri tek romanet tjera, apo edhe një romani tjetër të tërë (Apolloni, 2012).

Gjenerali i ushtrisë së vdekur është një vepër tronditëse, emblematike për Kadarenë dhe letërsinë kombëtare, i pëlqyer nga lexuesi vendas, i dashur dhe i kërkuar nga lexuesi ndërkombëtar, i vlerësuar nga kritika dhe i shpërblyer nga institucionet gjegjëse. E kjo argumentohet edhe me faktin se romani *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* konisderohet edhe si "territor i gjerë stilistik" (Aliu, 2013), duke përmbushur kështu shijet dhe preferencat e lexuesit në përgjithësi.

Romani *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* është po ashtu një prej veprave letrare më të kritikuara dhe kontrolluara nga sistemi komunist, ku në mënyrë ciklike është mbikëqyrur nga stukturat e veçanta të përfaqësuara nga 'redaktori':

> *I. Kadare: Subjektin e Gjeneralit e punova disa herë. Kur paraqita më në fund në formën e romanit, redaktori më bëri një vërejtje themelore: ishte i vetmi roman me temë nga lufta antifashiste ku mungonte jo vetëm roli i partistë komuniste, por nuk përmendej as emri i saj. S'po merrem me të tjera-the-po mungesën e partisë nuk ta fal dot. E mora dorëshkrimin dhe pasi e shfletova shpejt e shpejt e shpejt, e kuptova se ishte një kërkesë vrasës për veprën. Megjithatë m'u deshën vetëm tri-katër minuta për të bërë retushin e nevojshëm. Në kreun e pestë, në mesin e tij, shtova vetëm një frazë afodine, frazë që mund ta shkruante çdo shkrimtar në botë, qoftë perëndomor, fetar, fashist, komunist, apo dekadent. "Gjenerali pinte kafe dhe vështronte parrullat në mure. Kuptoheshin vetëm fjalët "revizionizëm", "plenum" dhe*

> *emri i Enver Hoxhës në një citim të shkurtër." U ktheva pas disa ditësh në shtëpinë botuese me dorëshkrimin në duar dhe me pamje triumfatori. I thashë redaktorit që në vend të emrit të partisë, kisha shkuar më larg, kisha vënë emrin e shefit të saj, dhe ai tha "aq më mirë". Ç'është e vërteta ku pa frazën, mblodhi buzët, por s'kishte ç'thoshte. Emri i diktatorit ishte shtypës. Me zemër të thyer pranoi që vepra të shkonte në shtyp* (Isufaj, 2011, fq. 790).

Sigurisht jo për shkak të presionin ideologjik, por plotësisht me linjën e logjikës së punës së autorit për ndryshime dhe intervenime jo të rralla, romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" përjeton edhe një ndryshim në versionin e vitit 2001. Ky version më shumë është prekur në anën gjuhësore, duke krijuar neologjizma apo duke zëvendësuar fjalë të huaja. Njëherit intervenimet konsistojnë edhe në anën stilistikore duke shkrirë fjalët dhe mendimet e personazhit me atë të rrëfimtarit, apo duke shkrirë dialogjet e personazheve nga njëri tek tjetri. Duke mos dyshuar në arsye tjera, apo edhe duke mos pasur hapësirë të dyshohet, intervenimet në botimin e vitit 2001 duhet të konsiderohen si tendencë e shkrimtarit për të përmirësuar versionin apo versionet paraprake të romanit, e ndoshta duke kërkuar të përkryerën. Do të ishte tejet interesante sikur Kadare do të bënte edhe një version tjetër të "Gjeneralit…", do të ishte interesante së çfarë do të retushonte, çfarë do të ndryshonte, çfarë do të miksonte, çfarë do eliminonte, apo edhe se çfarë do të shtonte.

Rrugëtimi i romanin *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* mund të shihet edhe prej një perspektive tjetër, për kontributin e mundshëm në vetëdijësimin e gjithmbarshëm të kohës, të qytetarëve shqiptarë dhe ndërkombëtarë. Në njëfarë mënyre, Kadare i ndihmonte shqiptarët të shohin dhe njohin Shqipërinë ashtu siç mund ta shohin dhe njohin edhe ndërkombëtarët, si një prej vendeve më të izoluara të kohës nga bota përendimore, i krahasuar madje edhe si vend më i izoluar se Tibeti. Në anën tjetër, përkthimi dhe botimi i romanit në gjuhën franceze në vitin 1967, e në gjuhën angleze në vitin 1968, mund të konsiderohen si një paraqitje artistike e realitetit të ashpër shqiptar të kohës para botës, e pse jo edhe një thirrje për vetëdije dhe vëmendje ndaj asaj situate në Shqipëri. Përkundër faktit që Kadare për krijimtarinë e tij ka pasur parasysh lexuesin e huaj në njërën anë dhe në anën tjetër ka krijuar emocione te forta tek lexuesi shqiptar, ai njëherit ka krijuar pakënaqësi dhe armiqësi tek një pjesë e

intelektualëve tjerë lokal, e kjo për shkak të raportit të tij me sistemin dhe të veprimeve të tij "makiavelike" në të kaluarën (Elsie, 1995).

Në një letër tepër sekrete, të datës 12 92 1968, lëshuar nga Ministria e Punëve të Brendshme, respektivisht nga Ministri i Brendshëm Kadri Hazbiu, drejtuar Sekretarit të Komitetit Qëndror të Partisë së Punës së Shqipërisë Ramiza Alia, me titull lënde "Mbi komentet dhe parullat qarmiqësore të elementit armik", shihet qartë pozicionimi toksik i kastët politike dhe intelektuale të asaj kohë ndaj *Gjeneralit* të Kadaresë. Në këtë letër thuhet, ndër të tjera, "Edhe romani "Gjenerali i ushtrisë së vdekur" është krejtësisht me frymë revizioniste. Në radhët e shkrimtarëve ka komente se në veprat e Kadaresë si "Gjenerali i ushtrisë së vdekur", "Përbindëshi, "Dasma", nuk ka përmbajtje të shëndoshë komuniste, se nën pretekstine e frymës së re, ai sjellë idetë revizioniste në lëtërsi, por ky përkrahet nga të mëdhenjtë dhe s'guxon njeri ta kritikojë." (Kaloçi, 2018, fq. 50).

Edhe në një raport tjetër të Shefit të Sigurimit të Tiranës, Raqi Iftica, të paraqitur si document me titull "Informacion – mbi disa qëndrime në radhët e shkrimtarëve dhe artistëve të Tiranës", të datës 10.08.1972, me numër Nr.1, flitet për reagimet tjera kundrejt romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur.* Në këtë raport, drejtuar Enver Hoxhës, thuhet se kur u përkthye dhe botua *Gjenerali i ushtrisë së vdekur,* Fatmir Gjata është shprehur "*borgjezia e përktheu dhe e botoi këtë vepër",* sakaq Luan Qafëzezi ka thënë *"gabim i çmojnë veprat tona nga Franca, ato duhen çmuar nga jehona në vatrat revolucionare të botës"* (Kaloçi, 2018, fq. 111).

Është normale dhe e arsyeshme që varësisht prej nga apo nga kush vjen një kritikë e caktuar, mund të ndërtojmë edhe përshtypje apo interpretime të ndryshme, por sidoqoftë, në cilindo rast, duhet çdoherë të merren parasysh rrethanat politike, specifikat sociale e kulturore dhe konteksti historik, në raport me kohën e shkrimit të romanit. Nuk mund të gjykojmë bardhë e zi një vepër të caktuar, apo ndonjë pjesë të veçantë të një vepre të caktuar, apo qoftë edhe vet autorin e një vepre të caktuar, duke e "masakruar" vetëm nga një këndvështrim i ngushtë dhe i ndarë nga elementet e cekura më lartë. Por, në të njëjtën kohë, nuk mund ta gjykojmë apo vlerësojmë një vepër letrare apo artistike vetëm prej perspektivës estetike, e duke e

amnestuar totalisht nga qëllimi apo qëllimet e shkrimit të asaj vepre.

Me të gjitha këto specifika dhe elemente, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, është tejet joshës për artistët e skenës dhe të artit, duke u përdorur si bazë apo insiprim për versione të ndryshme të prodhimeve artistike; veçanërisht shfaqjeve teatrore dhe shfaqjeve të baletit.
Është e rëndësishme të ceket që *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* intrigoi edhe artistë të dëshmuar ndërkombëtarë duke frymëzuar kështu edhe realizimin e dy filmave; njërin me të njëjtin titull si të veprës dhe me rol kryesorë të Michel Piccoli, dhe të dytin filmin e mrekullueshëm të Bernard Tavernier "Jeta dhe asgjë tjetër" (Life and Nothing Else - La Vie et rien d'autre) (Guppy, 1998).

3.4 Dramatizimi i Gjeneralit

Kadare si autor e personalitet në njërën anë, dhe veprat e Kadaresë si kulmime letrare në anën tjetër, janë gjithmonë atraktive për profesionistë të fushave të ndryshme. Sigurisht, fillimisht për profesionistë të letrave dhe letërsisë, pastaj të politikës e sociologjisë, por gjithashtu Kadare ka qenë dhe është atraktiv për profesionistët e fushave të ndryshme artistike, sidomos teatrore dhe filmike. Është e kuptueshme që në rastin e Kadaresë konkretisht, por edhe në rastet e autorëve tjerë, është një prirje e artistëve teatror e filmik të merren me veprat kulmore, apo emblematike, të autorëve të famshëm. Në këtë logjikë, romani *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* sigurisht që është një prej verprave më të preferuara të studiuesve apo artistëve, që të merren me të. Për t'u shfrytëzuar nga teatri apo filmi është i doemosdoshëm dramatizimi apo adaptimi i veprës për shfaqje apo film. E që pas botimit si roman, botimit të versionit të vitit 1967, *Gjenerali* filloi rugëtimin e tij duke u transformuar nga një vepër letrare e konsumueshme vetëm për lexuesit, në një vepër skenike a filmike e disponueshme për konsumim nga artdashësit dhe qytetarët e tjerë. Për shfaqje, *Gjenerali* u dramatizua nga Piro Mani dhe fillimisht u inskenua në Teatrin Popullor në Tiranë, e pastaj në Teatrin Popullor në Prishtinë. Por, gjithashtu *Gjenerali* u dramatizua edhe nga Serafin Fanko, Alfred Bualoti, dhe Milto Kutalit, dramatizim i cili u inskenua në Teatrin e Qytetit të Gjilanit ku Enver Petrovci barti mbi supe rolin e Gjeneralit (Mjaku, 2017).

Nga gjeneratat më të vjetra, por edhe në diskursin e përgjithshëm teatror, version i dramatizuar dhe inskenuar i *Gjeneralit* nga Piro Mani në vitin 1971 në Teatrin Popullor të Tiranës, e po nga i njëjti regjisor u inskenua në Teatrin Popullor të Prishtinës, është një prej dramatizimeve më të përmendura. Për shkak të famës së jashtëzakonshme të veprës, por edhe për shkak të invencionit kreativ të Pirro Manit, kjo shfaqje i ka mbijetuar kujtesës dhe për të është shkruar e komentuar vetëm pozitivisht (Apolloni, 2012). Sidoqoftë, kur flasim për invencion kreativ të një prodhimi teatror, duhet ta vendosim këtë invencion në paralele me kohën e realizimit të shfaqjes (1971), standardet artistike e teatrore, si dhe me momentumin (socio-politik) të realizimit të shfaqjes.

Për realizimin e shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* në Prishtinë, nga Pirro Mani dhe Agim Zajmi, e dhënë si premierë me 12 Nëntor 1972, një raport të veçantë ka përpunuar dhe lëshuar Drejtoria e Zbulimit e autoriteteve të sigurisë dhe spiunazhit brenda Ministrisë së Punëve të Jashtme të Shqipërisë (Kaloçi, 2018). Ky raport, i datës 6 dhjetor 1972, i detajuar, përmbledh të gjithë procesin e provave, primierën në Prishtinë, reprizat e para në Prishtinë, dhe prezentimin e shfaqjes para audiencës së Beogradit. Pjesa kryesore e këtij raporti jep informata në lidhje me shfaqjen, duke pikasur relacione, momente, mirëseardhjen e artistëve nga Shqipëria, dhe për emra interesant, duke përfshirë edhe Bekim Fehmiun dhe Faruk Begollin, Azem Shkrelin dhe Abdurrahman Shalën.

> *... Një ndihmë të madhe për realizimin me sukses të çfaqjes ka dhënë drejtori i teatrit, Azem Shkreli. Një interes të veçantë në këtë drejtim ka treguar dhe Abdurrahman Shala – drejtor i "Kosova film", Gjatë provave kanë marrë pjesë dhe artistët Faruk Begolli dhe Bekim Fehmiu, ky i fundit ka ardhur për të parë provat nga Beogradi. Në bisedat me Pirro Manin, Bekim Fehmiu ka folur me admirim për përshtypjet nga vizita në Shqipëri dhe ka shfaqur dëshirën që të punojë rolin e gjeneralit dhe të debutojë me të në skenën e Prishtinës, ashtu edhe në skena tjera…*
>
> *….*
>
> *... Më 12 nëntor në Prishtinë u dha çfaqja e parë. Në të muarrën pjesë personalitetet shtetërore kryesore të Prishtinës dhe të tjerë të ardhur nga Beogradi, Novi Sad, Sarajevë, e Zagreb. Në Prishtinë çfaqja u dha katër ditë rresht, por kërkesat ishin shumë të mëdha. Gjithëashtu edhe nga spektatorët në Beograd, çfaqja u prit mjaft mirë, megjithëse pati defekte teknike si reflektorët…* (Kaloçi, 2018, fq. 109).

Përveç që raporti flet për shfaqjen dhe rrugëimin e saj në Prishtinë e Beograd, ky raport flet po ashtu edhe për dinamikat politike të kohës të cilat ishin fragjile fillimisht në mes Kosovës e Serbisë, shqiptarëve të Kosovës dhe serbëve, e pastaj edhe në mes Shqipërisë dhe Jugosllavisë. Raporti vë theks në situatën e përgjithme në Kosovë dhe në raportet e komplikuara në mes shqiptarëve dhe sërbevë.

> *... Gjatë kohës së qëndrimit në Kosovë në takime të ndryshme (me) kosovarët njerëzit tanë kanë dëgjuar të flitet dëndur për gjendjen e pakënaqur atje, për shtrenjtësinë, për diferencat në paga, për vjedhjet, korrupsionin, për aktivitetin e propagandës fetare, për grabitjen nga serbët të pasurive të Kosovës, etj…*
>
> *...*
>
> *... Në periudhën e tanishme kontradita ndërmjet shqiptarëve dhe serbëve janë shumë të acaruara, ndonëse në paraqitje duket se gjithçka është e qetë…* (Kaloçi, 2018, fq. 109-110).

Përveç në teatër, *Gjenerali* është dramatizuar dhe adaptuar për skenar, dhe është realizuar si film i gjatë artistik nga filmbërës të ndryshëm shqiptarë dhe ndërkombëtarë. Nga po i njëjti regjisor që fillimisht e realizoi *Gjeneralin* si shfaqje teatrore, Pirro Mani, në bashkëpunim me Vladimir Priftin e ekranizuan romanin në format të filmit të gjatë artistik. Ky prodhim filmik nuk përjetoi shkëlqimin që pati si shfaqje, në bazë të të cilit u realizua edhe vet filmi *"Shkëlqimi i konceptit të Piro Manit në skenë dhe dështimi i tij në ekran lidhen me faktin se në skenë simbolika dhe teatraliteti korrespondojnë me poetikën figurative të romanit, kurse në ekran intenca për natyralitet të veprimeve e zhvesh figurativitetin dhe, në këtë mënyrë, filmi bën vetëvrasje"*(Apolloni, 2012, fq. 264).

Gjenerali i përkthyer në shumë gjuhë të huaja frymëzoi edhe dy filma të huaj: njëri film u realizua me të njëjtin tutull si produksion italian me aktorin e njohur me Michel Piccoli, dhe i dyti film i realizuar nga Bernard Tavernier me titull *Jeta dhe asgjë tjetër* (La Vie et rien d'autre).

Përveç si shfaqje dhe film, *Gjenerali* u ngjit në skenë edhe si shfaqje baleti, fillimisht realizuar në vitin 1977 me koreografi nga balet-maestri Agron Aliaj dhe me muzikë të Nikolla Zoraqit, e pastaj realizuar në vitin 2009 nga dy artistë itaian, koreografja Laura Fregato dhe skenografi Valerio Ferrari. Të dyja këto prodhime baleti janë realizuar në Teatrin e Operas dhe Baletit në Tiranë.

Së voni, relativisht, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* i Kadaresë përjetoi edhe një adaptim e dramatizim plotësisht të ri, të pa ndikuar nga dramatizimet paraprake, i pa kontrolluar nga nomenklaturat artistiko-politike, me porosi nga Teatri Shqiptar i Shkupit për prodhim të brendshëm vetanak, dhe në kujdesjen artistike të regjisorit të angazhuar nga Teatri i Shkupit, Dino Mustafic. Ky dramatizim u realizuar nga dramaturgu Jeton Neziraj dhe konsiderohet si dramatizimi i fundit i *Gjeneralit* për teatër. E pikërisht këtë dramatizim do ta marrë për bazë gjatë këtij kapitulli, të cilin do ta vie përballë romanit të Kadaresë.

3.5 Nga romani tek drama

Me kërkesë dhe porosi të Teatrit Shqiptar të Shkupit, romani emblematik i Ismail Kadaresë *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* shndërrohet nga një vepër letrare, e punuar me mjeshtri nga autori, në një vepër teatrale e punuar me përkushtim dhe profesionalizëm nga një ekipë e madhe profesionistësh teatror. Gjeneza e këtij prodhimi teatror buron nga aktori Bajrush Mjaku, e pastaj së bashku me menaxhmentin e Teatrit Shqiptar të Shkupit arrijnë marrëveshje me regjisorin boshnjak Dino Mustafic, qe ai të jetë regjisori i një shfaqje që për bazë do të ketë romanin e *Gjeneralit,* e që deri në ato momente ende nuk ishte dramatizuar. Për shkak të rrethanave të reja të kohës dhe për shkak të çasjes dhe kërkesave të regjisorit, iniciatorët kryesorë të shfaqjes vendosën që romanin ta dramatizojnë përsëri, përkundër disa dramatizimeve të mëhershme, dhe për dramatizim të romanit ta angazhojnë dramaturgun Jeton Neziraj nga Kosova. Nën monitorim të regjisorit dhe në bazë të kërkesave të tij të buruara nga koncepti i shfaqjes, dramaturgu i angazhuar realizon dramatizimin më të ri të romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* i gatshëm për t'u inskenuar në skenën e Teatrit Shqiptar të Shkupit. Ky version i dramatizuar nga Jeton Neziraj ishte plotësisht në funksion të konceptit të mirëmenduar të regjisorit Dino Mustafic dhe si i tillë u realizua nga ekipa dhe trupa e shfaqjes, dhe fillimisht u shfaq para publikut në Shkup, Prishtinë, Tiranë.

Fillimisht ky versioni i dramatizuar i *Gjeneralit* merr vlerë të shtuar dhe meriton vlerësimin pozitiv në parim, për shkak se ky dramatizim u realizua duke u bazuar në kërkesat artistike të regjisorit Dino Mustafic, një prej regjisorëve më të mirë në Ballkan, dhe më gjerë. Njëkohësisht ky dramatizim i Nezirajt u vlerësua edhe nga personalitete tjera të teatrit dhe medias. Nga Bajrush Mjaku, aktor dhe personalitet me kredibilitet dhe respekt tek "teater-bërësit" dhe tek publiku në përgjithësi, që njëherit ishte edhe ideatori kryesor i këtij bashkëpunimi në Shkup, por gjithashtu ishte bartës i rolit kryesor të shfaqjes, atij të Gjeneralit, ky dramatizim i Nezirajt u konsiderua si dramatizim i shkëlqyer e modern i romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Sipas Mjakut, tek ky version i dramatizimit të *Gjeneralit* hapësirë të veçantë kanë zënë disa momente, situata apo skena të cilat nuk i hasim tek dramatizimet tjera, me hire apo me pahire. Fjala është për skenën e "shtëpisë publike", "shfryerja e ushtarëve me prostitutat", "ëndrrën e seksit të Gjeneralit në mes Priftit

dhe Betit (gruas të Kolonelit Z.)", "shkelmimi i eshtrave të ushtarëve të vrarë italian nga varremihësit shqiptarë" (Krasniqi, 2017, fq. 228-229). Gjatë dramatizimit të romanit dramaturgu dhe regjisori kanë ndërtuar dhe përpunuar skena apo situata të veçanta në atë mënyrë që ato t'i flasin kohës, t'i flasin publikut të ditës së sotit, t'i flasin politik-bërësve dhe përgjegjësve. Në prodhimet moderne të kohëve të sotit është e doemosdoshme që problemi apo ideja apo mesazhi i një shfaqje teatrore të kontekstualizohet, duke mos u fokusuar vetëm në aspektin estetik por edhe në atë përmbajtësor dhe substancial të çështjes apo çështjeve të caktuara. Ky kontekstualizim i dramës *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* i punuar nga Neziraj na vie qartë dhe fuqishëm nëpërmes takimit të dy gjeneralëve, atij Italian dhe atij Gjerman, ku ata në gjendje të mpirë dhe në delirium, ftojnë ushtritë e tyre për pushtime dhe luftra të reja, e paralelisht fillon numërimi i krimeve dhe varrezave masive të kryera gjatë luftërave apo/dhe konflikteve të fundit në vendet e ish-Jugosllavisë.

Ky version i dramatizimit të *Gjeneralit* u konsiderua edhe si version "tjetërqysh", duke e konsideruar si një version ndryshe i dramatizimit të *Gjeneralit*, me elemente të forta të bashkëkohësisë, duke i zhvendosur ngjarjet e kohëve më të hershme tek ngjarjet dhe ndodhitë e kohëve më të vonshme të afërta më të sotit. Po ashtu, ky dramatizim vlerësohet si jo-konvencional duke mos i qëndruar besnik një-qind-për-qind versionit të Kadaresë, duke e plotësuar Gjeneralin nëpërmes tjetërsimit etnik të tij, e duke e shndërruar atë nga një Gjeneral italian në një Gjeneral me etni të ndryshme, të pa përcaktuar, e që nëpërmes kësaj gjetjeje interesante arsyeton reflektimin e luftërave të fundit në rajonin e Ballkanit tek ky version i dramatizimit. Ky version i dramatizimit të *Gjeneralit* vlerësohet së është rezultat i një "montazhi" dramaturgjik të veprës së Kadaresë, me një shije të hollë artistike dhe estetike, duke i ruajtur por edhe duke plotësuar veprimet dhe karakteristikat e personazheve me peshë në vepër, por njëkohësisht duke i bërë ato më bashkëkohore nëpërmes së cilëve mundësohet shkrirja e kufirit kohor me ngjarjet e romanit dhe me ngjarjet tek drama. Bile, në funksion të konceptit të shfaqjes personazhet herë-herë flasin dhe shprehin mendime e emocione në gjuhë të ndryshme prej gjuhës origjinale të dramës që është shqipja (Mjaku, 2017). Kjo zgjidhje dramaturgjike, plotësisht e ndryshme nga versioni i Kadaresë, në bën Gjeneralin më të pranueshëm, më të afërt, e bën Gjeneralin më universal në aspektin kohor dhe gjeografik, dhe kështu fatin dhe rrëfimin e Gjeneralit e bën më tronditës fillimisht për

vet Gjeneralët apo ushtarakët, e pastaj edhe për publikun, që në rastin e Ballkanit të bëmat e Gjeneralëve janë famëkeqe.

Me të gjitha këto elemente dramatizimi i *Gjeneralit* nga Jeton Neziraj meriton vlerësimin e duhur, meriton t'i jepen kreditet që ky version i dramatizuar prej tij është në linjë me frymën dhe çasjen e re karshi po ashtu kohës së re (Shatrolli, 2010).

Dramatizimi i *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* nga Jeton Neziraj, po ashtu pati edhe kritika dhe akuza, respektivisht pas premierës së dhënë në Tiranë. Është e zakonshme që një shfaqje e caktuar të kritikohet, por në rastin e dramatizimit të Nezirajt, kritikat dhe cilësimet morën kahje tjetër. Shumica sish u lëshuan në nivelin e folklorizmave dhe nacionalizmave të pa baza, të mendësive të ngurta dhe strikte, të mendësive të dala mode e jashta trendeve të zhvillimit modern të teatrit, ndoshta kapak edhe mendësive xheloze. Këto kritika, cilësime e vlerësime janë të tipit si:

- dramatizimi i Jeton Nezirajt është "poshtërim i njeriut shqiptar"
- keqpërdorim i teatrit
- dramatizim dhe trajtim i keq
- trajtimi jo i mirë i mentalitetit shqiptar
- trajtimi jo i mirë i mikëpritjes shqiptare
- shfaqje antikombëtare

Këto kritika, cilësime e vlerësime, që nga leximi i parë i tyre, të japin ndjesinë se janë dhënë nga persona e personalitete të ngarkuar, që i përkasin një mentaliteti tipik ballkanik, mentaliteti primitiv, ku në momentin që i sfidon apo i kritikon normat apo bindjet e zakonshme (mainstream) e të përgjithshme kombëtare, atëhere menjëherë cilësohesh si tradhëtar, i shitur, dashakeq, etj. Është e rëndësishme që kjo shfaqje ka udhëtuar nëpër disa qytete e shtete, duke përfshirë vende jashta hapësirave shqiptare, dhe vlerësimet e kritikat janë plotësisht të kundërta me ato të cilat u thanë e shpërndan në Tiranë. Ndaj këtyre kritikave ka reaguar edhe dramaturgu i shfaqjes, duke argumentuar se teatri partizan, ku partia dhe sekretari i partisë gjithmonë triumfojnë, ka vdekur, së bashku me sistemin dhe

mendësinë e trajtimit të veprave nga teatri popullor "*Teatri nuk merr atë që është gjeniale apo çfarë konsiderohet se është opinion. Natyrisht që Teatri sfidon… Këto janë debate të cilat nuk e ndihmojnë zhvillimin e teatrit, por e zhysin më tepër në nivelin primitive në të cilin është aktualisht"* (Neziraj, 2012). Përfundimisht, leximi që i është bërë romanit të Kadaresë, me rëndësi identitare për të dhe për letërsinë shqiptare, duhet të konsiderohet bashkëkohor, me çasje inovative për dramaturgjinë kombëtare, për dramatizimin e veprës letrare kombëtare, por edhe për skenat teatrore mbarëshqiptare, duke mundësuar kështu realizimin e një prodhimi teatror që i kalon kornizat lokale e ndoshta edhe ballkanike.

3.6 Gjenerali në skenë

Pas parapërgatitjeve të nevojshme, që në profesionin tonë quhet edhe faza e para-prodhimit, që ka të bëjë me finalizimin e dramatizimit apo adaptimit apo tekstit, dhe me kompletimin e të gjithë ekipës dhe elementeve tjera të shfaqjes, në Qershor të 2009-ës filluan provat e shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur,* me tekst të versionit të dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustafic. Mund të duket e çuditshme, por fillimi i provave të një shfaqeje ka rëndësi emocionale dhe ceremoniale, për arsye të ndryshme. Në këtë rast flitej për fillimin e ngjizjes së një vepre teatrore që për nga pesha e veprës, dhe e autorit të saj, të bënë më të përgjegjshëm dhe vigjilent, të jep më shumë emocione, por edhe frikë dhe ankth me faktin që gjatë tërë kohës së provave përcjellesh me dilemat se a jemi në rrugën e duhur, a po ndërtohet shfaqja në bazë të një koncepti të mirë, dhe a do të plasohet ideja dhe mesazhi i shfaqjes tek audienca. Aktori Bajrush Mjaku, që barti mbi supe rolin kryesor të Gjeneralit:

> *Në qershorin e vitit 2009, për kënaqësinë time dhe të ansamblit të Teatrit Shqiptar startojmë me prova, ndërsa në shtator do e shfaqim premierë e "Gjeneralit…" dhe në këtë mënyrë do të më realizohet një ëndërr e kahmotshme.*

Pritjet për këtë shfaqje ishin të mëdha. Dhe arsyet ishin të qarta: vepra *Gjenerali* në teatër, autori Kadare, dramatizim i ri, regjisori Dino Mustafic, vendi i realizimit Shkupi, roli kryesor i Gjeneralit nga Bajrush Mjaku, rolet tjera si Plaka Nicë, Prifti, etj. nga aktorë tjerë të gjeneratave të ndryshme, pjesa tjetër e ekipit kreativ të shfaqjes, etj. Dhe po ashtu, ambiciet e shfaqjes ishin të larta. Brenda dhe jashtë komunitetit teatror e artistik më kërshëri dhe interes të veçantë pritej produkti final i këtij procesi kreativ. Në sezonin vjeshtorë të Teatrit Shqiptar të Shkupit, në fillim të shtatorit 2009, u dha premiera e shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekut,* dramatizim i Jeton Neziraj, dhe me regji të Dino Mustafic. Ehoja dhe jehona e shfaqjes, menjëherë pas premierës ishte jo e zakonshme, dhe pyetjet e mëdha që shtroheshin ishin se a ka arritur shfaqja të ndërtohej në nivel të përfaqësimit të denjë të

romanit të Kadaresë, apo a e ka tejkaluar atë, apo po i rrin karshi e me xhelozi si një produkt i bazuar në roman por i veçantë në vetëvete.

Premiera e shfaqjes u realizua ashtu siç u planifikua, dhe po ashtu për shkak të pritjeve të shumta dhe të larta, me këtë shfaqje u morën shumë, duke krijuar kështu një atmosferë interesante teatrore kur thuajse të gjithë merreshen me teatrin. Ky reagim ishte i pritur për shumë arsye tashmë të shtjelluara këtu. Në përgjithësi shfaqja u prit më një entuziazëm të shtuar e kjo për shkak:

- të trajtimit dhe dramatizimit të romanit, i cili ishte shumë i ndryshëm nga romani dhe nga dramatizimet tjera,
- të idesë, konceptit dhe realizimit regjisorial skenik, i cili ishte bashkëkohor, autorial, origjinal, unik, vizuelisht e estetikisht thuajse i përsosur, dinamik, tejet tundues, me skena masive, provokativ dhe me tone të forta e radikale, gjithmonë në funksion të idesë bazike,
- të lojës së aktorëve, të cilët me diciplinë, talent dhe profesionalizëm e plasuan më së miri që është e mundur idenë regjisoriale të shfaqjes, dhe i komunikuan shumë mirë publikut mesazhet e mirëmenduara nga Mustafic dhe Neziraj.

Kjo shfaqje e Dino Mustafic u konsiderua si një produkt që krijon një vision dhe teatër serioz, i cili flet fillimisht për Ballkanin duke i komunikuar njeriut të ri nevojën për një besim të ri me të cilën do të ndërpritet ky 'varg i zi' i armiqësive dhe gjakderdhjeve. Kjo shfaqje nëpërmes fuqisë së rrëfimit që është dominuese në skenat masive të cilët aktorët me një tempo të shpejtë dhe të përsosur luajnë të kaluarën: tragjeditë indivuduale dhe kolektive, kërcënimet folklorike, roknroll, vuajnë e luajnë me eshtrat e ushtarëve, dashurojnë në varret e dikujt, e respektojnë ose jo traditën dhe kohën… E dozuar, e ashpër, e shtrembëruar, në gjithçka është e rëndësishme distanca nga e kaluara dhe marrëzitë e saj, e më e rëndësishmja është e tashmja, respektivisht, e ardhmja (Mazova, 2009).

Nëpërmes konceptit regjisorial të Mustafic shfaqja *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* na vie fuqishëm edhe nëpërmes elementeve të spektaklit. Duke i dhënë rëndësi të madhe

shfrytëzimit të hapësirës së skenës teatrore, regjisori në mënyrë mjeshtrore e pushton tërë skenën dhe ndërton një shfaqje teatrore e cila përfundimisht na bind se është shkëputur nga tabani prozaik letrar, duke arritur kështu që një kryevepër letrare të ngjitet në skenë dhe të komunikoj shumë fuqishëm me publikun. Në këtë kontekst, në bazë të vlerësimeve të kohës për këtë shfaqje, konstatohet se invencioni regjisorial nuk mund të matet vetëm vetëm me idenë fillestare të një vepre teatrore, përkundrazi, mjeshtëri dhe sukses regjisorial konsiderohet fakti kur fillimi i një ideje, në këtë rast i Mustafic, mbaron me realizimin e plotë të saj, duke i dhënë kështu veprës, përveç skeletit, edhe trupin me mish dhe me gjak (Krasniqi, 2017).

Perveç tjerash, shfaqja është vlerësuar shumë edhe për lojën e aktorëve, të aktorëve bartës të shfaqjes si Bajrush Mjaku në rolin e Gjeneralit, Xhevdet Jashari në rolin e Priftit, Mysherefe Llozana në rolin e Plakës Nicë. Por shfaqja është vlerësuar shumë mirë edhe për skenat që bazohet në lojën në "ansambël", ku me një komunikim dhe sinkronizim të jashtëzakonshëm, transmetohen mesazhet e fuqishme të shfaqjes. Një element tjetër i veçantë është edhe trajtimi i disa skenave specifike, të cilat në romanin e Kadaresë janë të vendosura në plan të dytë, ndërsa regjisori Mustafic i vendos nën dritën e fortë të reflektorëve duke i trajtuar si pjesë të rëndësishme të shfaqjes, e kështu duke i vendosur në plan të parë. Konkretisht fjala është për skenat e ushtarëve në shtëpinë publike apo për skenat e dezertorit italian.

Është e padiskutueshme, që në kuadër të së përgjithshmes, në kuadër të idesë dhe konceptit të shfaqjes, regjisori Mustafic iu ka dhënë rëndësi edhe elementeve tjera të cilat kontribuan në kurimin e këtij prodhimi teatror me profesionalizëm, me mesazhe substanciale dhe të qarta, dhe me finesa estetike. Duke filluar me bagazhin dhe mprehtësinë e dramaturgës të shfaqjes; realizimit të skenografisë duke e maksimalizuar hapësirën skenike, të thjeshtë, dinamike dhe funksionale; kostumet në linjë me personazhet e shfaqjes, por jo identifikuese ashtu si në roman, të përpunuara disa me ngjyra të dhezta, në frymë moderne; me një koreografi minimaliste por çdoherë në funksion të shfaqjes dhe efektit.

Me apo edhe pa dashje, edhe në rastet kur shfaqja lavdërohet, në përmasa normale apo të larta, edhe në rastet kur lavdërohet për regjinë, lojën e aktorëve, ndërtmin e skenave,

bashkëjetesën e elemente të ndryshme të shfaqjes, efektin e elementit spektakël, edhe në rastet kur shfaqja kosiderohet si bashkëkohore dhe inovative, vërehet një sindrom interesant, por tipik ballkanik. Sindromi i "setrës", ku në momentin që dikush të kritikon apo me një çasje kritike ta trajton "kombin" të cilin e përfaqëson, qoftë nëpërmes librit, shfaqjes apo filmit shumë të mirë, përsëri na shpërfaqen reagime të mbushura me nacionalizma dhe folklorizma, dhe me arsyetime e argumente irracionale. E për shkak të këtij sindromi, shfaqja ka pranuar edhe kritika të tipit që "kjo shfaqje ka shpërfillë çdo vlerë të kombit shqiptar".

Sidoqoftë, edhe përkundër faktit që u krijua një përshtypje që shfaqja e *Gjeneralit* me dramatizim të Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustafic u kritikua në Shqipëri, kjo nuk mund të mirret si e përgjithshme. Edhe në Shqipëri nga një masë e konsiderueshme e komunitetit teatror dhe përcjellësve të teatrit u komentua pozitivisht, duke vënë në pah regjinë 'impresionuese' të shfaqjes Gjenerali i Ushtrisë së Vdekur nga Teatri i Shkupit.' (Cukali, 2012). Një vlerësim të balancuar dhe jo tendencioz për shfaqjen e *Gjeneralit* në Tiranë e ka dhënë edhe dramaturgu dhe një prej njohësve të mirë të teatrit kombëtar Josif Papagjoni *"Në vitin 2009 romani i Kadaresë erdhi në një përthyerje tjetër nga regjisori Dino Mustafic në Teatrin Shqiptar të Shkupit. Mizanskena e ndërtuar sa në thellësi, aq në lartësi, me dy sheshe secila, pasuronte imazhin skenik me ëndrrën e thyer dje dhe të njemendtën sot. Fantazia për ta çuar përtej një realiteti të mbyllur shqiptar drejt një dukurie me fuqi univerzale, e identifikuar posaçërisht në Ballkan dhe luftrat e saj të egra, urrejtjet, hakmarrjet shfarosëse, i dha shfaqjes një dimension të gjërë. Gjetje të shumta bënë të mundur krijimin e një strukture teatrore moderne. Por, nga ana tjetër, dëshira për të rikuptimësuar e riinterpretuar pjesë të rëndësishme të romanit, ku buisin edhe disa nga idetë e rëndësishme të tij krijonte disa herë keqkuptime."*

3.7 Ushtria e Gjeneralit i Teatrit Shqiptar në Shkup

Romani:	Ismail Kadare
Dramatizimi:	Jeton Neziraj
Regjia:	Dino Mustafic
Ass. Regjie:	Besfort Idrizi
Skenografia:	Dragutin Broza
Ass. Skenografie:	Enes Deari
Kostumografia:	Bllagoja Micevski
Koreografia:	Gjergj Prevazi
Dramaturge e shfaqjes:	Zheljka Udoviciq Pleshtina
Muzika:	Nexhat Mujovi – Virusi
Gjenerali:	Bajrush Mjaku
Prifti:	Xhevdet Jashari
Gjeneral Lejtnant:	Adem Karaga
Nica:	Mysherefe Llozana
Mullisi:	Vebi Qerimi
Specialisti:	Besfort Idrizi
Kontesha:	Teuta Ajdini Jegeni
Beti – bashkëshortja e Kolonel Z.:	Armenis Jokshiqi Jovanovska
Varrëmihësi 1:	Adrian Aziri
Varrëmihësi 2:	Blerim Dardhishta
Varrëmihësi 3:	Visar Etemi
Varrëmihësi 4:	Hajrulla Ramiziu
Ushtari 1:	Sabedin Selmani
Ushtari 2:	Genci Mirzo
Kristina:	Merlinda Saiti
Fshatari:	Fisnik Zeqiri
Prostituta:	Zarije Jonuzi
Gruaja 1:	Drita Aliu
Gruaja 2:	Emine Kadriu

Inspicient: Orhan Kadriu

Përshpëritëse: Turkene Jajaga

(Posteri i shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur, shih më poshtë).*

3.8 Invadimi teatror i Gjeneralit

Pas premierës në Shkup, dhe euforisë dhe zhurmës që u krijua, shfaqja *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* prodhim i Teatrit Shqiptar të Shkupit, filloi rrugëtimin e saj. Gjenerali filloj invadimin e teatrove të ndryshme, fillimisht të hapësirave shqiptare e pastaj edhe ato të hapësirave rajonale. Nëpërmes invadimit teatror, shfaqja e *Gjeneralit* u prezantua në:

- Teatrin Kombëtar të Kosovës
- Teatrin e Gjilanit
- Në festivalin ndërkombëtar "Skampa 2011", në Elbasan
- Në takimet e teatrove shqiptare në Tiranë
- Në Jugosllovensko Dramsko Pozorishte në Beograd
- Në festivalin ndërkombëtar "Sarajevska Zima 2010", në Sarajevë
- Në festivalin e Teatrit nga Ballkani, në Teatrin Kombëtar në Bursa të Turqisë

Në thuajse të gjitha vendet ku *Gjenerali* u shfaq, u prit shumë mirë nga kritika. Kritikët nga Shkupi, Prishtina, Sarajeva, Beogradi dhe nga Bursa, e vlerësuan pozitivisht këtë prodhim të Teatrit Shqiptar të Shkupit, duke e cilësuar edhe si vepër teatrore kulmore. Por këtë vlerësim nuk e pati në Shqipëri (Mjaku, 2017).

Në Beograd, kjo shfaqje u cilësua si lexim bashkëkohor i Kadaresë, duke vënë në pah rëndësinë e prezentimit të shfaqjes për shkak të rrethanave politike, duke vënë në pah regjinë e Dino Mustafic, nëpërmes të cilës Bajrush Mjaku që realizoi rolin e Gjeneralit u cilësua si "i shkëlqyeri Mjaku" dhe Mushefere Llozana për monologun e Plakës Nicë pranoi një ovacion duartrokitjesh nga publiku beogradas, të cilët shumica ishin të rinj (Qirillov, 2017).

Në Beograd rëndësi i japin edhe autorit të romanit, duke e konsideruar Kadarenë si shkrimtar të famshëm shqiptar, disident dhe luftëtar kundër totalitarizmit, ku shfaqja e bazuar në romanin e tij trajton luftën, shpresën dhe nevojën për besimin për të vendosur

vijën e zezë ndaj armiqësisë dhe gjakderdhjes në Ballkan (Youth Initiative for Human Rights, 2009).

Ndërkaq në Bursa, kjo shfaqje u cilësua si jo e zakonshme, e me pretendime t'i tejkaloj kornizat dhe konceptet shqiptare dhe ballkanike. Nga kritika në Bursa, vihen në pah të gjitha elementet e shfaqjes, që nga skenografia, ndriqimi, loja e aktorëve, koncepti regjisorial, etj. Por, në Bursa vihet në pah edhe fakti që një pjesë e mirë e publikut të kësaj shfaqje ishin shqiptarë të migruar shumë kohë më parë në Turqi (Mjaku, 2017).

Përveç shfaqjes së *Gjeneralit* të punuar me regji të Dino Mustafic, dramatizimi i Jeton Nezirajt i punuar fillimisht për nevoja dhe me kërkesë të Teatri Shqiptar të Shkupit, u realizua si shfaqje edhe nga Teatri i Bursës me titull "Ölü Ordunum Generali" (shih posterin më poshtë).

3.9 Udhëtim nëpër dramatizimin e Gjeneralit

Në vitin 2009, me porosi të Teatrit Shqiptar të Shkupit dhe kërkesa specifike artistike në bazë të idesë dhe konceptit regjisorial të Dino Mustafic, Jeton Neziraj bën dramatizimin e romanit të Ismail Kadaresë *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (Neziraj, 2009). Edhe në versionin e dramatizuar nga Jeton Neziraj, pra tekstin për shfaqje, drama ka emrin e njëjtë si të romanit, marrë parasysh që në raste të caktuara dhe për arsye të caktuara teksti i dramatizuar mund të ketë titull tjetër prej romanit apo veprës letrare në të cilën është bazuar. Në versionin e dramatizuar, *Gjenerali* ka gjithsejt 22 personazhe, të cilët janë të radhitur në bazë të rëndësisë dhe në bazë të zhvillimit dramaturgjik të dramës: 1. GJENERALI; 2. PRIFTI; 3. GJENERAL-LEJTNANTI (Ka njërën dorë prej gipsi); 4. SPECIALISTI; 5. BETI; 6. KONTESHA; 7. MULLISI; 8. NICA; 9. USHTARI 1; 10. KRISTINA; 11. USHTARI 2; 12. VARRTARI 1; 13. VARRTARI 2; 14. VARRTARI 3; 15. VARRTARI 4; 16. DJALI I RAMIZ KURTIT; 17. OFICERI ITALIAN; 18. BURRI; 19. I PANJOHURI; 20. GRUAJA 1; 21. GRUAJA 2; 22. GRUAJA 3 (Neziraj, 2009, fq. 2). Gjatë prezentimit të personazheve, në bazë të formateve të dramës, njërit prej personazheve, konkretisht Gjeneral-Letnantit i ka vënë edhe një karakteristikë fizike (ka njërën dorë prej gipsi), në bazë të të cilit element edhe zhvillimi i karakterit të këtij personazhi ka rëndësi.

Si strukturë, ky version i tekstit të shfaqjes, është i ndërtuar në mënyrë jo të zakonshme ku drama është e ndarë në Akte dhe Skena të caktuara por jo tipike. Struktura është e ndërtuar në:

- skena të caktuara numerike ku secila prej tyre ka edhe titullin e vet
- skena të caktuara ku përcjellen linja të veçanta të dramës, ku dramaturgu në këtë rast i quan Intermexo. Këto intermexo futen shpesh në mes të zhvillimit apo rrjedhës së ndonjë skene të veçantë, apo në mes të tërë kronologjisë së dramës. Edhe këto skena janë të titulluara.
- skena të caktuara që janë të menduara dhe paraqitura në formë të ditarit. Edhe këto skena janë të titulluara.

Si përmbajtje, ky version i tekstit të shfaqjes, pa dyshim që për bazë ka romanin e Kadaresë, por është adaptuar dhe përpunuar në bazë të idesë dhe konceptit regjisorial, me qëllim të

kontekstualizimit të problemit dhe sfidimit të çështjeve e mendësive të cilat nga perspektiva regjisoriale duheshin sfiduar. Në këtë logjikë, ka skena e tema të caktuara të cilat kanë rëndësi të madhe në dramë ndërsa tek romani e kanë rëndësinë dytësore apo tretësore, periudhat kohore ndryshojnë, çështjet kontekstualizohen, gjuha e personazheve nuk është vetëm shqip, identitetet personale e profesionale nuk janë aq të ngurta dhe të definuara si tek romani, trajton tema e çështje të ndryshme të cilat nuk trajtohen tek romani por janë në linjë me idenë regjisoriale, etj.

Dramatizimi i *Gjeneralit* të Kadaresë nga Jeton Neziraj është i ndërtuar strukturalisht dhe përmbajtësisht si vijon:

3.9.1 Skena 1 - DIALOG ABSURD I PRIFTIT DHE GJENERALIT

Në këtë skenë realizohet një dialog në mes Priftit dhe Gjeneralit ku shkurtimisht e shtjellojnë misionin e tyre, rëndësinë e tij, ngarkesën historike të luftës, dhe rrezikun që bartë në vete ky mision. Me qëllim dhe në funksion të idesë së shfaqjes, nuk precizohet se për cilën luftë po bëhet fjalë, e njëkohësisht nuk precizohet për identitetin kombëtar të personazheve. Në këtë skenë dramaturgu nëpërmes didaskaleve na krijon gjendje, emocion dhe atmosferë skenike: "*Fushë. Ditë me mjegull*", "*Heshtje e shkurtër"* (dy herë).

3.9.2 Skena 2 - ZËRAT E PËRGJUMUR

Kjo skenë zhvillohet në mes personazhit real që është Gjenerali dhe disa personazheve fiktive. Komunikimi në mes këtyre personazheve ndodhë në ëndërr, gjatë gjumit jo të qetë dhe me ankthe të Gjeneralit ku persnazhet fiktive ZËRI 1, ZËRI 2, ZËRI 3, ZËRI I NJË BURRI, dhe KONTESHA bëjnë denoncimin e ushtarëve të vrarë, vajtojnë për bijt e humbur, japin informata për vendodhjen e kufomave, bëjnë paralajmërime për kujdes për vendin ku janë varrosur ushtarët e vrarë, dikush i uron sukses dhe e lavdëron për misionin, ndërsa dikush tjetër e kosideron këtë mision si hipokrizi. Nga tërë ky ankth Gjenerali zgjohet nga gjumi, i pikëlluar për ushtarët e tij dhe i mbushur me dëshirën për hakmarrje.

3.9.3 Skena 3 - TAKIMI I DY GJENERALËVE

Skena e tretë e dramës zhvillohet në mes të katër personazheve GJENERALIT, SPECIALISTIT, GJENERAL-LEJTNANTIT dhe PRIFTIT. E tërë skena zhvillohet duke diskutuar për specifikat e misionit, sfidat e misionit dhe dilemat për suksesin e misionit. Specifike e kësaj skene është takimi në mes të ushtarakëve të cilët, me qëllim, nuk janë të indetifikueshëm në baza kombëtare, por të cilët, të dytë janë duke kryer misione të natyrës së njëjtë. E veçantë e kësaj skene është që gjatë diskutimeve në dukje tejet normale në mes disa njerëzve që kanë mision të njëjtë të zhvarrosjes së ushtarëve, bëhet një referim shumë i fuqishëm i luftës së fundit në Kosovë, nëpërmes simbolikës së „dezinfektimit të mirë“:

> *GJENERAL-LEJTNANTI: Çfarë dezinfektanti përdorni?*
> *GJENERALI: Universal, 1999.*
> *GJENERAL-LEJTNANTI: Desinfektant i mirë* (Neziraj, 2009, fq. 4).

3.9.4 DITARI [1]

Për herë të parë na paraqitet një skenë e ndërtuar në formë të ditarit, konkretisht të ditarit të një ushtari. Kjo skenë, e tëra e paraqitur si monolog i ushtarit, trajton çështjen e medalioneve identifikuese të ushtarëve, rëndësinë e tyre në luftë, humbja e tyre eventuale, dhe dënimi kur një ushtar humbet medalionin nga papërgjegjësia.

3.9.5 Skena 4 - PAROLLA NË VARR

Kjo skenë realizohet në mes Gjeneralit, Priftit, Specialistit dhe Varrtarit 1. Gjatë realizimit të misionit, zhvarrosjes së varreve të ndryshme, Gjenerali dhe Prifti hasin një parullë provokative të përgatitur nga banorët lokal “Kështu e pësojnë armiqtë”. Të cytur nga kjo parullë Gjenerali dhe Prifti shpërfaqin paragjykimet dhe perceptimet negative ndaj shqiptarëve, respektivisht banorëve lokal. Në diskutim e sipër, gjenden eshtrat edhe të një ushtari të vrarë, i cili identifikohet në bazë të medalionit dhe regjistrave të Specialistit. Në këtë skenë, për herë të parë, gjatë identifikimit të eshtrave të ushtarit të vrarë, kuptohet që

është një ushtarak, një kolonel, që ka rëndësi më të veçantë se të tjerët, që gjetja e eshtrave të tij është kruciale gjatë këtij misioni kërkues.

> *GJENERALI: Duhet t`i gjejmë eshtrat e tij patjetër. Ai është i vetmi oficer madhor i padeportuar gjerë më sot. Në vendin tonë ai është hero, ju e dini këtë gjë. Edhe familja e tij u interesua kaq shumë, sidomos e shoqja.*

3.9.6 Skena 5 - GJENERALI DHE KONTESHA NË PLAZH

Remineshenca është tipari specifik i kësaj skene, e cila zhvillohet në mes të Gjeneralit, Konteshës (Nënës së Betit) dhe Betit. Edhe lokacioni i zhvillimit të kësaj skene është specifik sepse zhvillohet në plazh përderisa Gjenerali është duke shijuar diellin. Nëpërmes kësaj skene kuptohet rëndësia e gjetjes së Kolonelit, ku Kontesha se bashku me të bijen Betin, e njëkohësisht gruan e Kolonelit, bëjnë presion të madh për gjetjen e më të dashurit të tyre, përderisa janë të gatshëm edhe ta financojnë vet të tërë misionin për gjetjen e Kolonelit.

3.9.7 Skena 6 - KËNGA DHE TREGIMI PËR SHTËPINË PUBLIKE

Skena realizohet në mbrëmje përderisa ekipi i angazhuar për misionin kërkues të eshtrave të ushtarëve janë duke u relaksuar. Pjesa kryesore e kësaj skene zhvillohet e ndarë në mes personazheve përbërëse të saj. Në njërën anë, në njërën çadër kemi Gjeneralin dhe Priftin ku flasin për sfidat e misionit dhe pastaj për atë se çfarë po flitet në çadrën tjetër, dhe kemi VARRMIHËSI 1, VARRMIHËSI 2, VARRMIHËSI 3, VARRMIHËSI 4 dhe SPECIALISTIN të cilët bisedojnë, pijnë dhe këndojnë. Në ndërkohë ata fillojnë të flasin për hapjen e një shtëpie pubike lokale, temë e cila nxitë kurreshtjen dhe ardhjen e Gjeneralit e Priftit afër çadrës së kolegëve të tyre të misionit. Skena përfundon me një monolog të gjatë ku VARRTARI 1 tregon historinë e hapjes së shtëpisë publike, funksionimin e saj, reagimin dhe denoncimin e banorëve lokal dhe ngjarjes se si njëri prej banorëve lokal, Ramiz Kurti, ishte ndarë nga e fejuara sepse vizitonte shpesh këtë shtëpi publike dhe të njëjtën femër aty.

3.9.8 INTERMEXO - NË SHTËPINË PUBLIKE

Një skenë tipike dashurie ku klienti dashurohet në prostitutën të cilën e viziton rregullisht, e njëherit i njëjti klient jeton një jetë paralele më një grua tjetër. Kjo skenë e shkurtë që zhvillohet në mes DJALIT TË RAMIZ KURTIT dhe PROSTITUTËS, përveç që shpërfaq dashurinë në mes këtyre dy personazheve, po ashtu na shpërfaq frikën e „çiftit“ nga banorët lokal, për shkak të moralit, kodeve e zakoneve lokale.

> *PROSTITUTA: Tash që e kan marrë vesh, do të na shqyejn, do të na hanë për së gjalli.* (Neziraj, 2009, fq. 14).

Në këtë skenë ndodhë edhe akti i parë seksual në dramë, ku nga pasioni e dashuria, por edhe nga frika dhe nevoja për të shfrytëzuar çdo moment së bashku *“Prostituta e shtrëngon për trupi. Puthen. Shkrihen në njëri-tjetrin.“*

3.9.9 TREGIMI PËR SHTËPINË PUBLIKE [2]

Bazuar në stilin e të shkruarit dhe të strukturuarit të dramës, kjo skenë është vazhdimësi e Skenës së gjashtë, përderisa këtë ndasi të skenës, nëpërmes INTERMEXO-s, dramaturgu e bënë me qëllim të vizuelizimit të tregimit që e rrëfejnë VARRTARËT për shtëpinë publike, Djalin e Ramiz Kurtit dhe Prostitutës. Biseda në mes VARRTARI 1, VARRTARI 2 dhe VARRTARI 3, e përcjellur me kërshëri nga GJENERALI dhe PRIFTI, në stilin e të folurit të tyre, zhvillohet më një thjeshtësi dhe humor, mirëpo si tregim në vete është shumë tragjik dhe flet shumë për specifikat kulturore lokale ku ndodhë ngjarja. Nëpërmes kësaj bisede kuptohet që Ramiz Kurti vret Prostitutën që i biri i tij ishte dashuruar, atë e varin, ndërsa djali i zhduket. Përkundër këtij tregimi rrënqethës, pija e kënga vazhdojnë.

3.9.10 DITARI [2]

Kjo skenë është tejet e shkurtë dhe është vazhdimësi e njërës prej skenave paraprake (DITARI [1]) që ka lidhje kronologjike të zhvillimit të rrëfimit të ngjarjes prej perspektivës së ushtarit. Nëpërmes skenës na vie qartë atmosfera depresive e ndihmuar nga moti i ligë.

3.9.11 Skena 7 - PARA SHTËPISË PUBLIKE

Skenë rutinore e vizitës së ushtarëve italian të një shtëpie publike lokale. Diskutimet janë po ashtu rutinore duke krijuar kështu përshtypjen që ushtarët së bashku me oficerin e tyre kanë dalur për të ngrënë „darkë“. Kjo skenë që zhvillohet para shtëpisë publike, në mes OFICIRIT ITALIAN, USHTARIT 1 dhe USHTARIT 2, na shpalos edhe mendësinë kolonialiste dhe pushtuese të ushtrive që invadojnë territore të huaja:

> *USHTARI 2: Nëqoftëse kan fjetur duhet të zgjohen menjëherë. Ne jemi ushtarë dhe duhet të respektohemi. Aq më tepër që jemi transit. Sot jemi, nesër nuk jemi* (Neziraj, 2009, fq. 15).

3.9.12 INTERMEXO - NISJA PËR LUFTË [1]

Kjo është një ndëprerje e skenës 7, e cila vazhdon pas këtij intermeco, e që është tipike e stilit dhe e të strukturuarit të dramës nga dramaturgu. Në këtë skenë zhvillohet një proces rutinor i rekrutimit të ushtarëve, përgatitjes dhe nisjes së tyre për luftë, e cila realizohet në formë të dialogut në mes ZËRIT dhe USHTARIT 1, nëpërmes pyetjeve tipike gjatë rekrutimit të një ushtarit: Gjatësia? Pesha? Gjendja fizike? Ndonjë çrregullim mendor? Numëri i medalionit? I gatshëm për luftë?

3.9.13 PARA SHTËPISË PUBLIKE [2]

Vazhdimësi e skenës 7, e cila zhvillohet në mes PROSTITUTËS dhe USHTARIT 1. Fillon me një bisedë rutinore, parapërgatitëse, dhe vazhdon me aktin seksual. Këto lloj skenash, të

shkurta, të ndërlidhura, jo shumë të theksuara tek romani i Kadaresë, janë zhvilluar në linjë të idesë së tërësishme të dramatizimit dhe të konceptit regjisorial të shfaqjes, duke kontribuar kështu edhe në ritmin dhe dinamikën e zhvillimit të ngjarjes dhe plasimit të mesazheve.

3.9.14 Skena 8 - TAKIMI I GJENERALIT ME MULLISIN

Procesi i hulumtimit, kërkimit dhe gjetjes së ushtarëve në rrethana të ndryshme, e nga më të çuditshmet, vazhdon. Në këtë skenë, nëpërmes takimit të GJENERALIT dhe ekipës së tij, PRIFTIT dhe SPECIALISTIT, me MULLISIN, në mes të rrugës, është sa i çuditshëm aq edhe domethënës. Në këtë takim, MULLISI iu sjellë eshtrat e një ushtari, një dezertori të ushtrisë së GJENERALIT, i cili kur kishte dezertuar ishte fshehur nga banorët lokal dhe kishte punuar për MULLISIN. Gjatë dorëzimit të eshtrave dhe zhvillimit të bisedës në mes personazheve vërehen tre elemente të rëndësishme për dramën dhe shfaqjen; që ushtari dezertor ishte mirëpritur nga banorët lokal përkundër faktit që ai më parë ishte pjesë e ushtrisë pushtuese; ushtari dezertor nuk ishte vrarë nga banorët lokal por nga vet ushtria e tij, nga ushtarët e "Batalionit blu"!; dhe se edhe ky ushtar nuk e kishte medalionin indetifikues të ushtarit por një ditar personal e ky fakt e çudit edhe vet Gjeneralin:

> *GJENERALI: Përsëri ditar? I sati ditar është ky që gjejmë?*
> *PRIFTI: I gjashti!* (Neziraj, 2009, fq. 19).

3.9.15 Skena 9 - MONOLOGU I GJENERALIT

E zhvilluar para çadrës së Gjeneralit, natën, përballë qeseve speciale të mbushura me eshtra të ushtarëve, kjo skenë është e ndërtuar në një mënyrë të veçantë. Gjenerali nëpërmes monologut të tij shpërfaq sfidat, dilemat, emocionet, paranojat, përceptimet e paragjykimet, dashurinë për 'të vetit' dhe urrejtjen për 'të tjerët', që të gjitha ndërlidhen me misionin e tij. Por paralelisht me këtë monolog nëpërmes zërave të prezentuara në dramë në formë të personazheve si ZËRI 1, ZËRI 2 dhe ZËRI 3, Gjenerali motivohet për ta kryer misionin e tij po edhe akuzohet si fajtor e përgjegjës:

ZËRI 2: Ne kemi shumë besim në ju zoti Gjeneral. Ju jeni shpresa jonë e fundit.

...

ZËRI 1: Ju duhet ta ktheni, ashtu sic e dërguat atje. Ju, gjeneralë të mallkuar. (Neziraj, 2009, fq. 20).

Në këtë skenë po ashtu, na shfaqen edhe percepcionet negative ndaj banorëve lokal dhe mendësia superiore e ushtrive pushtuese:

GJENERALI: Ne do t`i kalonim arkivolet e ushtarëve tanë midis tyre, duke u treguar se bile edhe vdekja jonë është më e bukur se jeta e tyre (Neziraj, 2009, fq. 20).

3.9.16 NISJA PËR LUFTË [2]

Skenë, vazhdimësi e skenës me titull INTERMEXO – NISJA PËR LUFTË [1], e ndërtuar kështu në kuadër të stilit dhe strukturës së dramatizimit. Edhe kjo skenë është rutinore, e ngjashme si skena paraprake ndërlidhëse, që ka të bëjë me rekrutimin e ushtarëve për luftë, por i tërë dialogu në mes USHTARIT 1 dhe ZËRIT realizohet në gjuhën serbe. Kjo zgjidhje është origjinale e dramaturgut dhe regjisorit të shfaqjes, dhe ka të bëjë me idenë konceptuale të tyre, për ta kontekstualizuar çështjen duke e lidhur atë me luftrat e fundit në ish-Jugosllavi dhe për ta gjeneralizuar problematikën e luftërave dhe pasojave të tmerrshme të saj. Teksti i kësaj skene është thuajse i njëjtë me tekstin e skenës INTERMEXO – NISJA PËR LUFTË [1], mirëpo dialogu zhvillohet në gjuhën serbe dhe specifikat e ushtarit ndryshojnë.

3.9.17 Skena 10 - ËNDRRA E GJENERALIT DHE VAJI I NICËS

Pjesa e parë e kësaj skene zhvillohet në mes GJENERALIT e PRIFTIT. Nga lodhja, nga ngarkesa dhe natyra e misionit, dhe nga specifikat e vendit dhe banorëve lokal ku realizohet misioni, Gjenerali fillon të ndjejë kriza të forta psikike. Nga pagjumësia për shkak të ëndrrave të rënda ai ndjehet i trishtuar dhe frikësuar, e për pasojë edhe sjelljet e tij janë

agresive. Duke dialoguar me Priftin, Gjenerali na fut në atmosferë depresive të vdekjes, varrezave, të të vrarëve dhe të eshtrave. Edhe në këtë skenë, dramaturgu na jep elemente që janë në shërbim të kontekstualizimit të dramës, dhe në mënyrë shumë të veçantë na servohet kjo duke përdorur emrin e kompanisë „Zastava“, që një kohë ishte kompani shtetërore e prodhimit të armatimit të ushtrisë së ish-Jugollavisë dhe Serbisë:

> *GJENERALI: Ja kështu. Është taman një ushtri e tërë të vdekurish. Vetëm se, në vend të uniformës kanë secili nga një thes najloni. Thasë të kaltër me dy vija të bardha dhe një shirit të zi, prodhim special "Zastava"!* (Neziraj, 2009, fq. 22).

Dramaticiteti i skenës rritet, kur ka fundi i saj, futet në skenë Plaka Nicë, apo personazhin e titulluar në dramë si NICA. Gjeneralit dhe Priftit të zhytur në hallin e tyre, prapritmas iu bashkangjitet edhe vajtimi i NICËS dhe mallkimi i saj ndaj një koloneli, pranë një varri.

3.9.18 Skena 11 - TAKIMI I PARË I USHTARIT 1 ME KRISTINËN

Kjo skenë zhvillohet e tëra në remineshencë dhe ka të bëjë më dezertimin e ushtarit nga ushtria dhe nevojën e tij për të gjetur strehë në shtëpitë e banorëve lokal. Skena fillon me një këngë të KRISTINËS përderisa kryen punët rutinore të shtëpisë. Edhe kënga në vete është gjetje e veçantë dhe në linjë me tërë idenë e dramës, për shkak se vajza po i këndon një djali të vrarë të cili nuk po i gjendet varri.

> ...
> *Për at` djalë qi i ka vdekë*
> *Për at` djalë, djal të ri*
> *S`ja di vorrin ku e kan shti* (Neziraj, 2009, fq. 23).
> ...

Papritmas në oborrin e saj hyn USHTARI 1, dezertor dhe kërkon strehim, e nga paniku i KRISTINËS, del babi i saj MULLISI, i cili pas një dialogu jo të gjatë e pranon në konak dhe e punëson ushtarin dezertor. Nëpërmes kësaj skene, dramaturgu shfrytëzon momentin për të

dhënë edhe mesazhe antimilitariste, dhe këto mesazhe janë më të fuqishme kur na vijnë nga vet një përfaqësues i mekanizmit kryesor militarist:

> *USHTARI 1: Nuk është ashtu. Unë nuk dua të luftoj, nuk më pëlqen kjo luftë, më kupton?*

3.9.19 Skena 12 - VJEDHJA E ESHTRAVE

Kjo është një prej skenave të gjata të *Gjeneralit* të dramatizuar dhe zhvillohet në mes GJENERALIT, PRIFTIT, SPECIALISTIT, VARRTARI 1, VARRTARI 2, VARRTARI 3, VARRTARI 4, dhe TË PANJOHURIT. Në këtë skenë problemi është sa praktik aq edhe absurd. Gjenerali me ekipën e vet, tashmë të dërmuar nga procesi i realizimit të misionit, ballafaqohen edhe me një problem, ku gjatë kërkimit të varrezave, që e bëjnë në bazë të kordinatave dhe hartave, hasin me një varrezë të hapur 'nga dikush tjetër'. Ky rast tmerron Gjeneralin dhe Priftin, dhe pa një-pa dy ata akuzojnë banorët lokal.

> *PRIFTI: Me çfardo qëllimi që ta ketë bërë, ky është një sakrilegj i madh.*
> *GJENERALI: Unë e dija që një ditë do të bëheshim objekt provokacionesh, por nuk e besoja që puna do të arrinte gjer në këtë shkallë* (Neziraj, 2009, fq. 26).

Por e vërteta merret vesh shpejtë kur i Panjohuri, duke i akuzuar vet Gjeneralin dhe ekipën e tij për hapjen e varrezës, kuptohet që këtë varr e kanë hapur grupi tjetër i ardhur në po ato hapësira dhe me të njëjtin mision, për t'i gjetur ushtarët e vrarë të ushtrisë së tyre. Kjo skenë përmban në vete edhe një efekt shokues, kur kuptojmë që ushtritë, edhe kur kryejnë misione humane e paqësore, mund të marrin vendime me pasoja të rënda, duke i zëvendësuar eshtrat e ushtarëve të tyre, me eshtrat e kujdo çoftë, vetëm e vetëm të marrin meritat e "suksesit të misionit".

> *GJENERALI: Domethënë, eshtrat e ushtarëve tanë do t`u ndahen familjeve të një populli tjetër. Kjo është për të luajtur mendsh* (Neziraj, 2009, fq. 28).

3.9.20 NISJA PËR LUFTË [3]

Rekrutimi i ushtarëve vazhdon. Në përputhje me konceptin e dramatizimit, e respektivisht edhe të shfaqjes (marrë parasysh që ky dramatizim është realizuar me kërkesa specifike të regjisorit të shfaqjes), ky proces rutinor i rekrutimit realizohet nëpërmes dialogut në gjuhën maqedone, përderisa dy skenat paraprake NISJA PËR LUFTË [2] dhe NISJA PËR LUFTË [1] janë realizuar njëra në gjuhën shqipe, e tjetra në atë serbe. Pra, kjo zgjidhje është në linjë me kontekstualizimin e problemit, e njëherit duke qenë gjithëpërfshirës në trajtim të problemit, duke përfshirë ushtritë e vendeve të ish-Jugoslavisë. Një zgjidhje e veçantë e dramaturgut, që ka një simbolikë dhe mesazh të fortë, është që secili prej këtyre ushtarëve të rekrutuar, tek cilado ushtri e rekrutuar gjatë këtyre 3 skenave, të gjithë kanë një të përbashkët, e kanë të njëjtë numrin e medalionit "69831". E nëpërmes kësaj gjetjeje artistike dhe përmbajtësore, këta ushtarë na vijnë si të njëjtë, të cilët në princip kanë të njëjtin mision, të vrasin tjetrin, të vrasin armikun.

3.9.21 Skena 13 - GJENERALI LEXON DITARIN

Skenë e shkurtë, ku Gjenerali lexon ditarin e ushtarit të dezertuar dhe të strehuar tek Mullisi. Nëpërmes leximit të ditarit, të tre dative të ndryshme, pranë njëra tjetrës si data, nëpërmes ushtarit dezertor, na paraqiten tre gjendje të ndryshme të situatës, të cilat janë tipike gjatë luftërave. Secila ditë është e veçantë dhe e ndryshme gjatë një lufte, një ditë mund të jetë qetë e monotone, dita tjetër mund të ketë betejë, e ditën tjetër bën një mik.

3.9.22 INTERMEXO - TAKIMI NË LUFTË I DY USHTARËVE ITALIAN

Një skenë tjetër INTERMEXO, që zhvillohet në formatin e remineshencës, në mes dy ushtarëve dezertor, ushtarit dezertor që e ka strehuar dhe punësuar Mullisi, dhe një tjetri. Brenda një bisede relativisht të shkurtë, ushtarët dezertorë prekin tre tema të ndryshme por me interest për të dy: brengën dhe dëshirën për t'u kthyer në atdhe, nevojën për dashuri e seks dhe frikën nga banorët nëse këtë nevojë mendojnë ta realizojnë me vajzat lokale, dhe

për tmerret që "Batalioni blu" i ushtrisë së tyre është duke i bërë ndaj banorëve lokal, e të cilët po ashtu për mision kanë pushkatimin e dezertorëve.

3.9.23 GJENERALI LEXON DITARIN [2]

Është vazhdimësi e skenës paraprake, skenës 13, e cila u ndërpre më futjen e skenës Intermexo e që padiskutim ka lidhje me të dy këto skena (skenës 13 dhe kësaj – vazhdimësisë). Gjenerali vazhdon të lexoj ditarin e ushtarit dezertor i cili gjatë kohës së qëndrimit tek Mullisi, dashurohet marrëzisht tek vajza e tij Kristina. Kjo është një skenë tipike dashurie, ku dezertori dashurohet kokë-e-këmbë në bijën e shpëtimtarit të tij, Mullistit, por për shkak të specifikave lokale ai nuk mund ta shprehë këtë dashuri. Në anën tjetër sado që është skenë dashurie, kuptojmë edhe kodet e ashpra morale lokale për shkak të të cilave pasojat mund të jenë të llahtarshme.

3.9.24 INTERMEXO - USHTARI 1 DHE KRISTINA

Edhe kjo Intermexo është skenë remineshence e ushtarit dezertor, e që si skenë ndëlidhet me të gjitha tre skenat paraprake: të leximit të ditarit nga Gjenerali dhe të Interemexos ndërlidhëse. Pra, nëpërmes skenave të leximit të ditarit dhe Intermexove, dramaturgu vazhdon stilin e vet të dramatizimit të romanit, me skena të shkurta, që ndërprehen me Intermexo, e që ndërlidhen përsëri, e ku ngjarje apo situata të rëndesishme na vizuelizohen në dramë nëpërmes skenave të remineshencës. Në këtë Intermexo, ushtari dezertor i fal Kristinës medalionin e vet identifikues të ushtrisë, si shenjë kujtimi. Si gjest në vete është simbolik dhe kryhet në emër të dashurisë së ushtarit ndaj Kristinës, por si informatë për ndërtimin dramaturgjik të shfaqjes ka rëndësi të veçantë sepse këtu kuptohet arsyeja se pse po i njëjti ushtar dezertor, i vrarë nga bataloni blu, nuk e ka medalionin e vet kur eshtrat e tij iu dorëzohen Gjeneralit dhe Priftit nga Mullisi, tek Skena 8.

3.9.25 Skena 14 - FEJESA E KRISTINËS

Është një prej skenave më të shkurta në tekstin e dramës por që kur inskenohet në teatër mund të zgjatet sado që regjisori e sheh të arsyeshme. Është skenë që nuk ka dialogje të shkruara fare nga dramaturgu, por nëpërmes një didaskaleje na jep informata për skenën dhe gjendjen emocionale në skenë.

> *Ceremonia e fejesës së Kristinës. Tri gra janë afër Kristinës dhe ia ngjyejn duart me kanë. Ajo qanë dhe pastaj shkon i merr në ngrykë gratë që ka aty, e mandej edhe Mullisin dhe familjarë tjerë që janë afër* (Neziraj, 2009, fq. 33).

3.9.26 DITARI [3]

Ditari i ushtarit dezertor, që si skenë është pjesë përbërëse e një ditari të vetëm, e të paraqitur në dramë paraprakisht si DITARI [2] dhe DITARI [1]. Si skenë është e shkurtë dhe në formë monologu por informatat që jepen aty janë të rëndësishme e që kanë të bëjnë me atmosferën e luftës në vend dhe bombardimin e vazhdueshëm të aeroplanëve të ushtrive që as ushtari dezertor nuk e din të së cilës ushtri janë.

3.9.27 Skena 15 - VDEKJA E PUNËTORIT DHE TREGIMI PËR NIK MARTININ

Si skenë fillimisht duket e thjeshtë dhe që përshkruan punën rutinore të Gjeneralit dhe ekipit të tij. Në mëngjes, duke u përgatitur për të zhvarrosur edhe më shumë varre, realizohet një bisedë në mes të GJENERALIT, PRIFTIT dhe SPECIALISTIT, në lidhje me sëmundjen e Kryepunëtorit. Në tërë këtë diskutim normal në lidhje me sëmundjen e këtij kolegu të misionit, dramaturgu na jep një informatë të rëndësishme e që ka të bëjë me vëllimin e madh të punës që është kryer deri më tani, e respektivisht ka të bëjë me hapjen e shumë varreve dhe gjetjen e shumë eshtrave.

> *PRIFTI: Ka mundësi nga ndonjë kopsë e ndryshkur kapote, ose nga ndonjë asht i thyer. Dje u hapën shumë varre* (Neziraj, 2009, fq. 34).

3.9.28 INTERMEXO - TREGIMI PËR NIK MARTININ

Një Intermexo e veçantë, respektivisht një skenë e veçantë, e krijuar specifikisht për Nik Martinin, e që si ndodhi është e bazuar në romanin e Kadaresë. Kjo skenë realizohet në mes GJENERALIT, VARRTARI 1 dhe PRIFTIT, dhe inicohet nga gjetja e një varri që ka të varrosur vetëm një ushtar të ushtrisë së Gjeneralit, ushtar i vrarë nga Nik Martini. Rrëfimi për Nik Martinin tregohet nga VARRTARI 1 përderisa GJENERALI e PRIFTI e dëgjojnë me kërshëri. Kjo skenë mund të analizohet nga dy perspektiva të ndryshme. Perspektiva e parë ka të bëjë që dramaturgu i ka ruajtur "vlerat e trimërisë" apo "vlerat e super-fuqisë" për Nik Martinin, të bazuara në standardet e vlerave të mendësisë lokale, i cili i vetëm lufton me një ushtri të tërë, ashtu si edhe e kemi të paraqitur në roman. Ndërsa perspektiva e dytë ka të bëjë me trajtimin e kësaj historie rreth Nik Martinit si farsë e plotë, të bazuar në logjikën e shëndoshë njerëzore dhe intelektuale, dhe standardet e vlerave të kësaj kohe.

3.9.29 VDEKJA E PUNËTORIT [2]

Është vazhdimësi e ngjarjes së filluar tek Skena 15, ku Kryepunëtori nga sëmundja e fituar gjatë angazhimit për të realizuar misionin e Gjeneralit vdes në spital. E tërë Skena realizohet në mes punëtorëve lokal që janë angazhuar nga Gjenerali për këtë mision: SPECIALISTIT, VARRTARI 1, VARRTARI 2, VARRTARI 3. Si skenë është depresive për shkak të mërzisë së ekipit lokal për kolegun e tyre por në të njejtën kohë na paraqiten edhe dy elemente të rëndësishme. Fillimisht kuptojmë paradoksin që e përbën vet personin e Kryepunëtorit, ku gjatë luftës i luftonte dhe i dëshironte të vdekur ushtarët e Gjeneralit, ndërsa pas luftës i gjente dhe i mblidhte ushtarët e Gjeneralit të vrarë nga plumbat e tij. Po ashtu, nëpërmes kësaj skene, dramaturgu na ballafaqon me pasojat afatgjate që lufta i shkakton, me nevojën për hakmarrje dhe urrejtjen afatgjate që lufta e stimulon.

> *VARRTARI 2: Armiku është armik, edhe i vdekur qoftë* (Neziraj, 2009, fq. 36).

3.9.30 TREGIMI PËR VAJZËN NË STADIUM

I bazur tek romani i Kadaresë, kjo skenë është e zhvilluar dhe e konceptuar pa numër të caktuar skene, pa ndonjë lidhje kronologjike të rrjedhës së ngjarjes, por posedon lidhjen logjike të tërë dramës. Skena zhvillohet në mes dy ushtarakëve me grada dhe me përvojë të madhe, GJENERALIT dhe GJENERAL-LEJTNANTIT. Skena është e veçantë për shkak se shohim dy gjeneralë më njerëzor, më human, më emocional. Dy gjeneral të trishtuar dhe të lodhur nga misioni. Dy gjeneral të humbur. Dy gjeneral të dorëzuar. Dy gjeneral, të shtyrë nga natyra e misionit të tyre i njëjtë, që flasin për një tregim dashurie të çuditshme. Përveç kësaj, ky takim rakie, na shpërfaq edhe ngarkesën psikike të dy gjeneralëve për shkak të misionit.

> *GJENERAL-LEJTNANTI: Kjo është më e tmerrshme se lufta. Kam qenë në luftë por kjo është më e tmerrshme. Këto eshtra janë esenca e luftës, ajo cka mbetet në fund.*
> *GJENERALI: U lodhëm. U thyem nga hija e luftës. Po sikur të ishte vet lufta?* (Neziraj, 2009, fq. 37).

Edhe në këtë skenë, si edhe në skenat tjera kur personazhet janë të huaj, ato janë paragjykuese dhe ofenduese ndaj banorëve lokal. Shpesh edhe keqkuptuese ndaj banorëve lokal. E ky keqkuptim merr trajtën e tragjikomedisë kur një këngë lokale me nuanca të forta të tragjikes, gjeneralët e trajtojnë vetëm si këngë dashurie.

> *GJENERALI: ... S`ja di vorrin ku e kan shti / N`vorre t`reja ner qat bri / Shkon tuj kjajtë me lot nër sy / Ju ka gju` vorrit për mi` / Ja ka m`lu vorrin me dimij*
> *GJENERAL-LEJTNANTI: Shihe shihe. Kisha kujtuar se shqiptarët nuk kan fare këngë dashurije?* (Neziraj, 2009, fq. 39).

3.9.31 BETI, KONTESHA DHE PRIFTI

Edhe kjo skenë trajtohet si e veçantë dhe vetëm me titull nga dramaturgu. Skena fillon me një flirt dhe puthje në mes PRIFTIT dhe BETIT, përderisa kjo ndërpritet nga KONTESHA, nëna e burrit të Betit, duke mos e marrë vesh së çfarë po ndodhte në mes Betit dhe priftit. Biseda menjëherë bëhet serioze dhe fokusohet vetëm në çështjen e gjetjes së Kolonelit Z., burrit të Betit dhe të birit të Konteshës, misionin e zhvarrosjes së eshtrave, dhe premtimet e Priftit që eshtrat do të gjinden dhe do t'i sjellin në atdhe. Në këtë skenë, është hera e parë që Prifti na vie ndryshe nga çka qenë deri më tani, moralisht jo i pastër, i interesuar për seks dhe për femra, keqpërdorues dhe shfytëzues i situatave të rënda emocionale, dhe predikues i rrejshëm që shfrytëzon 'zotin' atëherë kur i duhet. Pra, na vie si një njeri i gjinisë mashkullore jo i jashtëzakonshëm.

3.9.32 NISJA PËR LUFTË [4]

Dramaturgu, sigurisht i bazuar në bazat e konceptit të dramës, dhe shfaqjes, vazhdon me skenat rutinore, në dukje të parë, të rekrutimit të ushtarëve. Për dallim të skenave tjera NISJA PËR LUFTË [3], NISJA PËR LUFTË [2], NISJA PËR LUFTË [1], ku ushtarët që rekrutohen flasin gjuhët e vendeve të afërta fqinje të Ballkanit, e respektivisht përfaqësojnë këto vende, në këtë rast harta zgjerohet. Dialogu, si tekst i shkruar në shqip, por nëpërmes didaskaleve orientuese që na japin informata të sakta [KY DIALOG ZHVILLOHET NË GJUHËN TURKE], kuptojmë që në këtë skenë po rekrutohet një ushtar që po flet në gjuhën turke. Në njëfarë mënyre po krijohet ushtria e Ballkanit. Përkundër faktit që ky ushtar po përfaqëson vendin e gjuhës që po e flet, edhe ky si të tjerët, numrin identifikues ushtarak e ka të njëjtë, numrin në medalion e ka 69831.

3.9.33 Skena 16 - KOLONELI Z

Si skenë e shkurtë, e zhvilluar në mes GJENERALIT dhe PRIFTIT, është skenë lidhëse dhe shërbyese për skenat pasardhëse. Është një skenë paralajmëruese për atë se çfarë do të ndodhë. Përkundër faktit që Prifti insiston në gjetjen e eshtrave të Kolonelit Z. për

Gjeneralin ky mision është i përfunduar. E për këtë shak Gjenerali është më i relaksuar, dëshiron të relaksohet edhe më tepër duke propozuar që të shkojnë në një darsëm shqiptare, për pije e argëtim. Edhe në këtë rast, paragjykimet për banorët lokal nuk mungojnë.

> *GJENERALI: ... Mos vallë do të turpërohem nga këta katundarë? Pastaj ju më keni thënë se te shqiptarët mikëpritja është e zhvilluar gjer në një mani, kështu që, sido që të vej puna, nuk ka rrezik se do të na dëbojnë* (Neziraj, 2009, fq. 42).

3.9.34 Skena 17 - DASMA

Edhe kjo skenë, e shkurtë, është skenë lidhëse e skenës paraprake me të tjerat, dhe kronologjike e rrjedhës së dramës. Gjenerali dhe Prifti futen në darsëm dhe mirëpriten nga Burri i shtëpisë. Rahatohen. E veçantë e skenës është që nëpërmes Gjeneralit na shpërfaqet mendësia kolonialiste dhe mbizotëruese e vendeve apo perandorive të mëdha, ndaj vendeve më të pa zhvilluara apo më të vogla.

> *GJENERALI: Interesante, apo jo? Këta njerëz po na respektojnë. Ne ju imponojmë atyre respekt, megjithëse kemi qenë armiq* (Neziraj, 2009, fq. 42).

3.9.35 INTERMEXO - PLAKA NICË

Prej këtij momenti, respektivisht prej kësaj skene, zhvillohen disa skena të shkurta, të forta, të lidhura njëra me tjetrën, që ndodhin në të njëjtën hapësirë, në dasmë, por kanë perspektiva të personazheve të ndryshme, të PLAKËS NICË apo GJENERALIT. Kjo skenë, shumë e shkurtë, është e ndërtuar vetëm me një monolog të fuqishëm, akuzues, denoncues, ofendues, refuzues, dhe i mbushur me mllef dhe urrejtje, i Plakës Nicë ndaj Gjeneralit, përderisa ai nuk e ndëgjon.

3.9.36 DASMA [2]

Edhe kjo skenë është e shkurtë. Është një monolog i vetëm i Gjeneralit, ku shpërfaq mëdyshjet e para të tij për ardhjen në një dasmë lokale. Gjenerali ndjehet pak në siklet.

3.9.37 INTERMEXO - PLAKA NICË [2]

Nëpërmes monologut, të vetëm në këtë skenë, Plaka Nicë vazhdon të ofendoj dhe të mallkoj Gjeneralin. Dhe në këtë skenë, kuptohen dy gjëra të rëndësishme për dramën, dhe të rënda për tërë ngjarjen; 1) Plaka Nicë jep indikacione që e di se ku është varri i një prej ushtarëve të rëndësishëm të ushtrisë së Gjeneralit, dhe 2) dëshmon faktin që ajo është viktimë e luftës së fundit, e për shkak të kësaj lufte ka humbur vajzën dhe burrin. Gjenerali ende nuk përfshihet nga ky reagim i Plakës Nicë.

3.9.38 DASMA [3]

Disponimi pozitiv i Gjeneralit është në rritje konstante, përkundër faktit që Prifti mundohet ta mbajë nën kontroll. Ai është i lumtur për shkak të përfundmit të misionit, dhe i hareshëm nga armosfera e dasmës. Kjo konstante e disponimit të tij fillon të lëviz lartë drejtë kulmit kur Gjenerali dëshiron të vallëzoj me dasmorët e dasmës. Edhe në këtë skenë, shpërfaqen qartë dhe ashpër perceptimet e Gjeneralit ndaj banorëve lokal.

> *PRIFTI: Po ju nuk dini të kërceni. Do të bëheni qesharak.*
> *GJENERALI: Unë s`bëhem qesharak. Këto janë valle të thjeshta. E tek e fundit, përpara kujt do të bëhem qesharak, përpara këtyre katundarëve?*
> (Neziraj, 2009, fq. 44).

3.9.39 INTERMEXO – PLAKA NICË [3]

Edhe një skenë tjetër e ndërtuar vetëm në një monolog. Çështja e ushtarit të rëndësishëm që nuk është gjetur nga Gjenerali, e për të ka informata Plaka Nicë, në këtë skenë zë vend të rëndësishëm. Këtu kuptohet që Plaka Nicë i ka të gjitha informatat në lidhje me ndodhjen e

„kolonelit të zi“, e ndoshta është e vetmja që i ka këto informata. Përveç kësaj, Plaka Nicë, në vete, akuzon Gjeneralin se ai dhe ushtria e tij kanë pretendime të vazhdueshme për të pushtuar vendin e saj. Ky mendim është i rëndësishëm për dramën për shkak se shpërfaq mendësinë e viktimës që nëse një herë je armik –çdo herë do të jesh armik. Duke e vështruar me vëmendje çdo lëvizje e sjellje të Gjeneralit, dhe duke parë që Gjenerali po ngritet që të hyj në valle, ajo habitet e shokuar duke bërë pyetje të njëpasnjëshme.

> *PLAKA NICË: ... Po c`bëhet kështu? Ti po ngrihesh në valle? Ti guxon të ngrihesh në valle? Po vë buzën në gaz! Po ngrihesh! Dhe njerëzit të pranojnë?* (Neziraj, 2009, fq. 44).

3.9.40 DASMA [4]

Paralelisht me monologjet e Plakës Nicë, të paraqitura si Intermexo, vazhdon skena e Dasmës. Është një prej skenave kryesore më të rëndësishme të dramës, e tëra e ndërtuar në një atmosferë dasme e me shumë personazhe: PLAKA NICË, GJENERALI, PRIFTI, GRUAJA 1, GRUAJA 2, GRUAJA 3, BURRI, dhe dasmorët tjerë. E nxitur nga guximi i Gjeneralit t'i bashkohet vallës, Plaka Nicë i vërsulet Gjeneralit me të shara e ofendime, me çjerrje e mallkime, duke e krahasuar Gjeneralin me Kolonelin Z., përderisa largohet nga vendi me ndihmën e grave të dasmës. Gjenerali dhe Prifti të shokuar plotësisht nga eksplodimi i Plakës Nicë, interesohen për arsyet e reagimit të saj. Burri, duke u munduar të qetësoj situatën dhe ta arsyetoj reagimin e Plakës Nicë, i njofton mysafirët e huaj për historinë e luftës së Plakës Nicë, dhe lidhjen e Kolonelit Z. me këtë histori:

> *BURRI: Cka të them për të. Është plakë e mbetur qyqe. Batalioni i këtij kolonelit që po kërkoni ju ia ka varur të shoqin, kurse vajzën ia ka marrë në çadrën e tij… Të nesërmen ajo mbyti veten, pa u kthyer fare në shtëpi. Ishte vetëm katërmbëdhjetë vjeçe. Natën tjetër koloneli u zhduk. Askush nuk e di si e qysh* (Neziraj, 2009, fq. 45).

Gjenerali humbet i tëri nga kjo histori, dhe menjëherë mundohet të distancohet nga të bëmat e Kolonelit Z., kolonelit të së njëjtës ushtri të cilin edhe ai e përfaqëson. Përkundër dëshirës së tij të distancohet publikisht në dasmë ngë Koloneli Z. ai ndalet nga Prifti, i cili me arsyetime poshtëruese për banorët lokal mundohet ta bind Gjeneralin që të mos e bëjë atë për të cilën ai po tenton.

> *GJENERALI: Unë do të ngritem e do t`u them të gjithëve këtu se nuk jam miku i kolonelit dhe se unë si ushtarak e përbuz kujtimin për të.*
> *PRIFTI: E përse doni ta bënëi këtë gjë? Për t`ua bërë qejfin këtyre katundarëve?* (Neziraj, 2009, fq. 46).

Në ndërkohë futet përsëri në Skenë Plaka Nicë, e cila me një thes në dorë, sjell eshtrat e Kolonelit Z., të cilat i plas për toke para këmbëve të Gjeneralit dhe në prani të të gjithëve, pranon vrasjen e tij, dhe i përzë musafirët e huaj.

> *PLAKA NICË: Merri këto eshtra të atij të mallkuari, që veç njeri nuk ishte! Shporruni bashk me to, andej nga kini ardhur.*
> *Gjenerali vesh pallton. Hudhë në shpinë thesin që solli Plaka Nicë dhe del bashkë me Priftin. Muzika përzihet me kujën e Plakës Nicë* (Neziraj, 2009, fq. 47).

Kjo skenë ka rëndësi të veçantë për arsye se në të shtjetllohen çështje të rëndësishme për dramën specifikisht, por edhe për pasojat e luftës. Këtu kemi Plakën Nicë e cila në njërën anë është viktimë e luftës, ku ka humbur burrin dhe vajzën, dhe është e mbushur me mllefin e viktimës që nuk ka gjetur njohje dhe drejtësi; e në anën tjetër e shtyrë nga nevoja për hakrmarrje ajo është shndërruar vet në kryese të krimit duke vrarë Kolonelin Z. shkaktarin kryesor të vujatjeve të saj. Po ashtu, në njërën anë kemi Gjeneralin i cili i shokuar nga krimet e Kolonelit Z., mundohet më tërë forcën e tij të distancohet nga këto krime, e në anën tjetër kemi Priftin i cili nuk e lejon një gjë të tillë duke u thirrur në disa arsyetime poshtëruese për banorët lokal. Ky është një rast tipi ku sfidohet mendimi uniformë, ku ushtari arsyeton krimet e prifti denoncon ato.

3.9.41 DITARI [4]

Ditari i ushtarit/ushtarëve vazhdon. I paraqitur në formë të monologut, nëpërmes kësaj skene, si edhe në skenat tjera të ditarit, na shpërfaqen ngjarje dhe emocione specifike. Në këtë rast trajtohet çështja e varrimit të shokut nga shoku, në rastet kur ndonjëri vritet në luftë, dhe e premtimit për ta varrosur shokun e vrarë sa ma thellë në dhe.

3.9.42 Skena 18 - IKJA E GJENERALIT DHE PRIFTIT

Përderisa Prifti fle e Gjenerali mundohet të fle, ndëgjohet zëri i daullës, dhe ky zë tmerron Gjeneralin. Ai zgjon Priftin, dhe me të shpejtë mundohen të bëhen gati dhe të ikin nga ai vend, meqenëse frikohen se do të sulmohen nga banorët lokal, për shkak të ngjarjes në dasmë. Kjo skenë është relativisht e shkurtë por dinamike, e cila e ngrit edhe më tutje tensionin në dramë, duke shkaktuar reagime të shpejta të personazheve të nxitur nga frika e hakmarrjes ndaj tyre të banorëve lokal.

3.9.43 NISJA PËR LUFTË [5]

Harta e vendeve nga ku po rekrutohen ushtarët po zgjerohet. Skenë thuajse e njëjtë me skenat NISJA PËR LUFTË, ku rekrutohen ushtarë që flasin gjuhë të ndryshme. Në këtë rast ushtari flet greqisht. Përkundër faktit që ky ushtar flet gjuhë tjetër prej ushtarëve të rekrutuar më parë, e respektivisht përfaqëson një vend tjetër prej vendeve që përfaqësoheshin nga ushtarët tjerë, edhe ky ushtar ka numrin e njëjtë identifikues në medalionin e tij me ushtarët tjerë që flisnin shqip, serbisht, maqedonisht apo turqisht. Ka numrin 69831.

3.9.44 Skena 19 - [ËNDRRA E GJENERALIT] - PRIFTI DHE BETI ÇOJNË DASHURI NË PLAZH

Në aspektin e gjetjes dramaturgjike kjo është një prej skenave më kreative të versionit të dramatizuar të *Gjeneralit.* E zhvilluar në mes tre personazheve GJENERALIT, PRIFTIT

dhe BETIT, kjo skenë është e ndërtuar në formatin e "ëndrrës në ëndërr", ku fillimisht futemi në një ëndërr, dhe kur mendojmë që personazhet janë kthyer në realitet në fund kuptohet që ata nga një ëndërr kanë kërcyer në një ëndërr tjetër. Ëndrra e parë ka të bëjë më flirtin në mes Gjeneralit dhe Betit. Këtë flirt Gjenerali e realizon duke treguar trimëritë e tij në luftë, e në ndërkohë, përderisa Gjenerali flet për eshtrat në luftë, nga dheu na del Prifti dhe ikin së bashku me Betin, si çift i dashuruar, dhe fillojnë të çojnë dashuri. Në këtë rast bëhet kapërcimi nga ëndrra në ëndërr, sepse krijohet përshtypja që Gjenerali zgjohet nga gjumi dhe kthehet në realitet. Ai menjëherë fillon të shkruaj në ditar, për një parandjenjë që e ka pasur gjithmonë në lidhje me aferën në mes Betit dhe Priftit. Duke denoncuar këtë aferë në ditar, e në të njëjtën kohë duke përshkuar gjendjen e rëndë psikike të vetëvetës, në fund të skenës futet Beti përësri, duke e pyetur Gjeneralin pikërisht nëse ai po shkruan ditar.

> *Gjenerali nisë e shkruan në ditarin e tij. Prifti dhe Beti, më tutje, çojnë dashuri.*
> *GJENERALI: Kisha një parandjenjë se Prifti dhe Beti po ngatërronin diçka mes tyre. Hëm. Ç`të shkruaj tjetër? Gjithcka tjetër është një kronikë monotone. Shi dhe baltë dhe lista, procesverbale, gjithfar shifrash e hamendjesh, një teknologji e tërë e zymtë. Veç kësaj, kohët e fundit, po më ndodhë dicka e habitshme. Porsa shoh një njeri, padashur, filloj t`i heq në fillim flokët, pastaj mollëzat, faqet, sytë, si diçka të panevojshme… dhe e parafytyroj këtë njeri pa to, vetëm me kafkën dhe dhëmbët. Më kuptoni? Më duket sikur kam hyrë në mbretërinë e kalciumit.*
> *BETI: Zoti gjeneral, dëgjova se po shkruani ditar. Mezi po pres ta lexoj* (Neziraj, 2009, fq. 50).

3.9.45 Skena 20 - HEDHJA NË UJË E ESHTRAVE TË KOLONELIT Z.

Skenë e ndërtuar me personazhet e GJENERALIT, PRIFTIT dhe SPECIALISTIT, është vazhdimësi kronologjike e ngjarjes, e njëherit është vazhdimësi e ngarkesës së madhe psikike, dhe paranojës, së Gjeneralit. Për shkak se prishet kamioneta gjatë udhëtimit, Gjenerali fillon të bëhet fallxhor paranojak, ku për këtë prishje dhe për çdo gjë që po shkon

ters fajëson eshtrat e Kolonelit Z. I bindur për këtë, Gjenerali gjuan në ujë eshtrat e Kolonelit Z., përderisa Prifti shokohet.

3.9.46 NISJA PËR LUFTË [6]

Kjo është skena e fundit e ciklit të skenave NISJA PËR LUFTË, respektivisht të rekrutimit të ushtarëve për luftë. Njëherit kjo është skena kulmore e këtij cikli, ku me referimin e dramaturgut, i tërë teksti i kësaj skene realizohet në të gjitha gjuhët e Ballkanit. Pra, në një mënyrë, dramaturgu na krijon një ushtri të Ballkanit. Apo denoncon një e nga një të gjitha ushtritë, dhe i paraqet ato si të njëjta në mision, që zakonisht shkaktojnë gjak dhe vdekje për civilët. E kjo vërtetohet më së miri duke u bazuar në numrin e njëjtë indeitifikues në medalion të të gjithë ushtarëve, të të gjitha vendeve e gjuhëve, në numrin 69831.

3.9.47 Skena 21 - SKENA E DY GJENERALËVE

Në dukje të parë, kjo skenë duket e zakonshme e cila zhvillohet në mes dy personazheve, GJENERALIT dhe GJENERAL-LEJTNANTI, të cilët kanë misione të njëjta por parfaqësojnë vende të ndryshme të pa identifikueshme me qëllim nga dramaturgu (bazuar në idenë qendërore të dramatizimit), përderisa Kadare i identifikon në roman. Kjo skenë realizohet në një kafene, dhe dialogu në mes gjeneralëve është fort i ndikuar nga sasia e madhe e alkoolit të konsumuar nga ta. Sigurisht që tema kryesore, për shkak të misionit por edhe për shkak të përjetimeve të ndryshme gjatë realizimit të misionit, ka të bëjë me eshtrat, varret, provokimet, hudhjen e eshtrave të Kolonelit Z., apo zbulimin e një varreze ku eshtrat e ushtarëve të vrarë e vdekur janë bashkuar me eshtrat e mushkave.

3.9.48 INTERMEXO - TE DERA E PRIFTIT

Një skenë e shkurtë, si Intermexo e skenave para dhe pas saj, tashmë tipike për stilin e këtij dramatizimi, fokusohet tërësisht në tentativën e GJENERALIT për t'u pajtuar me PRIFTIN. E tërë skena realizohet para derës së dhomës së Priftiti, përderisa Gjenerali kërkon falje e Prifti nuk përgjigjet fare. E veçantë e kësaj skene është propozimi i Gjeneralit për të

shfrytëzuar eshtrat e ushtarëve tjerë dhe për t'i paraqitur ato si të Kolonelit Z. Pra, me shumë lehtësi ai është i gatshëm t'i humb përgjithmonë eshtrat e një "x" ushtari, respektivisht ai ushtar të mos gjindet më kurrë, e ato t'i paraqes si të një personi tjetër, vetëm e vetëm për t'u pajtuar me priftin. E tmerrshme si ide, e edhe më e tmerrshme si pasojë.

> *GJENERALI: ... Kam sjellë listat, prift, a më dëgjon? Ja ku i kam. Ka plot ushtarë një e tetëdhjetë e dy, si koloneli. Ngrihuni të zgjedhim një...* (Neziraj, 2009, fq. 53).

3.9.49 Skena 22 - SKENA E DY GJENERALËVE 2

Si vazhdimësi e Skenës 21, e ndarë nga Interemexo paraprake, është një prej skenave kulmore dhe më të fuçishme të dramës. Nën ndikimin e pijës, dy Gjeneralët e dy ushtrive të ndryshme fillojnë e ngatërrohen me njëri-tjetrin, duke ofenduar njëri-tjetrin, duke e akuzuar njëri-tjetrin për krime lufte, tradhëti, papërgjegjësi, dobësi. Duke e ofenduar njëri-tjetrin, ofendime të shpikura apo stereotipe për popuj të caktuar. Në debat e sipër, Gjeneralët vendosin të luajnë "luftash". Këtë lojë Gjeneralët e marrin shumë seriozisht, edhe pse janë të pirë, duke bërë planifikime ushtarake, taktike e luftarake me harta, letra dhe kalema. Në këtë lojë luftash ata shfrytëzojnë tërë "artilerinë" e tyre, duke përfshirë këmbësorë, aeroplanë luftarak, tanke, e mjete tjera, e duke vrarë civil, duke kapur e shkëmbyer rob lufte, e duke bërë biznese lufte. Në logjikën e dinamikës dhe ritmit të shtuar të skenës, në logjikën e lojës "luftash" në mes Gjeneralëve, dramaturgu bën një gjetje fantastike, duke e shkruar një pjesë të skenës me dialogje që kontekstualizojnë dramën, që lidhen me luftrat e fundit në ish-Jugosllavi, e që përkojnë me tërë idenë dhe konceptin dramaturgjik e regjisorial të shfaqjes.

> *GJENERAL-LEJTNANT: Batalioni Alfa, bëhuni gati. Targeti: ura e Mostarit në Bosnë. Të bëhet rrafsh me tokë.*
> *GJENERALI: A45. Zini rob disa qindra, apo më mirë, mijëra veta, në Gjakovë, Kosovë. Urdhër i prerë.*
> *...*

GJENERALI: Ashtu ë, unë atëherë unë po tërhiqem nga Ballkani dhe po shkoj e po t`a krijoj një kamp të madh me refugjatë në Gaza. Je i lumtur tani?
GJENERAL-LEJTNANTI: Tani vërtet më bëre nervoz. Urdhër i prerë për tigrat e mi: krasitni 7 mij burra në Srebrenicë (Neziraj, 2009, fq. 56).

Skena arritë kulmin kur Gjeneralët e lodhur nga pija e loja përplasen për toke, dhe papritmas, Gjeneralit gjysëm të fjetur e jerëm, i shfaqet Plaka Nicë, duke ia dhënë përsëri eshtrat e Kolonelit Z.

3.9.50 Skena 23 - NË AEROPORT

Kjo është skena e fundit e dramës *Gjenerali* të dramatizimit të Jeton Neziraj, për shfaqjen e regjisorit Dino Mustafic, të bazuar në romanin e Ismail Kadaresë. Në dukje të parë është një skenë e thjeshtë, lamtumirëse, në mes SPECIALISTIT lokal dhe të GJENERALIT, që ndodhë në aeroport. Por, kjo skenë, e kontekstualizon edhe më shumë dramën duke e lidhur veçanërisht me Kosovën, duke lënë të kuptohet që Gjenerali po kthehet në vendin e tij, në Beograd të Serbisë, pasi që ka kryer misionin e mbledhjes së eshtrave të ushtarëve serb të vrarë e vdekur në luftën e Kosovës. Kjo na vie thjeshtë dhe pa ekzagjerim nëpërmes zërit të një gruaje që flet në mikrofonin e aeroportit dhe i fton pasagjerët për të kaluar kontrollin e pasaportave.

... Në off dëgjohet zëri i një gruaje që lajmëron udhëtarët për t`u bërë gati.
ZËRI OFF: Lajmërohen të gjithë udhëtarët e linjës Prishtinë - Beograd që të kalojnë kontrollin e pasaportave (Neziraj, 2009, fq. 58).

3.10 Për autorin e dramatizimit

Jeton Neziraj (1977), dramaturg nga Kosova, ka qenë Drejtor Artistik i Teatrit Kombëtar të Kosovës, kurse aktualisht është drejtor i Qendrës Multimedia në Prishtinë, një asociacion që merret me letërsinë dhe teatrin bashkëkohor. Ai ka shkruar mbi 20 drama, të cilat janë vënë në skenë në Kosovë dhe jashtë saj, në Evropë e në Amerikë (rreth 50 produksione), e po ashtu janë përkthyer dhe botuar edhe në rreth 20 gjuhë të tjera.

Ai ka bashkëpunuar me teatro të rëndësishme si: La MaMa (Nju Jork), Volkstheater (Vjenë), National Theater of Wales (Kardif), Teatri Kombëtar i Malit të Zi, Teatri Shtetëror i Turqisë, Luzerner Theater (Luzern), Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Visbaden), Teatri Kombëtar i Kosovës, Teatri Kombëtar i Maqedonisë – Manastir, Teatri SARTR (Sarajevë), Bitef Theater (Beograd), Theater Nomad (Londër), Théâtre de l'Opprimé (Paris), Teater de Vill (Stokholm) etj.

Revista gjermane për teatër "Theater der Zeit" dhe Radioja Publike Gjermane e kanë cilësuar si "Kafka i Ballkanit", kurse kritikja italiane Anna Maria Monteverdi ka shkruar për gazetën italiane La Republica se "në dramat e Jeton Nezirajt humori dhe komedija janë armë të fuqishme për të shkatërruar klishetë kombëtare dhe konvencat". Kritiku i njohur francez Jean-Pierre Thibaudat ndërsa ka vlerësuar se "Neziraj është për Kosovën çfarë Hanok Levin ishte për Izraelin".

"Dramat e Jeton Nezirajt janë të inspiruara nga Rock'n'Roll-I, kabareja politike dhe paturpësia e William Shakespeare-it." – ka konstatuar revista e famshme gjermane Der Spiegel. Për dramat e tij Jeton Neziraj ka marrë çmime e mirënjohje të shumta lokale e ndërkombëtare, (kjo biografi e shkurtë është siguruar nga vet Jeton Neziraj).

3.11 Gjenerali vs. Gjeneralit

3.11.1 Fabula

Në dukje të parë fabula e *Gjeneralit* të Kadaresë dhe fabula e dramatizimit të Neziraj janë të ngjashme. Të dy versionet pikë-qëndrore të fabulës së tyre kanë misionin e një ushtaraku që realizohet në vend të huaj dhe që ka të bëjë me zhvarrosjen e ushtarëve të vrarë, të vdekur a të zhdukur gjatë një luftë të ndodhur jo shumë vite nga koha kur po kryhet misioni. Kjo ngjashmëri është e dukshme në kronologjinë e zhvillimit të ngjarjes, që kanë versioni i dramës dhe i romanit të *Gjeneralit*. Njëkohësisht elementet kresore që ndërtojnë romanin apo dramën siç janë personazhet, ngjarjet e skenat, qëndrimet, atmosferën, raportet, situatat, etj. kanë ngjashmëri të mjaftueshme njëra me tjetrën, tek të dy versionet.

Përkundër kësaj ngjashmërie të kronologjisë së ngjarjes dhe elementeve kryesore përbërëse, të romanit dhe të dramës, këto dy produkte kanë disa dallime thelbësore. Dallimet që i gjejmë tek versioni i dramës së *Gjeneralit,* i cili është rezultat i adaptimit të romanit të Kadaresë, janë bërë në bazë të idesë dhe konceptit të dramës, e respektivisht shfaqjes, të dramaturgut Jeton Neziraj dhe të regjisorit Dino Mustafic. Këto dallime konsistojnë në shtatë nivele më të përgjithshme:

- përderisa të Kadare janë të qarta identitetet përfaqësuese të personazheve, vendeve dhe ngjarjeve (me të cilat ndërlidhen personazhet dhe vendet), tek dramatizimi i Neziraj këto identitete janë më të përziera, jo saktë të definuara, janë më mikse, i referohen të gjitha vendeve ballkanike, dhe i referohen ngjarjeve historike më të afërta dhe të rëndësishme për të gjithë rajonin e ish-Jugosllavisë.

- sikur tek *Gjenerali* i Kadaresë, që karakteret e personazheve janë të kuruara në shërbim të fabulës së romanit, edhe tek *Gjenerali* i Nezirajt karakteret e personazheve janë të kuruara në shërbim të idesë dhe konceptit, pastaj fabulës, të dramës dhe të shfaqjes. Personazhet tek *Gjenerali* i dramatizuar, sidomos ato

kryesoret, janë më komplekse, më përmbushëse, më të gdhendura, kjo edhe për shkak të rëndësisë së karaktereve të personazheve tek dramat apo shfaqjet.

- tek versioni i dramatizuar i *Gjeneralit* ka pjesë të caktuara të tekstit, monologje apo dialogje të cilat janë të ndërtuara me fjalë përmbajtësore e substanciale të cilat nuk i gjejmë fare tek romani i *Gjeneralit.* Zakonisht këto pjesë të tekstit janë të inkuadruara për t'i shërbyer idesë dhe konceptit të dramës e të shfaqjes, për të dhënë një mesazh të caktuar apo për ta kontekstualizuar dramën e shfaqjen. Fjalët përbërëse të pjesëve të caktuara si Kosova, Prishtina, Sarajeva, ish-Jugosllavia, Serbia, Zastava, etj. që kanë rëndësi të veçantë dhë përdoren për një arsye të fortë në dramë nuk i gjejmë fare tek romani i Kadaresë.

- përderisa *Gjenerali* i Kadaresë, sa i përket zhanrit, konsiderohet si vepër e zhanrit roman dhe nënzhanrit roman parodik (Apolloni, 2012), versioni i dramatizuar për teatër i *Gjeneralit* është një tekst teatror i shkruar në stilin bashkëkohor ku zhanret janë me fluide, më rrjedhëse e më mikse. Si e përgjithshme mund të themi që *Gjenerali* i dramatizuar është një produkt me një miks zhanresh me nuanca dominuese të groteskës, farsës, dramës psikologjike, dhe me elemente të spektaklit. Përfundimisht versioni i dramatizuar i *Gjeneralit* nga Jeton Neziraj i plotëson kriteret e të qenit një dramë e angazhuar.

- tek versioni i dramatizuar i *Gjeneralit* janë të shtuara e shkruara enkas disa pjesë apo skena të veçanta të cilat nuk i hasim fare tek romani i Kadaresë. Këto skena janë shkruar enkas për të shtyrë përpara idenë dhe konceptin e dramës e shfaqjes. Gjashtë skenat NISJA PËR LUFTË janë pjesë plotësisht të reja të shkruara enkas dhe të shtuara në dramë. Njëherit janë shkruar enkas e janë shtuar pjesë më të vogla apo specifike të skenave të caktuara siç është rasti tek Skena 22 - SKENA E DY GJENERALËVE, ku Gjeneralët e pirë luajnë "luftash" duke u referuar në luftërat e ngjara në Bosnjë e Hercegovinë apo Kosovë, apo tek skena 23 - NË AEROPORT, ku folësja e Aeroportit i fton pasagjerët të udhëtojnë me aeroplan në linjën Prishtinë – Beograd (Neziraj, 2009).

- Nëse disa situata apo ngjarje tek romani i *Gjeneralit* janë trajtuar si më pak të rëndësishme nga Kadare, apo vetëm në shërbim të rrjedhës kronologjike të romanit, përderisa tek dramatizimi i *Gjeneralit* e respektivisht tek shfaqja e *Gjeneralit* ato kanë marrë rëndësi më të madhe për idenë dhe konceptin dramaturgjik e regjisorial. Skena e ushtarëve në shtëpinë publike apo skenat e ushtarit dezertor në shtëpinë e Mullisit, kanë linjë zhvillimi mirë të ndërtuar nga dramaturgu, e në roman ato janë situata të trajtuara shkarasi.

- Personazhet e romanit të *Gjeneralit* duke përfaqësuar identitetet e tyre etnike dhe profesionale flasin në gjuhët e tyre, por lexuesit i vie çdo gjë në një gjuhë, në gjuhën shqipe, apo në çfarëdo gjuhe që është përkthyer, por gjithmonë në një gjuhë. Nëpërmes skenave të caktuara tek dramatizimi i *Gjeneralit* personazhet na flasin edhe gjuhë të ndryshme përveç gjuhës krysore të dramës, në këtë rast të shqipes. Të gjashtë skenat NISJA PËR LUFTË, të paraqitura gjatë tërë dramës, janë të shkruara në gjuhë të ndryshme. Fillimisht secila skenë është e shkruar në një gjuhë të caktuar, që përfaqësojnë hapësira apo vende të ndryshme të Ballkanit: në shqip, serbisht, maqedonisht, turqisht dhe greqisht. E skena e gjashtë NISJA PËR LUFTË, precizohet nga dramaturgu që duhet të realizohet në të pesë gjuhët e përdoruara në skenat paraprake dhe në të njëjtën kohë, në mënyrë të përzier.

3.11.2 Ideja

Sipas leximit tim, nga këndvështrimi i një regjisori, ideja e Kadaresë tek romani i *Gjeneralit* dhe ideja e Nezirajt tek dramatizimi i *Gjeneralit* është plotësisht i ndryshëm. Nëse bazohemi në perspektivën bashkëkohore të trajtimit të materialit të shkruar, roman apo dramë qoftë, ky ndryshim është plotësisht i kuptueshëm. Bile, është e doemosdoshme që trajtimi i një materiali të shkruar, nga cilido artist duhet të ketë trajtim individual e origjinal. Ideja kryesore e *Gjeneralit* të Kadaresë konsiston në denoncimin e ushtrive fashiste për të bëmat e Luftës së Dytë Botërore, në shpërfaqjen e paragjykimeve të të "huajve" ndaj Shqipërisë e shqiptarëve, në përbuzjen e humbësit Italian e Gjerman nga perskeptiva e fituesit, dhe në krijimin e një platforme për kujtimet dhe vuajtjet e viktimave. Sakaq, ideja e kryesore e *Gjeneralit* të Nezirajt është që, i bazuar në *Gjeneralin* e Kadaresë, në mënyrë kritike t'i trajtoj konceptet militariste, marrëdhëniet në mes shoqërive ballkanike, shkaqet dhe pasojat e luftrave të ish-Jugosllavisë, mendësitë, paragjykimet dhe prapambeturitë lokale.

3.11.3 Personazhet

Në parim, të gjitha personazhet në versionin e dramatizuar të *Gjeneralit* i gjejmë edhe tek romani i Kadaresë. Edhe emrat e personazheve janë të njëjta si në roman e ashtu edhe në dramë. Por, në të dy versionet karakteret e këtyre personazheve janë të kuruara në atë mënyrë për t'i shërbyer të përgjithshmës së romanit apo dramës, idesë dhe konceptit të secilës prej tyre. Në të dy produktet personazhet kryesore nuk janë shqiptarë, e respektivisht e tërë ngjarja zhvillohet rreth Gjeneralit, Priftit, Gjeneralit Gjerman, etj. përveç Plakës Nicë. Sidoqoftë, tek të dy produktet, personazhet shqiptare janë tepër të rëndësishme për kronologjinë e ngjarjes. Për dallim nga Kadare, Neziraj disa personazhe dytësore i ka të theksuara më shumë, siç janë ushtarët, apo prostituta, për arsye ideore e konceptuale të dramës e të shfaqjes.

Për rëndësinë e ndërtimit të personazheve nga Kadare është e rëndësishme të konstatohet se brenda rrëfimit ekzistojnë shumë zëra që përbëjnë polifoninë e romanit, ku flasin: autori, narratori dhe personazhet. Zëri tekstual dhe zëri intratekstual janë të narratorit dhe të personazheve; përderisa zëri ekstratekstual është zëri i autorit (Apolloni, 2012).

Tek Kadare, i inspiruar tek shkrimtarët e mëdhenj, karakteret e personazheve janë pjesë të historive të rrëfyera dhe të cilat përmbushin role të ndryshme në procesin narrativ. Tipike për dramat antike, edhe tek Kadare, kur karakteret janë dinamike ndryshojnë gjatë rrjedhës si rezultat i tentimit për të zgjidhur konfliktin qendror apo kur përballen me kriza të mëdha. Sigurisht që karakteret dinamike priren të jenë personazhet kryesore. Sakaq, kur karakteret janë statike ato nuk ndryshojnë gjatë rrjedhës, apo nuk evulojnë (Kryeziu, 2015). Kjo është rrjedha e zhvillimit të karaktereve edhe e personazheve kryesore në *Gjeneralin* roman, duke qenë më e theksuar tek personazhi i Gjeneralit, apo i Plakës Nicë.

Të përcaktohen vetitë e personazheve në një vepër dramatike është e mundshme vetëm atëherë pasi të përcaktohen funksionet e tyre. Funksionet e tyre mund t'i përcaktojmë vetëm në qoftë se e kemi të formuluar mirë idenë themelore jo vetëm të veprës por edhe të shfaqjes (Hysaj, 2006). Duke u bazuar në këtë definicion të saktë në lidhje më personazhet e një

vepre dramatike, karakteret e personazheve në dramatizimin e *Gjeneralit* të Jeton Nezirajt janë të ndërtuara pikërisht në shërbim të idesë themelore të shfaqjes. Personazhet e Nezirajt, edhe pse i ruajnë disa nga karakteristikat kryesore të personazheve të Kadaresë në roman, ato na vijnë në një mënyrë më bashkëkohore dhe më të kuptueshme, kjo për shkak të kontekstualizimit të dramës e shfaqjes. Personazhet e Nezirajt, përkundër ato të Kadaresë, nuk kanë biografi strikte, nuk kanë biografi të qartë, janë më fluide në ndërtim, zhvillim dhe veprim, nuk kanë identitete strikte, përfaqësuese, shpesh flasin dhe shprehin emocione të forta në disa gjuhë, duke e bërë kështu dramën më universale, duke e bërë kështu historinë e *Gjeneralit* më globale, të shtrirë në kohëra dhe hapësira gjeografike të ndryshme.

Në roman, personazhet kryesore janë më të përcaktueshëm ngase kanë të stampuar mirë bërthamën e ndërtimit të tyre, i kanë të qarta karakteristikat themelore, i kanë të përcaktuara vetitë themelore dhe vetitë tjera të karakterit, e kanë të definuar temperamentin, kanë biografi të ndërtuar, kanë raporte, veprime e qëndrime të qarta, të cilat ndryshojnë apo evulojnë varësisht prej zhvillimit dhe rrjedhës së ngjarjes. Edhe tek dramatizimi i *Gjeneralit* personazhet i kanë këto elemente të përcaktueshme por ato janë më fluide, jo të definuara saktësisht, me karakteristika e veti që përjetojnë ndryshime të shpejta e të shpeshta, jo medoemos të bazuara në zhvillimin apo rrjedhën e ngjarjes. Raporti, veprimet dhe qëndrimet e personazheve janë të definuara pastër vetëm në nivel skene apo linjash specifike të një ngjarje (rekrutimi i ushtarëve), por ato në mënyrë të natyrshme pastaj shkrihen e lidhen me skenat tjera, e si rrjedhojë personazhet në mënyrë të natyrshme ndryshohen ashtu siç ndryshon edhe ngjarja.

Dallim tjetër i rëndësishëm në mes personazheve në roman dhe në dramë është fakti që personazhet kryesore në dramë nuk e kanë të përcaktuar saktë përkatësinë e tyrë etnike, politike e historike, sikurse janë të përcaktuara qartë tek romani. Tek romani këto përcaktime janë shumë të qarta dhe thelbësore për tërë idenë e romanit, sakaq këto përcaktime nuk janë të qarta në dramë, dhe njëkohësisht ky jo përcaktim është thelbësor për idenë e dramës, e respektivisht të shfaqjes, për universialitetin e problematikës dhe për kontekstualizimin e shfaqjes.

Ndodhë që personazhi ndaj të cilit apo cilës duhet të përcaktohet raporti fare të mos paraqitet në skenë (Hysaj, 2006). Edhe kur një raport i tillë, me një personazh që nuk është pjesë e zhvillimit të ngjarjes fare të mos jetë pjesë e veprës. Këtë specifikë unike të krijimit të raportit me një personazh të tillë e kemi si në roman ashtu edhe në dramë. Bile, ky raport është shumë i rëndësishëm si për romanin e ashtu edhe për dramën. Fjala është për raportin me personazhin e Kolonelit Z. i cili si në roman e ashtu edhe në dramë, na vie vetëm si thes me eshtra, e që si personazh, që nuk paraqitet askund, ka rëndësi thelbësore për veprën letrare e njëjtë edhe për veprën dramatike.

Kadare njihet për ndryshimet, retushimet dhe ribotimet e veprave të tij, në këtë rast edhe të romanit *Gjenerali,* për arsye të ndikimit të doktrinës apo cenzurës, apo për arsye të ngritjes së cilësisë (në versionin e fundit pas diktaturës). Gjatë këtyre proceseve, pa dyshim që për shkak të intervenimeve dallimet në mes versioneve mund të jenë thelbësore, në nivele dhe aspekte të ndryshme të veprës. Meqenëse nëpërmes personazheve shtyhen përpara idetë e ngjarjet në vepër, atëherë gjatë këtyre ndryshimeve, së paku personazhet kryesore përjetojnë një evoluim. Fillimisht, tregimi i *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* i vitit 1962, u ndryshua dhe u formësua në roman. Pastaj botimi i parë i romanit *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* i vitit 1963, u prek përsëri nga Kadare duke i shtuar kështu edhe mbi njëqind faqe të tjera, dhe u ribotua si roman përsëri, por më ndryshime dhe intervenime të theksuara në vitin 1967. E gjithë kjo sagë e tregimit dhe romanit, me shtesa e ndryshime, me intervenime e ribotime, në mënyrë substanciale ka ndikuar në transformimin e karakterit të personazhit të Gjeneralit. Nëse në versionin e parë të romanit (1963) Gjenerali është një personazh më i butë dhe më human, në versionin e dytë të romanit (1967) Gjenerali është një personazh me qëndrime të forta ushtarake, fashiste dhe raciste, i përafërt edhe me të Priftit. Pastaj, kriza morale që e kaplon Gjeneralin është shumë më e madhe në versionin e dytë të romanit, duke e paraqitur atë si rezultat të zhgënjimit nga misioni por edhe nga konflikti i vazhdueshëm në paqe me shqiptarët.

Edhe gjatë të bërit teatër apo edhe film, një personazh i caktuar, i ndërtuar e kuruar deri në detaje në teks (dramë apo skenar), mund të lexohet në shumë versione nga regjisorë të ndryshëm. Pra, një personazh i caktuar, i shkruar mund të realizohet në skenë në versione të

ndryshme, por kjo zakonisht ndodhë për shkak të leximit dhe konceptit regjisorial dhe zbërthimit të karakterit të personazhit ndryshe nga produkti i shkruar apo nga një shfaqje e caktuar. Me fjalë të tjera, Gjeneralin në *Gjeneralin* e dramatizuar, pra nga i njëjti dramatizim, mund ta shohim ndryshe-ndryshe në shfaqje të ndryshme. Por, kjo paralele me ndryshimet e Gjeneralit nga romani në roman ka arsye tjera, sakaq leximi i ndryshëm i Gjeneralit në dramë ka arsye tjera, tërësisht konceptuale dhe artistike.

3.11.4 Hapësira dhe vendi

Kur flasim për hapësirat dhe vendet në vepër letrare, dhe jo vetëm, gjithmonë duhet t'i referohemi hapësirave dhe vendeve ku zhvillohen personazhet dhe veprimet e tyre, e në rastin kur kjo vepër është letrare, pra përthithet nëpërmes shqisave të shikimit, atëherë konsumuesi krijon fotografitë dhe përmbajtjen e hapësirave dhe vendeve në bazë të imagjinatës personale.

Për të përkufizuar hapësirat dhe vendet duhet të merren parasysh elemente të ndryshme të cilat jo medoemos duhet t'i gjejmë apo identifikojmë në secilin rast. Këto elemente kanë të bëjnë me lokacionin statik (dhomë, shtëpi, banjo, mal) apo lëvizës (veturë, aeroplan, nëndetëse); vendosja e ngjarjes e identifikueshme nëpërmes ambientit social, ekonomik, dhe gjeografik ku ndodh ngjarja apo skena apo veprimi, hapësira e tërësisë që ka të bëjë me biografinë, mendimet apo lidhja e intrigës me një vend të caktuar (prejardhja e personazheve), bota narrative që krijohet nga imagjinata e lexuesit, dhe universi narrativ që ka të bëjë me botën ekzistuese në tekst por edhe me të gjitha botët e konstruktuara nga personazhet si besimet, dëshirat, spekulimet, ëndrrat dhe fantazimet (Aliu, 2016).

Sakaq, hapësira në teatër (apo edhe film) është më komplekse, kjo për arsye se konsumuesit të saj i ofrohen shumë më shumë se vetëm shkronjat dhe fjalët, fletat e mbushura me fjalë apo e tërë vepra e shkruar. Për këtë arsye hapësira në teatër (apo edhe film) kërkon një zbërthim më të detajuar dhe trajtim nga aspekte të ndryshme, së paku në pesë nivele:

1) hapësira dramatike apo hapësira e paraqitjes në tekst nënkupton hapësirën të cilën shikuesi duhet ta krijoj përmes imagjinatës,
2) hapësira skenike është hapësira e cila shquhet në skenë, dhe është hapësira reprezentuese në të cilën zhvillohen veprimet dhe personazhet,
3) hapësira gjeografike përfshin hapësirën skenike dhe atë shikuese, dhe definohet përkitazi me të dyja, si dhe paraqet mënyrën në të cilën skena i pasqyrohet publikut, ndërsa salla e shikon skenën,

4) hapësira gjestuale është hapësira që krijohet nga loja e aktorit dhe zhvillimi i saj krijohet në skenë,
5) hapësirat tjera metaforike që ka të bëjë me hapësirën vizuale që duhet të shikohet nga perspektiva tredimensionale, jo vetëm e asaj çka shohim, por edhe e asaj që duhet të shohim përtej, kuptimësinë përtej asaj që shohim (Hysaj, 2006).

Gjeneralin roman, nëse e shohim prej perspektivës poetike dhe simbolike, Kadare e shtrin në tre nivele hapësinore që edhe për natyrën e romanit kanë domethënie të veçantë, duke na futur nën dhe për t'i zhvarrosur eshtrat e ushtarëve të vdekur e të vrarë, duke na lënë në tokë e duke na përplasur herë në qytet e herë në fshat, herë në një shtet e herë në një shtet tjetër, herë në një kontinent e herë në një kontinent tjetër, dhe duke na hedhur në ajër e qiell nëpërmes fluturimeve me aeroplan apo edhe ëndrrave. Tek *Gjenerali* roman kemi shtete si Shqipëria, Italia e Gjermania, por kemi edhe kontinente si Evropa apo Afrika. Meqenëse pjesa kryesore e ngjarjes ndodhë në Shqipëri, ne udhëtojmë nëpër qytete si Tirana, Gjirokastra e Durrësi, duke udhëtuar dhe duke u vendosur nëpër fshatra, fusha, varreza, bulevarde, hotele, kafene, plazhe, shtëpi, apo hapësira/salla ushtarake. Përderisa tek Kadare, secili vend, qoftë edhe më i vogli, qoftë edhe një rrugicë apo rrugë ku ndodhë një ngjarje e caktuar ka të përcaktuar hapësirën dhe vendin, tek *Gjenerali* i dramatizuar hapësirat dhe vendet ku zhvillohen skenat nuk janë deri në këtë detaj të identifikueshme. Dramaturgu me qëllim ka bërë këtë zgjedhje duke mos dashur të identifikohet vetëm me një ngjarje që ndodhë vetëm në Shqipëri apo Itali apo kudo. Duke u bazuar në idenë dhe konceptin e shfaqjes, dhe me qëllim të kontekstualizimit të ngjarjes, varësisht prej nevojës, skenave të caktuara i'u defionhet hapësira apo vendi. Nëpërmes skenave të caktuara personazhet e *Gjeneralit* të dramatizuar i shohim në fusha por duke mos e specifikuar në cilën fushë, në shtëpi por duke mos e specifikuar në cilin vend është kjo shtëpi, në plazhe por duke mos e specifikuar në cilin vend gjendet kjo plazhë, në fshatra por duke mos e specifikuar në ciliat fshatra konkretisht, në varrezë por duke mos e specifikuar vendin ku gjenden ato varreza, salla/hapësira ushtarake por duke mos e specifikuar ku gjendet ajo hapësirë ushtarake, etj. Ndonjëherë, për shkak të gjuhës që flasin personazhet, konkretisht tek skenat e rekrutimit të ushtarëve për luftë ku fliten pesë gjuhë të ndryshme (shqip, serbisht, maqedonisht, turqisht dhe greqisht), skenat NISJA PËR LUFTË [1-6], mund të paramendojmë vendodhjen e atyre

hapësirave ku po rekrutohen ushtarët por kjo nuk është e specifikuar në dramë. Sidoqoftë, janë pak raste, pak skena, në të cilat përmenden specifikisht emra të vendeve apo hapësirave, dhe këto përmenden me qëllim për të përcjellur një mesazh të caktuar. E pikërisht këto emra të vendeve apo hapësirave që i kemi tek *Gjenerali* i dramatizuar nuk i kemi tek *Gjenerali* roman. Qytetet si Prishtina apo Sarajeva që përmenden gjatë skenës së lojës "luftash" në mes të dy gjeneralëve të pirë apo skena e fundit ku nga folësja punonjëse e aeroportit kuptohet që po flitet për aeroportin e Prishtinës dhe për fluturimin e Gjeneralit për në Beograd , si vende janë vetëm tek *Gjenerali* i dramatizuar (Neziraj, 2009).

3.11.5 Koha dhe periudha

Kur e trajtojmë kohën si proces apo edhe si element sensi logjik na thotë që jemi duke folur për kohën kur ndodhë ngjarja, apo koha reale e zhvillimit të ngjarjes dhe kohën e kaluar, apo për atë se çfarë ka ndodhur në të kaluarën. Zakonisht kjo e kaluara na vie si referencë e ngjarjes apo kohës reale. Përveç kohës reale, apo edhe kohës së kaluar, shpesh hasim edhe në një kohë tjetër, të pa definuar, të pa mbështetur, e cila është koha imagjinare. Koha imagjinare mund të lidhet më të tri kohët kryesore, më të kaluarën, të tashmen apo realen kur po ndodhë ngjarja, dhe me të ardhmen, e cila mund të parashikohet. Nëse një ngjarje reale në jetë i përshtatet ligjeve të kohës, i përshtatet faktit që koha është një kategori fizike dhe bazohet në ngjarje të dëshmuara, tek letërsia koha mund të jetë reale apo edhe imagjinare, apo të dyjat në të njëjtën kohë. Një ngjarje të caktuar mund ta vendosim në një kohë të caktuar. Një përjetim të caktuar mund ta vendosim në rrethana kohore të caktuara. E rëndësishme në këtë rast është që lexuesi të bindet për zgjedhjet dhe zgjidhjet kreative të autorit, pra t'i besoj një ngjarjeje imagjinare e fiktive që po ndodhë në një kohë të caktuar. Nëse flasim për të kaluarën apo të tashmen, koha identifikohet në mënyra të ndryshme, me vitin, një ngjarje referente, rrethanat dhe jeta socio-politike, specifikat kulturore, mendësia dhe mentaliteti, trendet kohore, e deri nëpërmes kostumeve apo rekuizitave përfaqësuese të kohës. Sakaq, kur flasim për të ardhmen, imagjinata dhe fjalët e autorit duhet të jenë bindëse dhe të besueshme, mund të kenë referencë në një kohë të jetuar më parë, apo mund të shpikin referenca e dëshmi të besueshme të cilat gjenerohen si rezultat i rrethanave e situatave bindëse.

Në rastin e fahut të dramës, çështjen kryesore që e shtron një tekst teatror është inkuadrimi në kohë. Një shfaqje teatrore për shikuesin është kohë e përjetuar, e asaj periudhe kur e konsumon shfaqjen. Kemi raste kur këtë kohë të përjetuar e lidhim me ngjarje të caktuara të cilat na japin qartë referencën e kohës apo periudhës kur po ndodhë ngjarja, kemi raste kur faktorin kohë e eliminojmë e nuk merremi medoemos e kjo ndodhë zakonisht kur një tekst dramatik të shkruar për një kohë të caktuar e kontekstualizojmë apo e adaptojmë në kohë për nevoja konceptuale të shfaqjes, apo kemi raste kur me shenja vizuele, reale apo të trilluara krijojmë referencën kohore.

Kadare është një prej shkrimtarëve që përkundër faktit që fabulën kryesore e vendosë në një moment të caktuar kohor, me rrethana e raporte të qarta sociale, politike e kulturore, ai më së miri na përplas nëpër kohë e periudha të ndryshme. Me një lehtësi të llahtarshme por me shumë kujdes na dërgon në kohët të së kaluarës së hershme e deri tek kohët e së ardhmes së imagjinuar. I kapur në një referencë të thjeshtë apo më të rëndësishme brenda zhvillimit të romanit ai nëpërmes elementit krahasues apo ballafaques, na shëtit nëpër ngjarje që për nga aspekti kohor mund të jenë të afërta por edhe shumë të largëta me ngjarjen që është duke ndodhur *"Në prozën e Kadaresë koha përthyhet me nivelet e rrëfimit. Koha e rrëfyer fillon në lashtësi dhe finalizohet në të tashmen, pra koha shënjon bashkëkohësinë e autorit, dhe rrjedh anasjellas, nga bashkëkohësia në lashtësi. Në prozën rrëfimtare të Kadaresë, përgjithësisht koha e rrëfimit nuk përputhet me kohën e ngjarjeve, sepse mes tyre ekziston një largësi relativisht e madhe."* (Kryeziu, 2015, fq. 100).

Konkretisht në *Gjeneralin* roman të Kadaresë koha e zhvillimit të fabulës kryesore dhe kohët tjera referente të ngjarjeve apo situatave të caktuara janë shumë mirë të definuara. Këtë definim herë e bën vet Kadare si "rrëfimtar" i ngjarjes, apo Kadare e bën nëpërmes personazheve, dialogjeve të realizuara në rrethana e ngjarje të ndryshme. Fabula kryesore fillon dhe zhvillohet në një periudhë kohore të saktë, periudhë kohore reale, që si referencë ka një ngjarje të madhe historike siç është Lufta e Dytë Botërore respektivisht distancën kohore "pas njëzet vjetësh" nga kjo ngjarje e madhe historike. Pra me të filluar romani, dhe me zbarkuar Gjenerali për misionin e tij në Shqipëri, e kuptojmë që ngjarja po ndodhë rreth viteve 1960. Gjatë zhvillimit të romanit, nëpërmes personazheve dhe ngjarjeve të caktuara, Kadare prek edhe periudha tjera kohore jashta kohës reale kur ndodhë e tërë ngjarja. Kadare na dërgon në periudhën e para Luftës së Dytë Botërore, në Luftën e Dytë Botërore, në periudhën e pasluftës e deri kur ndodhë ngjarja. Njëherit Kadare na dërgon edhe në një kohë imagjinare nëpërmes "ëndrrave dhe trilleve" të Gjeneralit, apo edhe nëpërmes bisedës në mes dy gjeneralëve. Kadare, po ashtu na dërgon në një kohë edhe më të largët, ndoshta shumë të largët, por që është vështirë për ta definuar apo saktësuar. Nëpërmes paragjykimeve dhe perceptimeve negative të Gjeneralit dhe Priftit ndaj banorëve lokal

shqiptarë, në kthehemi prapa shumë, kthehemi në periudha kohore kur potencialisht këto paragjykime e perceptime kanë gjenezën.

Në anën tjetër *Gjenerali* i dramatizuar nga Neziraj nuk i përmban në vete elementet kohore të definuara nga *Gjenerali* i Kadaresë. Pra, nuk i referohet periudhave kohore të caktuara në roman. Kjo për arsye të idesë dhe konceptit të dramës dhe të shfaqjes, që ka të bëjë kryekëput me kontekstualizim të romanit nëpërmes adaptimit dhe transformimit në tekst teatror, e rrjedhimisht në një shfaqje që komunikon me publikun e kohës së realizimit të produksionit. Edhe pse jo në mënyrë aq të qartë si Kadare, me qëllim dhe për shkak të stilit të ndërtimit të tekstit teatror, Neziraj i referohet disa periudhave kohore krejtësisht të tjera nga Kadare. Nëpërmes referencave të vogla dhe shenjëzuese, fabula kryesore dhe ngjarja e kohës reale ndodhë në ditët e sotme, tash, dje, para pak vitesh. Pra ndodhë në një rrethanë kohore të afërt. Përveç kohës reale të ndodhjes së ngjarjes të definuar nga Neziraj në tekstin teatror, ai po ashtu na dërgon edhe në ngjarje që kanë ndodhur në të kaluarën, jo shumë të largët. Nëpërmes situatave e skenave të caktuara Neziraj na kthen në kohërat e luftrave të ish-Jugosllavisë, të ngjara në vitet 1990. Nëpërmes luftërave në vende të ndryshme të ish-Jugosllavisë ne kalojmë nëpër një kohë 10 vjeçare. Po ashtu, Neziraj, në raste të caktuara nuk e definon mirë kohën, në rastin e rekrutimit të ushtarit turk apo ushtarit grek. Nëpërmes këtyre dy skenave të rekrutimit të këtyre dy ushtarëve ne mund të fluturojmë shumë prapa në kohë, në ngjarje që ndërlidhen me këto dy vende Ballkanike. Njëherit Neziraj na paraqet skena që faktorin kohë nuk e ka të definuar mirë apo e ka të përzier qëllimisht. Koha e kaluar, nëpërmes ngjarjes, lojës dhe dialogjeve të ngjara në të tashmen reale, na parashikohet si diçka që do të ngjajë në të ardhmen. Fjala është për skenën e "lojës luftash" në mes gjeneralëve të pirë, që për referencë kanë qytete që kanë kaluar nëpër luftra të ish-Jugosllavisë, por prapë nëpërmes lojës së tyre imagjinare do të pushtohen.

Edhe pse të dy produktet, romani dhe teksti teatror i dramatizuar në bazë të romanit, kanë si referencë kryesore periudha kohore që lidhen me luftrat, ku fabula dhe ngjarja zhvillohen në periudha kohore të pas luftërave, fokusin kryesor kohor nuk e kanë të njëjtë, respektivisht vitin apo vitet e ngjarjes, dhe referencat me ngjarjet e kohës të së kaluarës.

3.12 Për Teatrin e Shkupit

Teatri Shqiptar i Shkupit, fillimisht i quajtur si Teatri i Pakicave dhe më pas Teatri i Kombësive, u themelua me 2 Shkurt të vitit 1950, dhe erdhi si rezultat i reagimit dhe veprimtarisë së intelektualëve shqiptarë të Shkupit, dhe i zhvillimit të lëvizjes artistike e kulturore të artistëve shqiptarë të ish-republikës së Maqedonisë së ish-Jugosllavisë. Për themelimin e këtij institucioni rol thelbësor luajti edhe shoqëria kulturore-artistike "Emin Duraku". Aktorët e parë që u ngjitën në skenën e Teatrit Shqiptar të Shkupit janë Angjelina Gjoni, Viktoria dhe Paulina Shiroka, Mark Marku, Zef Jaku, Alush Osmani, Mazllum Rexha, Vera Joza.

Shfaqja e parë e këtij institucioni teatror ishte komedia *Martesa* e N. Gogolit dhe u shfaq me 12 Korrik 1950. Sigurisht që trupa përbëhej nga shumica amatorë të profesionit. Pastaj, në këtë teatër u vunë edhe shfaqje tjera të cilat u pritën mirë nga banorët lokal dhe kritika e atëhershme: *Menserat* e Emanuel Roblesë (1955), *E ikura* e Ilieskit, *Kryet e Hudhrës* e Kristë Berishës (1952, 1958, 1962) *Halit Hasi* e Xhemil Dodës (1955), *Bashkëshortët* e Muharrem Qenës (1956), etj.

Në periudhën kohore 1964 – 1974 në këtë teatër u grumbulluan artistë teatrorë profesionistë me shkolla të larta artistike të përfunduara në vende të ndryshme të ish-Jugosllavisë apo të ftuar nga teatrot e Kosovës. Prej tyre janë Matej Sereçi, Hyrije Hana, Behixhe Prapashtica, Mysherefe Llozana, Jonuz Ramadani, Ali Manxhuka, Leze Tomi, etj. duke kontribuar kështu në rritjen e cilësisë së prodhimeve teatrore. Në vitin 1963, objekti i Teatrit Shqiptar të Shkupit u shkatërrua plotësisht nga tërmeti që goditi tërë Shkupin. Për këtë arsye shumë premiera u dhanë në qytete tjera si Tetova e Gostivari, e për 11 vjet funksionoi në objektin e Qendrës Kulturore të Shkupit. Pas një kohe relativisht të gjatë, më 9 Tetor 1974 përfundoi objekti i ri i Teatrit Shqiptar të Shkupit, duke pasur sallën e madhe me kapacitet prej 350 ulësesh dhe me sallën e vogël me kapacitet prej 150 ulësesh.

Që nga kjo periudhë janë realizuar shfaqje të shumta nëpërmes së cilave është mirëmbajtur jeta kulturore e artistike e shqiptarëve të Shkupit dhe tërë Maqedonisë. Shfaqjet më të përmendura të periudhave më të hershme e deri te këto më të vonshme janë: *Gof* , *Familja e Peshkatarit, Unë Halil Garria, Zeka I zi udhëton për në Babilon, Gjarpri i shtëpisë, Përtej vdekjes, Anija e vjetër, Shi në Uertemonto, Fani vjen vetëm, Dielli perëndon, Voiceku, Bregu i pikëllimit, Eshtrat vijnë vonë, Dervishi dhe vdekja, Repriza e lirisë, Shi në plazh, Ditari i një të çmenduri, Babi, Daja Vanja, Gjenerali i ushtrisë së vdekur, Lypsarët, Gratë, etj*.

Në mënyrë të vazhdueshme cilësia e shfaqjeve, invencionet regjisoriale, loja aktoreske, dhe elementet tjera skenike, kanë përjetuar progres të theksueshëm në krijimtarinë e Teatrit Shqiptar të Shkupit. Kjo u arrit nëpërmes angazhimit të artistëve teatror profesionistë të shqiptarëve të Maqedonisë, e jo vetëm, të cilët kanë mbaruar Akademi të ndryshme të Arteve Dramatike, sikur Bajrush Mjaku, Rafet Abazi, Xhevat Limani, Ahmet Jakupi, Sefedin Nuredini, Behxhet Pitarka, dhe shumë aktorë dhe artistë tjerë teatror të moshave të mesme dhe të reja. Teatri Shqiptar i Shkupit morri pjesë edhe në shumë festivale rajonale dhe ndërkombëtare, ku nëpërmes shfaqjeve të ndryshme u shpërblye me çmime dhe u vlerësua pozitivisht (Papagjoni, 2011).

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Gjeneralit të ushtrisë së vdekur* nga Jeton Neziraj

Ismail Kadare

GJENERALI I USHTRISË SË VDEKUR

E adaptoi për skenë: **Jeton Neziraj**

Regjia: Dino Mustafic

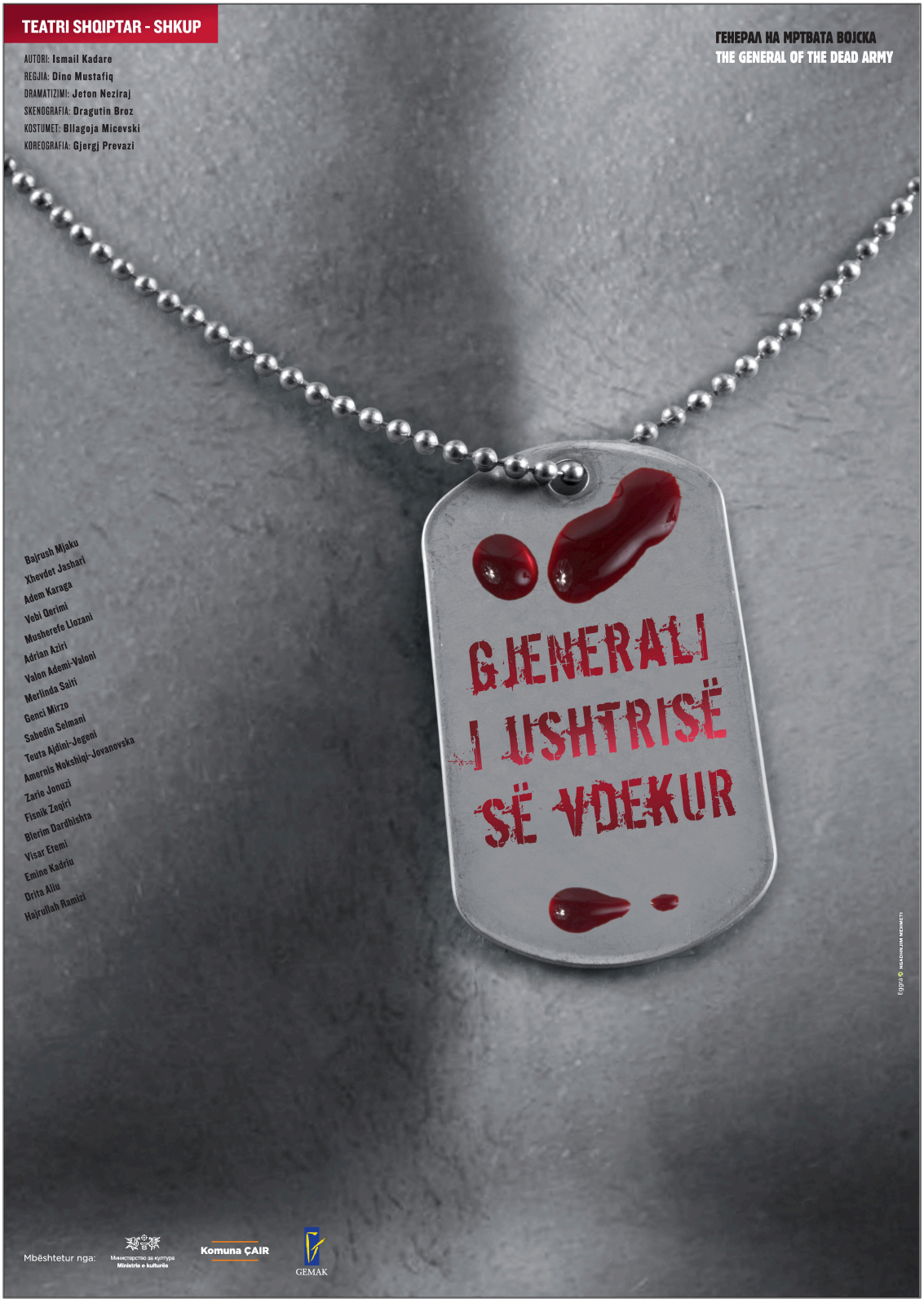
Produksion i Teatrit Shqiptar - Shkup

Shkup, 2009

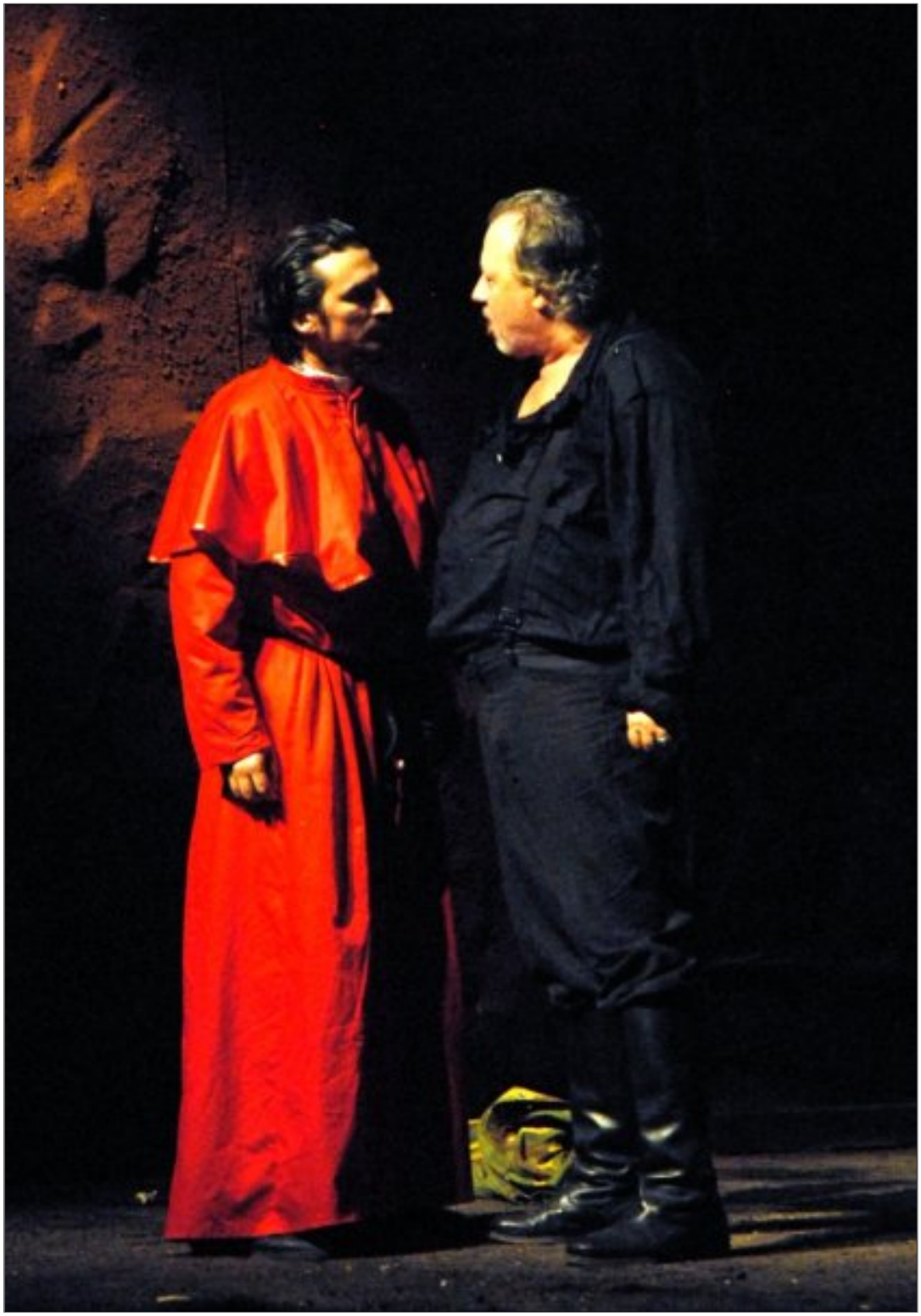
©Jeton Neziraj 2009

1

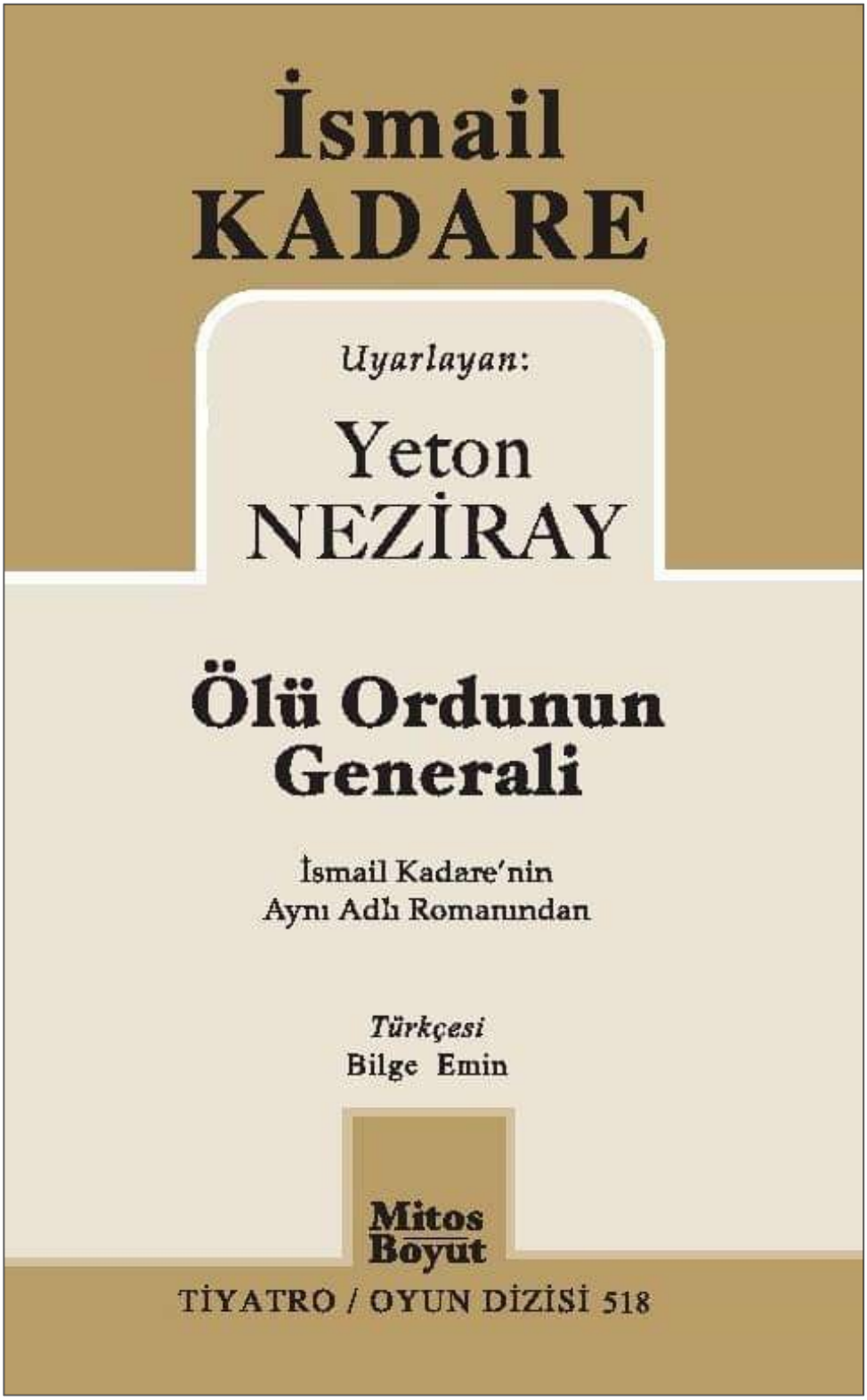
Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Gjenerali të ushtrisë së vdekur* prodhuar nga Teatri Shqiptar në Shkup, dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustavfic



Aneks 3. Foto të shfaqjes *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* prodhuar nga Teatri Shqiptar në Shkup, dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe me regji të Dino Mustavfic



Aneks 4. Posteri i shfaqjes *Gjenerali të ushtrisë së vdekur* dramatizuar nga Jeton Neziraj dhe prodhuar nga Teatri i qytetit të Bursës në Turqi



Kreu i Katërt - Dosja e Dosjës H.

4. Dosja H.; nga perspektiva e regjisorit

4.1 Krijimi i Dosjes H.

Varësisht prej fushës dhe profesioneve, dosjet gjithmonë krijohen për të përmbledhur dëshmi dhe fakte për një person apo fenomen, për të krijuar profilin e caktuar të një personi apo të një çështjeje, e në bazë të të gjitha këtyre të dhënave zhvillohen analiza me qëllim të definimit të të gjeturave dhe të rekomandimeve. Për shkak të kujtesës sonë emocionale, kur flitet për dosje, në shumicën e herave 'krijimi i dosjeve' na jep rrënqethje, na jep një shije negative, na jep trishtim e tmerr. 'Krijimi i një dosjeje' për ty apo për një të afërm tëndin shpeshherë do të thonte që sistemi të ka në shënjestër, me apo pa arsye, dhe pasojat mund të jenë edhe fatale. Për shkak të dritëhijeve të veprimtarisë së Kadaresë, veçanërisht gjatë periudhës komuniste, dhe për shkak të linjave që zhvillohen brenda *Dosjes H.* natyrshëm lind pyetja si u ngjiz Dosja H. dhe pastaj pse pikërisht në atë mënyrë u trajtuan disa çështje në roman e që në një formë e në disa aspekte ishin përfaqësuese të doktrinës komuniste të kohës, e njëkohësisht ishin edhe përqeshëse ndaj sistemit nëpërmes portretizimit jo të favorshëm që i bënë Kadare disa aspekteve tjera të nomenklaturës.

Nuk ka formulë apo definicion të saktë se si lind një vepër letrare, apo si ngjizet ajo. Ideja për një vepër letrare mund të lind nga rastësi nga më të çuditshmet, nga një provokacion artistik krejtësisht spontant. Kjo ide mund të lind nga një fjalë, nga një frazë, nga një mikro situatë, nga një takim të planifikuar apo jo, në rrugë, në tren apo në pazar. Kjo ide mund të lindë nga një vrojtim, nga një ngjarje, nga një histori.

Edhe Dosja H. lindi nga një situatë jo e zakonshme, nga një takim spontan i Kadaresë i ndodhur në vitin 1979, në Ankara të Turqisë me një amerikan, Albert Lord, i cili së bashku me kolegun e tij Milman Parry, gjatë viteve të tridhjeta kishin qenë në Shqipëri në një mision për të studiuar gjurmët e eposit Homerik. Respektivisht, nëpërmes këtij misioni mëtonin ta kuptonin nëse Homeri ishte i vetmi autor apo ishte udhëheqës i një ekipi

redaktorësh (Kadare, 2009). I inspiruar nga ky takim dhe nga natyra e misionit të këtyre shkencëtarëve të huaj, Kadare pastaj shkroi *Dosjen H,* në atdhe. Lindja e idesë për *Dosjen H.* ngërthen në vete dy elemente që ia vlenë të theksohen, e para ka të bëjë me faktin që kjo ide lindi nga natyra specifike dhe atraktive e misionit të të huajve në Shqipëri, që në qendër kishin Homerin për të cilin Kadare ka lidhje shpirtërore të fuqishme, e që vërehet qartazi në veprimtarinë e tij letrare; dhe e dyta ka të bëjë me faktin që kjo ide lindi nga një takim i Kadaresë me një amerikan, jashtë Shqipërisë, e që për rrethanat e kohës, nuk ishte e pëlqyeshme, ose ishte edhe e ndaluar, të komunikoj me një të huaj.

Në veprimtaritë artistike, letrare apo tjera, është e zakonshme që një produkt të jetë i bazuar në ngjarje të vërtetë, apo i inspiruar nga një ngjarje e vërtetë. Ky është rasti tipik i Kadaresë, ku *Dosjen H.* e ka të inspiruar nga një ngjarje e vërtetë, pra nga misioni i Albert Lord dhe Milman Parry, të cilët pas një pune tejet të gjatë hulumtuese, dhe pas shumë udhëtimesh nëpër hartën e supozuar të veprimtarisë së Homerit, në vitin 1953 botuan veprën 'Serbo-Croatian heroic songs' (Këngë heroike serbo-kroate). Kjo vepër nxiti një vëmendje të shtuar në botën intelektuale të kohës ku dëshmonte se tradita homerike e poezisë epike ishte e gjallë dhe e mirëmbajtur në Ballkan, ku rapsodi i tyre nga Sanxhaku Salihu Ugljanin ishte në gjendje që me orë të tëra të recitonte poezi serbo-kroate dhe shqiptare për aktet heroike të kohëve të kaluara (Elsie, 1995). I ngazëllyer nga natyra e misionit të tyre por ndoshta nga frika që këta studiues do t'i jepnin prioritet këngëve heroike serbo-kroate në hulumtimin e tyre, Kadare shfrytëzon famën e tij ndërkombëtare, dhe duke e ditur që kjo vepër do t'i përkthehet, krijon një vepër letrare që mëton të dëshmoi se eposi homerik ka më shumë lidhje me eposin shqiptar, duke i paraqitur kështu shqiptarët autoktonë, sakaq të tjerët si të ardhur në Ballkan.

Nëqoftëse studiuesit e huaj Albert Lord dhe Milman Parry nëpërmes hulumtimit të tyre dëshironin të jepnin përgjigje kryekëput profesionale për historitë gojore dhe lidhjen e saj me eposin homerik, ky nuk është rasti tek Kadare, përkundër faktit që ky i fundit për *Dosjen H* është inspiruar nga puna e këtyre shkencëtarëve. Kadare, përmes *Dosjes H,* përveç se trajton çështje që lidhen kryesisht me eposin shqiptar dhe lidhjet e tij me atë homerik, përderisa Albert Lord dhe Milman Parry fokusin e kanë në tërë eposin ballkanik, ai e

zgjeron gamën e romanit duke përfshirë po ashtu tema historike dhe politike. Duke konstruktuar historinë në bazë të diskursit të përgjithshëm ndërshqiptar dhe duke shpërndarë mesazhe direkte politike kundër sllavëve, borgjezisë dhe mbretërisë së Zogut, apo duke shpërndarë mesazhe më të fshehta për strukturat e sigurimit të shtetit të sistemit komunist në Shqipëri.

Fillimisht *Dosja H.* u botua në revistën "Nëntori" në fillimet e viteve '80 (1982), e cila çuditërshit, me qëllim apo jo, u prit në heshtje të plotë nga kritika shqiptare. Në këtë periudhë u botua si novelë dhe me titull tjetër prej romanit origjinal, *Një dosje për Homerin.* Nuk u botua si libër deri vonë, në vitin 1990. Sidoqoftë, përkundër që kritika shqiptare ishte e heshtur, ndoshta për shkak të faktit që pushteti nuk pati nevojë të fshihet pas tyre, pushteti e kritikoi veprën nëpërmes qortimit që i'a bëri redaksisë së revistës "Nëntori" që e botoi *Dosjen H.* Arsyet e qortimit konsistonin që vepra fliste për legjendat, për mënyrën qesharake që i përshkruante spiunët shqiptarë, për përgjimin që i'u bëhej të huajve nga agjentura, etj (Kadare, 2009).

Përveç linjës kryesore në bazë të të cilës lindi edhe ideja e romanit *Dosja H.* e që ka të bëjë me linjën e hulumtimit të gjurmëve të Homerit, Kadare i zhvillon edhe dy linja të tjera brenda romanit e që njëra linjë trajton raportin me borgjezinë dhe Mbretërinë e Mbretit Zog, që si raport është përfaqësues i doktrinës, edhe nëse vërtetë Kadare ka mendim të ngjashëm me të doktrinës; e tjetra ka të bëjë me qëndrimet nacionaliste dhe raportin e komplikuar në mes shqiptarëve dhe serbëve *"Lexuesi mund të krijojë pikëpamje, gjykime e paragjykime për çështje të caktuara politike, historike, etnike e etnografike duke e lexuar veprën e tij përgjithësisht, ndërkaq, duke e lexuar këtë roman, lexuesi mund të krijoj edhe qëndrim për mbretërinë e Ahmet Zogut, për Homerin, madje edhe për eposin e kreshnikëve e çështjet e konfliktit të gjatë në mes shqiptarëve dhe serbëve"* (Aliu, 2016, fq. 155).

Kjo vepër mund të ketë edhe një lexim tjetër, nga një këndvështrim tjetër. Edhe tek Kadare, por edhe tek shkrimtarët e artistët tjerë që kanë vepruar nën sisteme totalitare, e hasim shpesh që në veprat e tyre nuk dalin hapur kundër sistemit apo nuk i shpalosin drejtëpërsëdrejti shqetësimet e tyre, por ato i trajtojnë nëpërmes formave, apo trukeve,

letrare e artistike. Nëpërmes *Dosjës H,* Kadare shfrytëzon një ngjarje që ka ndodhur më herët, në të kaluarën, dhe krijon paralelizma me atë se çfarë ndodhte në kohën e tij. Nëpërmes përgjimit dhe spiunimit të të huajve që kishin për mision zbulimin e gjenezës së eposit homerik në Shqipëri, Kadare na paraqet mendësinë e sistemit dhe qytetarëve të kohës së tij se çdo i huaj është i dyshimtë, spiun dhe armik i vendit. Bile, Kadare spiunët lokal që i përgjojnë studiuesit e huaj i paraqet si të paaftë, të paditur dhe qesharak.

Meqenëse Kadare në periudhën e *Dosjes H* tashmë ishte shkrimtar i afirmuar, kjo vepër menjëherë gjeti interesin e lexuesit ndërkombëtar. Fillmisht u përkthye në gjuhën frënge nga Jusuf Vrioni (Le Dossier H), pastaj në gjuhën suedeze, greke, e kështu me radhë. Faktikisht romani *Dosja H* fillimisht u botua në gjuhën frënge nga shtëpia botuese "Fayard" në Paris, në vitin 1989, e pastaj në shqip nga shtëpia botuese "Naim Frashëri" në Tiranë dhe nga "Rilindja" në Prishtinë, në vitin 1990 (Kryeziu, 2015).

Sipas Robert Elsie (1995, fq. 65), njohës i mirë i Kadaresë, e njëherit edhe përfaqësues serioz i kritikës ndërkombëtare *Dosja H është një satirë e këndshme për dy të huaj të pafajshëm që përpiqen të kuptojnë shpirtin shqiptar dhe, sidomos, huqet e jetës shqiptare me të cilat vizitorët e huaj shpesh mahniten: prirja ballkanike për thashethemet dhe përgojimet, paaftësia e administratës, si dhe një ndjenjë fëminore frike e dyshimi nga ana e autoriteteve për çdo gjë të huaj. Duke e vendosur subjektin e tij përsëri në vitet tridhjetë, Kadareja di si të godasë pa zarar prirjen izolacioniste të vendit dhe ndërhyrjes së trashë të makinës së Sigurimit në të gjitha sferat e jetës së sotme.*

4.2 Nëpër Dosjen (H) të Kadaresë, nga perspektiva e një regjisori

Edhe *Dosja H* është një vepër letrare që për fabulë kryesore ka misionin e të huajve në Shqipëri, trajton raportet dhe perceptimet në mes shqiptarëve dhe të huajve, trajton eposin antik grek dhe admirimin ndaj gjenive botërorë, relacionet armiqësore në mes banorëve dhe vendeve të Ballkanit, e njëherit trajton establishmentin e periudhës së mbretërimit të Mbretit Zog. Të gjitha këto elemente, në nuanca më të lehta apo më të forta, i kemi parë edhe në vepra tjera të Kadaresë, si tek *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (misioni i huaj dhe raportet me "të huajin"), *Dimri i vetmisë së madhe* (admirimi ndaj një gjenie tjetër siç është Shekspiri), *Prilli i thyer* dhe *Muzgu i Perëndive të Stepës* (qëndrimet ndaj mbretërimit të Zogut), etj. Sakaq, romani *Dosja H* mund të konsiderohet edhe si homazh i Kadaresë për Homerin, duke e trajtuar atë dhe rëndësinë e tij nëpërmes misionit të së huajve në Shqipëri. Po ashtu, në punën e tij, Kadare shpesh ka marrë e rimarrë përvoja të provuara të së kaluarës, të përpunuara mirë nga tragjikët grekë, nga Dante apo edhe Shekspiri (Isufaj, 2013). E ndoshta, pikërisht ky fakt, e bënë veprën e Kadaresë të vlerësuar në këtë nivel. Në fund të fundit, është plotësisht e logjikshme që një krijues të bazohet tek përvojat e të tjerëve apo tek fuqia e mitit (antik) të cilat, deri në një masë, mund ta sigurojnë edhe suksesin; *Ne e dijmë se miti është forma më e vjetër ku njerëzit qysh nga periudhat antike kanë vrojtuar mbi jetën, ekzistencën dhe gjërat hyjnore... Miti është vet poezia, më e lashta dhe më madhështorja. Ai është poezia e një populli. Miti, pra, në të njejtën kohë është poezi, ndërsa e vërteta e tij gjendet në përmbajtjen e tij...* (Mulliqi, 2018, fq. 435).

Faktikisht këto janë përbërësit kryesorë të cilët Kadare me shumë finesa i trajton si është më mirë. I ndikuar apo jo nga doktrina, apo i ndikuar nga bindjet, pikëpamjet dhe qëndrimet e tij origjinale, Kadare me shumë kujdes dhe masë, me shumë kreativitet, vë në pah elemente të shumta të vendit të tij dhe të shqiptarëve, por jo rrallë edhe të komshinjëve ballkanas dhe të huajve tjerë, në shumicën e herave në relacion me vendet dhe banorët shqiptarë. Edhe pse në dukje të parë, *Dosja H* duket si roman me subjekt të thjeshtë, ky në fakt nuk është i tillë. Me një mprehtësi dhe me një zotësi të veçantë Kadare shfrytëzon subjektet e thjeshta dhe i zhvillon ato duke krijuar tension dhe atmosferë dramatike. Herë i drejtëpërdrejtë, herë indirekt, herë duke luajtur me groteskën e herë me farsën, herë me dramën e herë me

tragjikën e herë me tragjikomikën, ai shumë mirë, në mënyrë bruto na e paraqet shqiptarin dhe shqiptarinë, me të gjithë hiret dhe hijet e veta, na paraqet shqiptarin e gdhendur dhe intelektual e njëherit na paraqet shqiptarin fodul, injorant e servil. Na paraqet gabimet e mëdha historike e politike, dhe perceptimet e ndërsjella me të huajin nga pozicioni i shqiptarit në paranoja dhe shqiptarisë së izoluar. Na paraqet dallaveret dhe interesat ballkanike, dhe njëherit lidhjet e forta të shqiptarëve dhe të të gjithë ballkanit me civilizimin antik. Nëpërmes metaforave dhe simbolikave kritikon, sfidon dhe provokon sisteme e mendësi të ngulitura fort në bazamentet shoqërore e administrative.

Romani *Dosja H* shtjellon misionin shumë fisnik dhe domethënës të dy studiuesve irlandez (irlandezo – amerikanë), të Maks Rothit dhe Vili Nortonit, të cilët duke u bazuar në faktin që ata ishin personalitete që kishin kryer studimet në Universitetin e Harvardit, pesha dhe rëndësia e këtyre dy studiuesve të huaj menjëherë ngritej. Misioni i tyre ishte i qartë dhe i mirëmenduar, dhe kishte të bënte me një udhëtim hulumtues në viset e thella të Shqipërisë Veriore për të gjetur fakte dhe për të dëshmuar për lidhjet e mundshme të drejtëpërdrejta të eposit homerik me këngët e malsorëve që recitoheshin e këndoheshin duke u përcjellur nga instrumenti vetëm me një tel, lahuta. Nga perspektiva e sensit logjik, ndoshta të rrethanave të kohës së sotme, ky mision do të duhej të konsiderohej i rëndësishëm jo vetëm për studiuesit e Harvardit, por edhe për nomenklaturën dhe klasën intelektuale shqiptare. Do të ishte e magjishme dhe tejet e vlerësueshme nëse këta studiues do të dëshmonin lidhjet e eposit homerik me treva apo banorë shqiptarë. Do të ishte vlerë që nuk do të mund t'i vihej çmimi, do të ishte dëshmi e pakontestueshme e autoktonës dhe lidhjeve të forta me civilizimin antik. Do të ishte promovimi më i mirë për shqiptarët dhe shqiptarinë. Por në rrethanat ku Kadare e vendos këtë mision, nuk mund të flitet për sensin logjik dhe për vetëdijësimin kolektiv në lidhje me rëndësinë e këtij misioni. Me tendencë apo jo, me porosi apo jo, i ndikuar apo jo, Kadare e vendos këtë mision dhe ngjarjen e tij në vitet e tridhjeta, para Luftës së Dytë Botërore, periudhë kur Shqipëria mbretërohej nga Mberti Zog (në roman nuk përmendet askund Mbreti Zog përkundër faktit që administrata e tij ka rol kyç në zhvillimin e ngjarjes). Me këtë vendosje kohore të ngjarjes, por duke marrë parasysh edhe vetëdijën shoqërore, nivelin e dijes, rrethanat intelektuale dhe politike, mendësinë dhe mentalitetin, mënyrën e administrimit shtetëror, të asaj kohe, Kadare arsyeton thuajse çdo

gjë çfarë ngjanë dhe zhvillohet në roman. Ndoshta ndonjëherë me theksime më të ekzagjeruara, por me qëllim sigurisht, ai i ballafaqon studiuesit e huaj me situata groteske, me paranoja dhe paragjykime të vendasve, dhe me paradokse të cilat nuk i arsyeton as mendja më logjike.

Narratori, një prej elementeve kryesore në prozën e Kadaresë, në rastin e *Dosjes H* na shfaqet si i gjithëdijshëm. Në këtë kontekst, nëpërmes narratorit të gjithëdijshëm, autori bënë analizë të thuktë e laboratorike të fakteve, e për këtë arsye vepra e tij kërkon lexues mirë të informuar, për të kapur, intepretuar e analizuar simbolet dhe kumtet që shfaqen aty (Kryeziu, 2015). Në një formë, lexuesi duhet të ketë njohuri më të zgjeruar për rrethanat historike dhe specifikat kulturore të vendndodhjes së ngjarjes dhe personazheve që na vijnë nëpërmes zhvillimit të ngjarjes. Shumë nuanca mund të na ikin, shumë informata të rëndësishme mund të duken të pakuptueshme, apo shumë veprime mund të na duken si të pa arsyetuara nëse nuk njohim kontekstin dhe rrethanat historike e kulturore të vendit dhe personazheve që zhvillohet ngjarja.

4.3 Dosja (H) e Mbretërisë

Që në fillim të romanit, kur administrata e mbretërisë gëlon së komunikuari për misionin e dy të huajve në Shqipëri, kur shkëmbehen letrat në nivel ministrash (në mes Ministrisë se Jashtë dhe asaj Brendshme), e pastaj shpërndahen efektet e këtyre letrave nëpërmes letrave tjera me detyra dhe urdhëra në nivele më të ulëta, deri tek nënprefekti, Kadare bën një përshkrim kogja radikal të administratës dhe mendësisë të sistemit të Mbretit Zog. Në rrethanat e kohës, me nivelin e ulët profesional dhe intelektual, Kadare e arsyeton fort mirë paranojën e administratës ndaj misionit të dy të huajve. Në ato rrethana e në ato nivele, me të vërtetë do të ishte e vështirë të besohej dhe kuptohej arsyetimi i të huajve për misionin e tyre. Faktikisht ai arsyetim, që do të bënin një hulumtim që ka të bëjë me epin homerik, i bën ata edhe më të dyshimtë në sytë e administratës së atëhershme. Të ndodhur para një injorance të thellë dhe shoku kulturor për natyrën e misionit të të huajve, të gjithë përfaqësuesit e niveleve të ndryshme të administratës, i bën më dyshues, dhe agresiv, ndaj të huajve. Ky dyshim dhe agresitivitet pastaj shpërndahet me shpejtësi thuajse tek të gjithë, duke përfshirë edhe banorët lokal dhe malsorët hijerëndë.

Fillimisht, gjatë komunikimit zyrtar në mes instutucioneve të shtetit, vie në pah dyshimi, jo mirë i bazuar, se dy studiuesit e huaj që do të kryejnë një mision shkencorë në Shqipëri mund të jenë spiunë të huaj. Bile, këto dyshime pa asnjë bazë shndërrohen në konkludime të prera. Këto dyshime Kadare na parqet si paranoja të burrështetasve të pa përvojë dhe sharlatanë.

> *Dy javë pas marrjes së njoftimit nga Uashingtoni dhe vetëm pak ditë pas mbërritjes së irlandezëve, ministri i Brendshëm i dërgoi një shkresë nënprefektit të N., ku i shkruante pak a shumë të njejtë gjëra që i kishte kumtuar atij ambasada e Uashingtonit, me të vemtmin ndryshim që fjalët "nuk përjashtohet mundësia që vizitorët të jenë spiunë", qenë bërë "me sa duket, vizitorët janë spiunë". Megjithatë, vazhdonte në shkresën e vet ministri, përgjimi i tyre duhej të bëhej më me kujdes, në mënyrë që ardhësit kurrsesi të mos dyshonin për të dhe, në përgjithësi, ishte mirë që të huajt ta*

ndienin vetën në N. si në shtëpinë e tyre (Kadare, 2009, fq. 16).

Edhe pse dyshimet e administratës fillimisht janë që këta dy studiues të huaj janë spiunë për interesa të Shteteve të Bashkuara të Amerikës, dyshimet e tyre Kadare i zhvillon edhe më tutje, duke aluduar se këta studiues mund të jenë edhe spiunë të Intelegjencës Greke, duke na dhënë kështu qartazi paranojat e sistemit komunist në të cilin ka vepruar vet Kadare. Pra, duke mos i parë gjërat bardhë e zi, kjo paranojë e këtij shteti të vogël dhe të prapambetur në të gjitha aspektet, që secili i huaj është spiun, mund të merret edhe si paralele e bërë nga Kadare me sigurimin e shtetit komunist shqiptar. Kjo dëshmohet edhe me faktin që pikërisht për këtë gjë pushteti komunist e kritikoi *Dosjen H* për mënyrën qesharake me të cilën trajtohen spiunët.

Në anën tjetër Kadare bën një përshkrim tejet kritik ndaj administratës së mbretit Zog, përshkrim që ishte tipik edhe për doktrinën komuniste të Shqipërisë, ku borgjezinë e administratës mbretërore e paraqet si të degjeneruar dhe të pamoralshme, sidomos për vlerat dhe mentalitetin e kohës.

> *Kur ishte fjala për t'u gjetur dashnore ministrave në kabaretë e Parisit, ose çuna kryetarit të Parlamentit, e gjithëfar punësh të fëlliqta, ngarkonin atë, ministrin e Brendshëm, kurse, kur vinte punë për gjëra të larta, biografira, akademira e ku e di unë çfarë, merreshin të tjerët me to* (Kadare, 2009, fq. 16).

Nëpërmes ministrit të Brendshëm, Kadare na paraqet edhe mendjen, mendësinë dhe shpirtin e korruptuar të administratës së kohës së mbretërisë. Na paraqet shpirtin servil dhe përulës ndaj "të madhit" dhe gatishmërinë për të bërë çdo gjë vetëm e vetëm për ta kënaqur sadopak "të madhin". Me një përbuzje të theksuar, Kadare na paraqet ministrin e Brendshëm që është i gatshëm të tejkaloj çdo cak, të përdorë çdo metodë e kërcënim, për përfitime të rëndësishme për qenien e tij, por banale për lexuesin. Me dëshirën që do t'i kapte studiuesit e huaj në flagrancë për dyshimin kryesor që ata mund të jenë spiunë, apo qoftë t'i kapte në flagrancë për ndonjë sjellje jo të mirë apo të pamoralshme ku njëri prej tyre kapet lakuriq

mbi ndonjë grua vendase në ndonjë shtrat bashkëshortorë, ministri i Brendshëm do ta (keq) përdorte këtë situatë.

> *Pas kësaj ishte radha e tij të merrej me ta. "Pa ejani pakëz këtu, pëllumbthat e mi, lërini një çikë ato eposet e magnetofundet dhe uluni të bëni një punë për lalën. S'doni, ju dogja, për besë. Aha, u zbutët, ashtu de. Tani, ejani të merremi vesh, një punë e thjeshtë është për ju. Studiues jeni apo jo, sipas pasaportave keni mbaruar Unibversitetin e Ha... Ha... Harvardit, apo jo? Shumë mirë, uluni tani, lala ju sjell letër e laps e mjaltë e para e kurva sa të doni, veç më mbaroni këtë punë. Tani shkruani jetën apo biografinë, siç i thonë tani, të mbretit, ja këtë kërkon lala prej jush."*

Por, edhe në këtë rast, Kadare, nëpërmes mendjes së ministrit të brendshëm, mund të ketë ngritur paralele me burrështetasit dhe burokratët e vegjël të sistemit komunist, të cilët 'dridheshin në gjumë' dhe 'paloheshin si fluska' para 'të madhit'. Edhe ata, si ministri i brendshëm i Zogut, ishin në gjendje që të bënin çdo gjë, edhe atë të pa imagjinueshmën, vetëm e vetëm ta kënaqnin sado pak 'të madhin'.

Sidoqoftë, edhe në rastet kur qëndrime të caktuara mund të arsyetohen që nëpërmes tyre Kadare ka paraqitur paralele me sistemin komunist, ky roman shquhet për qëndrim të theksuar kundër mbretërisë. Të njëjtin qëndrim negativ të Kadaresë ndaj mbretërisë e hasim edhe te disa prej romaneve të mëhershme (*Prilli i thyer* apo *Muzgu i perëndive të stepës)* ku nëpërmes tyre Kadare na bën të nënkuptojmë se ndër shkaqet e mbajtjes së shqiptarëve nën sundimin e Kanunit të Veriut, ishte edhe shteti jofunksional mbretëror. Ky raport shfaqet edhe nëpërmes vërejtjeve që Kadare i bën borgjezisë te *Nëntori i një kryeqyteti* (Aliu, 2016).

Mungesa e informatave, vetëdija e ulët, paranoja, kompleksi i "të izoluarit", mendësia korruptuese dhe manipulative e pushtetit dhe banorëve lokal udhëtimi hulumtues i studiuesëve të huaj shndërrohet në aventurë në vete. Ky udhëtim i vazhdueshëm i studiuesëve, nëpër terrene të ndryshme e të thella të hapësirave shqiptare të veriut, që për ta është normale, për autoritetet lokale të mbrëtërisë shikohet me çudi dhe me dyshim. Vet

natyra e misionit, kërkesat dhe interesat specifike të studiuesëve për hulumtim, paisjet e inçizimit dhe materialet tjera që studiuesit e huaj i posedojnë dhe i shfrytëzojnë për hulumtimin e tyre, vizitat e tyre nëpër hapësira jo të zakonshme dhe takimet e tyre me njerëz të ndryshëm e "të pa rëndësishëm" krijonin një kuriozitet të shtuar, paranojë të theksuar dhe një enigmë injorante tek autoritetet lokale. Nga paralajmërimet dhe nga kërkesat që kishte marrur nga lartë, nënprefekti angazhon një agjent të fshehtë, Dullë Baxhaja, për t'i përcjellur në çdo hap dhe për t'i vëzhguar me kujdes të gjitha lëvizjet, udhëtimet, komunikimet dhe të gjithë veprimtarinë e studiuesëve irlandez. Edhe me "profesionalizmin" dhe "seriozitetin" e agjentit të fshehtë Kadare na paraqet injorancën e thellë të punëtorëve të sistemit të sigurisë. Nga raportet që Dullë Baxhaja i bën për nënprefektin gjatë përcjelljes konstante të studiuesëve të huaj, ai na vie si një agjent qesharak dhe injorant. Në këto raporte, me të cilat fascionohet nënprefekti, Dullë Baxhija konstaton se studiuesit e huaj kishin disa harta të çuditshme dhe të dyshimta. Në këto harta "të çuditshme" dhe "befasuese" për bashkëpunëtorët e spiunazhit kishin të shkruara emra të dyshimta si *"Zonë epike A"* ose vetëm *"Zonë epike"* ose *"Zonë epike e mirëfillt"* ose "*Nënzonë epike"* apo *"Zonë gjysmëepike"*(Kadare, 2009). Këto harta të cilat qartazi tregojnë që janë dokumente të cilat studiuesit e huaj kanë hartëzuar zona të caktuara të Shqipërisë për të hulumtuar për eposin lokal dhe lidhjet e tij të mundshme me eposin homerik, për zyrtarët e spiunazhit duken shumë të dyshimta dhe si dëshmi që vërtetojnë akuzat e (pa) bazuara të ministrit të brendshëm që këta mund të jenë spiunë të huaj. Kadare shkon edhe më tutje, ku me shumë finesë dhe kreativitet, na paraqet budallallëkun profesional të sistemit të spiunazhit. Në raportet që i shkonin nënprefektit, Kadare na jep skena kur edhe larja e dhëmbëve, lëvizjet nga dhoma në banjo dhe anasjelltas, komunikimet në mes të dy të huajve me furça dhëmbësh në gojë, puro apo llullë, paraqiteshin si zbulime të vlefshme dhe dëshmi shtesë së këta të huaj janë spiunë. Këto veprime vrojtuese spiunazhi merrnin trajtë edhe më qesharake kur raportuesi raportonte që natën njëri prej studiuesëve flinte mirë, sakaq tjetri nuk flinte, por rrotullohej në shtrat, dukej i mundimshëm, merrte frymë me pengesa dhe kruhej. Edhe kjo sjellje e njërit prej studiuesëve të huaj kishte rëndësi të veçantë dhe duhej raportuar. Në bazë të "eksperiencës" dhe "profesionalizimit" të raportuesit kjo sjellje ishte domethënëse për dyshimet ndaj të huajve.

> *Mund të thuhej vetëm se, nga përvoja e tij e gjatë, raportuesi kishte vënë re se në këso rastesh, domethënë kur keqbërësit janë dy, zakonisht njërin prej tyrë s'e zinte gjumi për shkak të frikës, dyshimit, ankthit apo mendimit për të tradhëtuar* (Kadare, 2009, fq. 44).

Kjo paranojë dhe enigmë e ministrit të brendshëm, nënprefektit dhe "makinerisë" së tyre të spiunazhit, pa dyshim që efekton edhe banorët lokal. Shpejtë edhe në sytë e tyre këta studiues të huaj duken si spiunë të huaj. Prejardhja, natyra e misionit të tyre, hulumtimi i tyre i "çuditshëm", kërkesat dhe udhëtimet në vende jo të zakonshme, përdorimi i paisjeve të içizimit, nuk i mbushin mendjen banorëve lokal që këta janë diçka tjetër përveç spiunë të huaj. Në një formë, nëpërmes dyshimit injorant të banorave lokal Kadare na përcjellë nivelin e vetëdijes kolektive shoqërore të kohës së mbretërisë. Një situatë tipike e paranojës së banorëve lokal është e dëshmia e hotelierit të Hotelit "Globi".

> *Të huajt më folën mua shqip, po duhet thënë këtu, për hir të së vërtetës, se gjuha që përdornin ishte gjithësesi jo e zakonshme, një gjuhë, s'di si ta them, e ngrirë vende-vende, si akull, nuk e di në më kuptoni, ndoshta s'shprehem dot qartë* (Kadare, 2009, fq. 27).

Përveç dyshimit nga banorët lokal të cilët për arsye të ndryshme mund t'i shihnin apo t'i takonin studiuesit e huaj, edhe nga respodentët e hulumtuesëve, këta të huaj shiheshin me shumë dyshim. Respodentët e këtyre hulumtuesëve që zakonisht ishin malsorë që dinin të deklamonin, recitonin apo këndonin, vargje të tëra epike heroike, të ngarkuar edhe nga diskursi i krijuar ndaj këtyre të huajve, dyshimi ju shtohej edhe kur shihnin paisjen e inçizimit. Këtë pasije ata e quanin "kuti" apo "arkë" dhe, hutoheshin e trishtoheshin mjaftueshëm kur informoheshin që zëri i tyre do të merrej, do të ruhej dhe do të "mbyllej" aty. Ishte e papranueshme, e paimagjinueshme që tashmë vargjet e gjata heroike të përcjellura nga "një telshi" i lahutës nuk do të shpërndaheshin para një audience të caktuar, por do të përmblidheshin dhe futeshin në një arkë hekuri. Në përgjithësi, deri kur çdo gjë shkatërrohet, përkundër dyshimit dhe hezitimit të rapsodëve malsorë, ata përsëri bashkëpunonin me studiuesit e huaj. Ndonjëherë më frikë e ndrojtje, ndonjëherë nga profiti

që shihnin dhe kishin, por çdo herë të hutuar dhe dyshues, ata i jepnin “materialet” e tyre hulumtuesëve të huaj. Edhe në rastet kur këngët me shumë e shumë vargje duhej të përsëriteshin dy a më shumë herë, në intervale kohore, apo në ditë të ndryshme, për nevoja të hulumtimit.

Përkundër faktit që studiuesit e huaj, përgjithësisht, nuk gjejnë ndonjë atmosferë mirëseardhëse nga banorët lokal, edhe atëherë kur në dukje duket e tillë, ata gjejnë ekstremin tjetër. Një grua lokale e martuar dashurohet në njërin prej studiuesëve të huaj. Pikërisht gruaja e nënprefektit që është koka e operacionalizimit të misionit të spiunazhit, Dezi, fillimisht është e magjepsur me ardhjen e dy irlandezëve, e pastaj kjo magjepsje, shndërrohet në dashuri dhe dëshirë të zjarrtë të lidhet me njërin prej të huajve. E pasuksesshme në këtë dëshirë, ajo përsëri tradhëton nënprefektin steril me spiunin që di anglisht dhe që për detyrë ka t’i përgjoj irlandezët e ardhur me mision në Shqipëri. Ky trajtim me ironi i Kadaresë, i kësaj familjeje, ku burrin e bën steril dhe gruan të “amoralshme”, të gatshme të tradhëtoj burrin steril, mund të konsiderohet si qëndrim autorial ndaj familjeve borgjeze lokale.

Paisja e inçizimit të zërit, që nga dukja e saj, dhe deri tek funksioni i saj i mbante malsorët në dyshim të vazhueshëm. Përkundër gatishmërisë për bashkëpunim, përkundër faktit që malsorët ndanin vargje të tëra të vjetra heroike me studiuesit e huaj, ata ishin në një paranojë konstante, kur e mendonin faktin që zëri i tyre po burgoset në një makinë të vogël, kur e mundonin mendjen dhe shpirtin se çfarë do të ngjajë tash me zërat e tyre të marrur, apo vjedhur nga një makinë e çuditshme inçizimi, e ndërtuar me metal e dru, dhe me disa rrota që silleshin e ndaleshin me një të rënë të një tasti. Nga mungesa e informatave dhe vetëdija e ulët, malsorët i tmerronte ideja kur mendonin se çfarë do ndodhte me zërat e tyre të ngujuara tashmë në atë “kuti”. Mendimet e tyre fluturonin nëpër llojlloj ideje imagjinative e për pasojë ankthi i tyre shtohej e shtohej.

Dyshimi i banorëve lokal ndaj të huajve arrin kulmin. Për shkak të diskursit të krijuar rreth tyre nga makina e spiunazhit, dhe për shkak të misionit të tyre të “çuditshëm” në sytë e banorëve lokal, e veçanërisht për shkak të paisjes që inçizonte zërat dhe mendjet e

malsorëve hijerëndë, banorët thuajse binden që të huajt janë vërtetë spiunë. Të mllefosur sa më s'ka, banorët lokal sulmojnë ashpër studiuesit e huaj në banesën e tyre në Hanin e Rrashbuallit. E tërë hapësira bastiset plotësisht, e regjistruesi i zërit shkatërrohet plotësisht.

> *Paisjet e tyre, sidomos aparati i regjistrimit, qenë shkatërruar krejt. Ky i fundit kishte qenë, me ç'dukej, veçanërisht synim i mllefit të verbër. Perveç që e kishin thyer barbarisht, kishin coptuar pjesën më të madhe të bobinave, disa i kishin shqyer, u kishin nxjerrë fijet, ua kishin këputur, shkulur dhe shkapërdedhur andej-këndej* (Kadare, 2009, fq. 161).

Marrëzia e malsorëve, e sulmit ndaj të huajve dhe sidomos të shkatërrimit të regjistruesit të zërit, me tërë përmbajtjen tejet të vlefshme të regjistruar, ndoshta në emër të satirës, godet fort mendësinë e shqiptarit të cilët nuk e kanë fare sensin e rëndësisë së dokumentimit, ruajtjes dhe promovimit të pasurive të tyre autentike. Godet fort mendësinë që me shumë lehtësi flakë tutje elemente qenësore dhe me shumë vlerë, të cilat duhej të konsideroheshin pasuri kombëtare. Në njëfarë forme, ky argument mund të shkoj tutje, duke na paraqetitur si shkatërrues të vlerave tona.

Në tërë këtë përshkrim me tone të forta negative, pothuajse bardh-e-zi, të pushtetarëve të mbretërisë, të nomenklaturës shtetërore të niveleve të ndryshme, nga më të lartat në nivel ministrash, e deri tek më të ultat në nivel të zyrtarëve të prefekturave të vogla, Kadare ka një trajtim ndryshe ndaj një personazhi, që nuk është kryesor në vepër, por është domethënës për këtë argument. Fjala është për personazhin e Ambasadorit të Mbretërisë në SHBA, në Washington, ku në atë kohë ka qenë Faik Konica.

4.4 Kadare dhe Homeri

Është botërisht e ditur, por edhe e kuptueshme, që Kadare ka një lidhje të veçantë me grekët e lashtë. Influenca e gjenive të asaj periudhe është e pakontestueshme. Vet fjalët teatër, dramë, tragjedi, komedi, janë me preardhje nga antikja greke, e po kështu edhe fjalët skenë, muzikë, kor, personazh, pantomimë dhe dialog (Brown. R, 2012). Me sa duket, pikërisht për këtë fakt që këto fjalë kyçe të letërsisë dhe teatrit kanë prejardhje greke është e kuptueshme kjo lidhje e Kadaresë me antikën greke.

Ndoshta më shumë se në romanet tjera, nëpërmes *Dosjës H* Kadare na paraqet lidhjen e tij mendore e shpirtërore me antikët grekë. Përveç me antikën greke në veçanti, Kadare ka një interesim të theksuar edhe për kanunin, folklorin dhe legjendat popullore, e kjo shihet qartazi tek romanet *Ura me tri harqe, Kush e solli Doruntinën, Prilli i thyer.* Vet boshti i këtij romani ka të bëjë me epikën shumë të rëndësishme homerike, ku e tërë ngjarja zhvillohet rreth hulumtimit të studiuesëve të huaj për lidhjet e mundshme të epikës heroike lokale me eposin homerik. Faktikisht, nëpërmes romanit *Dosja H* Kadare realizon hipotezën që poezia epike e heroike që këndohej prej shqiptarëve dhe sllavëve të jugut është pasardhëse e epikës homerike (Elsie, 1995). Të ruajtura fort, nëpërmes rapsodëve lokal, malsorëve hijerëndë, të transferuara gojë-më-gojë, me origjinë vështirë të definuar për shkak të lashtësisë, në *Dosjën H* na paraqiten vargje të tëra heroike që edhe në rastet e situatave sarkastike, ato na vijnë me tërë fuqinë e tyre. Pra, Kadare duke e njohur mirë eposin përgjithësisht, nëpërmes këtij romani, bind lexuesin për vërtetësinë e misionit të studiuesëve të huaj, që mundësitë e ekzistencës së lidhjeve në mes epikës heroike lokale me eposin homerik janë reale dhe të bazuara.

Tek *Dosja H* studiuesit e huaj kanë për qëllim të zbërthejnë enigmën homerike nëpërmes hulumtimit të eposit heroik shqiptar. Për këtë hulumtim të jazhtëzakonshëm për nga rëndësia por edhe për nga volumi i punës, studiuesit i regjistrojnë, i dekonstruktojnë dhe i krahasojnë vargjet e këngëve lokale me epin homerik. Gjatë punës në terren, hulumtuesit regjistrojnë e pastaj i dëgjojnë, për nevoja të studimit, mijëra vargje të rapsodëve lokal.

Nëpërmes këndimit të këtyre vargjeve, mijëra sosh, dhe ndryshimeve të vogla kur ato këndohen përsëri, e forcojnë tutje origjinën antike të epit shqiptar.

> *Mirëpo, për habinë e tyre, tekstet pothuajse nuk kishin asnjë ndryshim. Nga rreth një mijë vargje mungonin vetëm dy, kurse te skena e Mujsit të lidhur, vargu "Shkrumb i pishës n'mjekërr t'Mujsit nxinte" ishte bërë "Shkrumb i zi i pishës n'jargë përzihej"* (Kadare, 2009, fq. 98).

Kjo lidhje në mes dy eposeve, forcohet edhe më shumë kur analizohen personazhet dhe marrëdhëniet e tyre, ngjarjet e historitë e caktuara. Gjatë analizave të vargjeve të regjistruara studiuesit nëpërmes Kadaresë, në mënyrë të vazhdueshme gjejnë fakte për këtë lidhje në mes Homerit më këngët e vjetra lokale. Nga gjetjet në terren, studiuesit e huaj, përveç që mahniten me materialin e vlefshëm të mbledhur, ata mahniten edhe me shqiptarët në përgjithësi, e në veçanti me malsorët shqiptarë, ku, në sytë e studiuesëve, traditat dhe mënyra e jetës së malsorëve ngjajnë për së tepërmi me elemente që gjenden në eposin homerik. Në një mënyrë, vet mënyra e jetesës së malsorëve shndërrohet në objekt studimi për hulumtuesit e huaj, kjo për shkak të ngazëllimit të tyre se po e përjetojnë një atmosferë homerike të bartur mijëra vjet pas, apo edhe për shkak të deformimit profesional.

Këtë lidhje në mes eposit heroik shqiptar dhe eposit homerik Kadare e dërgon në një nivel edhe më bindës kur gjen paralelizma të forta e bindëse në mes ngjarjeve e personazheve në mes dy epeve. Këto paralelizma ai i realizon edhe me ngjarjet dhe personazhet më tipike të antikës greke.

> *Ai është epi i pabesisë së Ajkunës, gruas së kreshnikut Mujs. Prej gjermanëve është quajtur një lloj Helene e Trojës e eposit shqiptar. Veç, historia e saj këtu të ngjeth mishin.*
> *Tjetri duhet të jetë një motërzim i epit për Zukun Flamurtar. Ngjarje më e zymtë është e vështirë të përfytyrohet* (Kadare, 2009, fq. 98).

Ismail Kadare, veçanërisht me *Dosjen H,* por edhe tek veprat tjera, i merr faktet historike

vështirë të kontestueshme, i riprodhon ato në funksion të nevojave të romanit, e pastaj nëpërmes tyre i mëson të gjithë të tjerët për historinë dhe kulturën e shqiptarëve (Moser, 2017). Dhe kjo propagandë, në kuptimin e mirë të fjalës, është shumë më efektive, me lehtë e pranueshme, më lehtë e absorbueshme se çfarëdo formë tjetër propagandistike.

Një e veçantë, por tipike, e Kadaresë është edhe përfshirja e personazheve të huaja në veprat e tij, personazhe të cilat kanë misione apo lidhje të natyrave të ndryshme me Shqipërinë apo shqiptarët. Nëpërmes përfshirjes së personazheve të huaj Kadare na paraqet perspektivën tjetër ndaj shqiptarëve, e në njëfarë formë na vendos përballë gjykimeve e paragjykimeve, bindjeve e mendimeve, të të tjerëve për shqiptarët. Në rastin e *Dosjes H* Kadare me shumë mençuri e shfrytëzon elementin "e të huajit" në vepër, ku nëpërmes studiuesëve të huaj ai mëton të vërtetojë hipotezën e tij për lidhjen e mundshme në mes eposit homerik me atë shqiptar (e jo vetëm). Këtë hipotezë Kadare na e sjell nëpërmes fakteve të bazuara në hulumtim profesional të dy studiuesëve të huaj, të cilët janë prodhim i sistemit shkollor më të fortë dhe më kredibil botëror, të Universitetit të Harvardit. Pra këtë hipotezë të tij ai e ndërton dhe e promovon nëpërmes dy studiuesëve të huaj, të cilët duke përdorur metoda shkencore hulumtuese, konstatojnë atë për të cilën Kadare dëshiron. Në mënyrë të vazhdueshme, duke u bazuar në fakte dhe të gjetura, studiuesit e huaj na shpërfaqin lidhjet në mes eposit heroik lokal me eposin homerik. Këto fakte dhe të gjetura konsistojnë që nga regjistrimi i mijëra vargjeve të kënduara nga rapsodët e malsorët shqiptarë, e deri tek mendësia dhe mënyra e jetesës së banorëve lokal të hapësirave të thella të Shqipërisë së Veriut. Duke e bazuar hipotezën e tij në hulumtim kredibil, nga studiues të huaj me arsimimin më të mirë, Kadare e betonon faktin që pasuria kombëtare e eposit shqiptar ka lidhje të pakontestueshme me eposin homerik. Këtë hipotezë, respektivisht këtë lidhje dhe këtë raport të epikës heroike të shqiptarëve me letërsinë e Greqisë antike Kadare (1990) e trajton dhe e dekonstrukton shumë mirë nëpërmes *"Eskili ky humbës i madh"*. Nga kjo punë eseistike e Kadaresë ne bindemi plotësisht për këtë lidhje të fortë dhe të qëndrushme në mes eposeve që edhe gjeografikisht janë të afërta, lidhje e trajtuar nga këndvështrime dhe nivele të ndryshme.

4.5 Dosja politike

Në disa prej veprave të tij, Kadare e trajton raportin e komplikuar, historikisht, në mes shqiptarëve dhe serbëve. Këtë e trajton qoftë nëpërmes romaneve apo punimeve eseistike. Zakonisht ky trajtim fokusohet në dy linja, në të kaluarën e hershme të dy popujve, dhe në ngjarjet e kohëve të sotshme; *Dosja në H. përmban më shumë komente mbi marrëdhëniet shqiptaro-serbe sesa çdo punë tjetër e Kadareja... Libri vë theks, kryesisht përmes thënieve dhe mendimeve të dy të huajve, atë se shqiptarët dhe serbët janë "armiq" të cilët "kanë qenë në konflikt të pandërprerë" për një mijëvjeçar. Libri po shpjegon përshkallëzimin e mosmarrëveshjeve mbi territorin, kulturën, dhe pastaj mbi mbijetesën aktuale* (Cox. K, n.d.).

Nëpërmes rrjedhës së ngjarjes, punës së vazhdueshme të studiuesëve të huaj, nëpërmes diskutimeve në mes tyre rreth historisë së shqiptarëve, diskutimeve rreth të gjeturave të terrenit, takimeve të tyre me banorët lokal, apo takimeve të studiuesëve me murgun serb, apo nëpërmes cytjes së banorëve lokal nga murgu serb për revoltë ndaj të huajve, na shpërfaqen qëndrimet e qarta nacionaliste e politike të Kadaresë karshi serbëve.

Kadare bën një gjetje interesante për të trajtuar raportin e komplikuar në mes shqiptarëve e serbëve. Këtë raport ai e ndërton nëpërmes personazheve të huaja, studiuesëve të huaj, duke krijuar kështu perspektivën e të huajit ndaj këtij raporti, e duke i dhënë më shumë të drejtë narrativës shqiptare për këtë raport. Kjo narrativë bëhet edhe me e besueshme sepse nuk po propagandohet nga shqiptarët lokal, nacionalistë apo dogmatik, por nga dy të huaj të cilët janë të ngritur intelektualisht, të përgatitur profesionalisht dhe të arsimuar në sistemin arsimor më të mirë botëror. Nëpërmes këtyre dy studiuesëve të huaj Kadare arrin të ndërtoj dy narrativa të rëndësishme; që eposi shqiptar është unik, me shumë vlera dhe ka lidhje të forta me eposin homerik; dhe se shqiptarët janë autoktonë e të tjerët ardhacakë dhe grabitqarë.

- *Është pothuajse e pashmangshme. Brumi homerik i eposit të tyre, që ne po përpiqemi ta vërtetojmë, lidhet vetvetiu me vjetërsinë e shqiptarëve në*

gadishull. Mirëpo është pikërisht kjo vjetërsi që shkakton smirën e serbëve (Kadare, 2009, fq. 82).

....

- *Eposin kanë dashur t'ua vjedhin, - tha Vili duke i kthyer krahet hartës*
- *Natyrisht, - tha Maksi, - shtëpia vidhet me gjithë briliantë.*
- *Kullon vërtet gjak ai epos, - tha Vili...* (Kadare, 2009, fq. 83).

Po ashtu, nëpërmes dy studiuesëve të huaj na paraqitet edhe diskursi zyrtar shqiptar sa i përket raporteve historike në mes shqiptarëve dhe serbëve, dhe dinamikave në Ballkan, e gjithashtu ky diskurs i jep theks të veçantë rastit të Kosovës ku në kohën e botimit momenti historik ishte tejet kritik: *Romani, në fund, datë të shkrimit mban dhjetorin e vitit 1981 (kur edhe botohet së pari në revistën "Nëntori"), vit me rëndësi të jashtëzakonshëm për Kosvën dhe historinë e saj të mëtutjeshme* (Aliu, 2016, fq. 163).

Kadare, nëpërmes romanit, sulmon ashpër Serbinë duke e akuzuar se për të legjitimuar pushtimin dhe mbizotërimin ndaj Kosovës është duke manipuluar faktet historike dhe trashëgiminë kulturore *"Me fjalë të tjera, Kadare donte të denoncoj përpjekjet e Serbisë për të vjedhur epikën shqiptare dhe duke e bërë atë trashëgimi të tyre kulturore. Duke argumentuar në lidhje me pronësinë e eposit ballkanik, Kadare siguron fakte e dëshmi historike për identitetin kombëtar shqiptar dhe mbron të drejtën territoriale të Shqipërisë ndaj Kosovës."* (Ke, 2013, fq. 187). Për çështjen e Kosovës Kadare, nëpërmes personazheve të romanit, bëhet edhe më i drejtëpërdrejtë, akuzues dhe i ashpër. E trajton problematikën jo vetëm në rrafshin historik, ku shqiptarët i paraqet si autoktonë e serbët të ardhur dhe pushtues, por edhe në atë politik të momentit.

- *Pikërisht. Për serbët është e padurueshme të pranojnë se shqiptarët kanë qenë këtu përpara tyre. Mirëpo kjo gjë, nga një çështje krenarie kombëtare, që duhet thënë se te të gjithë ballkanasit merr ngjyrime nga më të sëmurat e grotesket, shndërrohet në një problem politik, kur vjen puna për Kosovën* (Kadare, 2009, fq. 83).

Këtë raport të komplikuar, këtë urrjetje në mes popujve, këtë garë se kush ishte i pari dhe kush i dyti, këtë luftë të vazhdueshme meritash e vlerash në mes popullit shqiptar dhe serb, duke mbajtur anë qartazi për njërën palë, konkretisht për palën shqiptare, Kadare e zhvillon më tutje kur studiuesit e huaj i takon me murgun serb të metropolisë së Pejës. E tërë kjo skenë, në dukje të parë shumë spontane, ndërtohet mbi dialogje ku studiuesit të huaj i sqarojnë murgut serb misionin e tyre ku për fokus ka ekskluzivisht hulumtimin e eposit shqiptar dhe lidhjet e saj me Homerin, e në anën tjetër murgut serb i shpërfaqen smira e xhelozira, dhe tendenca negative ndaj këtij misioni të dy studiuesëve të huaj. Në një mënyrë, Kadare na paraqet një ballafaqim bardhë e zi, një ballafaqim ku studiuesit e huaj dhe "të pafajshëm" janë personazhe të cilët kanë një mision "sublim" që vërtetojnë me dëshmi e fakte rrënjët shqiptare, e në anën tjetër kemi një serb murg, pra njeri i fesë, tendencioz dhe me qëllime jo të mira.

- *Po ju vetëm me rapsoditë shqipe merreni? Ky epos, besoj se e dini më mirë se unë, është edhe në një gjuhë tjetër, serbokroatisht.*

...

- *Ju, me sa kuptova, me anë të këtij eposi do të përpiqeni të gjeni ç'ka qenë Homeri.*

  Maksi pohoi me kokë.
- *Nder të madh do t'u bëni tërthorazi eposit shqiptar dhe, në përgjithësi, shqiptarëve, apo jo?* (Kadare, 2009, fq. 117, 118).

Këtë raport, bardh e zi, Kadare e zhvillon edhe më tutje kur murgun serb e bën ideator dhe shtytë të realizimit të një ideje që pasojat e saj janë shkatërrimtare dhe të pakthyeshme. Murgu serb, me kapacitetet e tij bindëse dogmatike dhe me fuqinë që i jepte fakti që ishte "njeri i zotit" arrin të nxitë eremitin Frok dhe banditët tjerë lokal që të revoltohen kundër studiuesëve të huaj. Të gjithë këtë plan murgu serb e realizon duke shpërndarë predikime dogmatike kundër misionit të studiuesëve të huaj, të cilat janë plotësisht qesharake, por të cilat kryejnë efektin e duhur tek eremiti me shokë. Të gjithë argumentin kundër të huajve murgu serb e ndërton mbi "arkën" e satanit që i "ndryn brenda" përgjithmonë këngët e malsorëve, e për këtë arsye banorëve lokal do t'iu mbetët jeta "shurdh".

MURGU SERB: Pikërisht kjo është vegla e satanit, më anë të së cilës po e kryejnë gjëmën mu në sytë e të gjithëve, dhe të gjithë rrinë e gajasen duarkryq, sepse askush nuk e sheh me sy zezonën. Ti the arkë, po unë do ta quaja atë arkëmort, madje, pak është t'i thuash ashtu.

Në njërën anë Kadare na paraqet një serb, murg, që ka qëllime të këqija kundër të huajve, jo për shkak të faktit që janë të huaj, por për shkak të faktit që ata po promovojnë një çështje pro shqiptare. Sakaq në anën tjetër ai na paraqet disa shqiptarë lokal të pa shkolluar dhe injorant të cilët të verbuar nga predikimet naive të murgut bëjnë veprime me pasoja shkatërruese. Emeriti Frrok së bashku me bandën e tij demolojnë të gjithë dhomën e studiuesëve të huaj, e njëherit e shkatërrojnë plotësisht aparatin për inçizim së bashku me materialet e regjistruara dhe grumbulluara gjatë punës hulumtuese.

Si në rastin për të dëshmuar lidhjet e eposit shqiptar me eposin homerik, Kadare përsëri, shfrytëzon gjetjen e tij "magjike" ku nëpërmes studiuesëve të huaj e kredibl legjitimon çështje të ndjeshme historike e politike. Kjo vërehet që në fillim prej faktit që këta studiues Kadare i paraqet me prejardhje Irlandeze, e ekziston një narrativë e përgjithshme që dy popujt, shqiptar dhe irlandez, e kanë të ngjashëm fatin e tyre tragjik historik. Pastaj nëpërmes hulumtimit të tyre shkencor, dhe të gjeturave në bazë të këtij hulumtimi, Kadare betonon çështje të rëndësishme historike dhe politike: autoktonën e shqiptarëve, eksluzivitetin shqiptar në trashëgiminë kulturore, të drejtën dhe pronësinë territoriale, jolegjitimitetin e pushtimit serb të Kosovës, legjitimitetin e shqiptarëve për bashkim, etj.
Raportin me serbët Kadare e zhvillon edhe në një nivel tjetër, nga një perspektivë tjetër. Nëpërmes raportimit mediatik të një gazete lokale për ngjarjen dramatike që i'u ka ndodhur studiuesëve të huaj Kadare na paraqet edhe qëndrimin zyrtar shtetëror ndaj të gjithë sllavëve. Na paraqet mendësinë politike dhe diskursin e përgjithshëm negativ ndaj sllavëve. Na paraqet narrativën tipike shqiptare që çkado që ka të bëjë me sllavët, e veçanërisht me serbët, është jo e mirë, apo nuk shkon në favor të shqiptarëve.

- Dëgjo ç'shkruhet këtu, - tha ai. – S'është hera e parë që shovenistët sllavë

> *godasin kështu shkencëtarët që merren me rrënjët e lashta të shqiptarëve. Një smirë dhe egërsi barbare, aq e shpeshtë, ajmé, këtu në Ballkan, i kap sidomos kur bëhet fjalë për prejardhjen e shqiptarëve prej ilirëve... Hm, prit... Dëgjo ç'shkruan më poshtë: Gjithkush që merret qoftë edhe tërthorazi me këtë shpallet armik i tyre. Dhe kështu, ata që dhjetë vjet më parë, në një rruginë të errët të Zagrebit, vranë me një purtekë të hekurt dijetarin e vet Milan Shuflai, s'kishte pse t'u dridhej dora të goditnin dy homeristë të ardhur përtej oqeanit* (Kadare, 2009, fq. 169).

Kjo narrativë dhe ky diskurs, që është krijuar ndër shekuj, që është i shumë shtresuar dhe është ngjitur fort në mendësinë shqiptare, për plot arsye, vazhdon të jetë i njëjti edhe sot. Thuajse është e pamundur që çasjet racionale dhe logjike, dhe të bazuara, të ndikojnë apo të bëhen pjesë e diskursit dhe narrativës së përgjithshme. Fatëkeqësisht kjo narrativë dhe ky diskurs, në shumicën e herave është i bazuar në argumente dogmatike, dhe rrallë herë në argumente të dëshmuara faktike.

Edhe nëpërmes trajtimit të personazheve që kanë prapavijë fetare, apo përfaqësojnë religjionin, Kadare na paraqet diskursin e përgjithshëm negativ të kohës së Shqipërisë komuniste ndaj klerit. Ky diskurs nuk na paraqitet vetëm ndaj klerit që i takon një nacionaliteti tjetër siç është rasti i murgut serb, e që raporti armiqësor në roman është më shumë i ndërtuar për shkak të marrëdhënieve të komplikuara historikisht në mes dy kombeve (shqiptar e serb), por edhe ndaj klerit shqiptar nëpërmes mendësisë dhe veprimeve shkatërruese të emeritit Frrok. Ashtu siç e paraqet Kadare, veprimet e emeritit Frrok mund të lexohen edhe si veprime tradhëtie ndaj vendit, duke u ndikuar nga murgu serb e duke punuar kështu për "interesat sllave", në dëm të interesave kombëtare shqiptare.

Urrejtjen e ndërsjellë patologjike, thellësinë dhe dendësinë e marrëdhënieve tejet të komplikuara, historikisht, në mes shqiptarëve dhe serbëve, e që fatkeqësisht këto marrëdhënie kanë shkaktuar shumë dëme, pasoja e vuajtje, sidomos për shqiptarët e Kosovës, e sqaron shumë mirë edhe konsulli amerikan në Tiranë, gjatë këshillave që u'a jep bashkështetasve të tij.

> *Pasi shpenzoheshin të gjitha sharjet e mundshme e pasi gazeta serbe shkruante se e donte e mira e Europës që Shqipëria të zhbihej nga faqja e dheut, gazeta shqiptare, që mendonte, pa dyshim, të njëjtën gjë për Sërbinë, e mbyllte polemikën me mendimin se s'kishin më ç'i thoshin njëri-tjetrit dy popuj, njërit prej të cilit i vinte emri nga fjala "gjarpër" e tjetrit nga "shqiponjë"* (Kadare, 2009, fq. 118).

Kadare, përkundër faktit që agjendë primare ka mbrotjen e versionit shqiptar karshi problemit me serbët, ai nuk mbetet i njëanshëm, duke shpërfaqur qartazi edhe qëndrimet dhe pikëpamjet shqiptare ndaj serbëve që në thelb janë fashiste ndaj tjetrit: *"zhbirja nga faqja e dheut"* e tjetrit. E pikërisht për këtë çasje Kadare mbetet i besueshëm, në atë çfarë shkruan dhe çfarë proklamon.

Një element tjetër argumentativ që Kadare e shtyen nëpërmes *Dosjes H* është edhe qëllimi i tij i përhershëm për të provuar dhe promovuar identitetin evropian të shqiptarëve. Për shkak të okupimeve të vazhdueshme të hapësirave shqiptare, e veçanërisht për shkak të okupimit të gjatë nga Perandoria Osmane, ekzistonte, e deri në një masë ende ekziston, fatkeqësisht, që shqiptarët janë më shumë të influencuar nga mendësia aziatike se sa evropiane. Ky perceptim, ndonjëherë i bazuar, por ndonjëherë në funksion të agjendave destruktive politike, në mënyrë të vazhdueshme është kundërshtuar nga Kadare. E besoj, insistimi i fortë i lidhjes së eposit shqiptar me atë homerik, është edhe në funksion të promovimit të identitetit të shqiptarëve si identitet me gjenezë të qëndrueshme evropiane. Duke e promovuar trashëgiminë e vjetër e duke e lidhur atë me eposin homerik, Kadare mundohet të betonoj argumentin e tij që shqiptarët kanë identitet të qartë evropian.

> *Duke e theksuar origjinën greke të civilizimit evropian dhe lidhjes së ngushtë midis Ilirëve dhe Helenikëve, Kadare e vendos Shqipërinë në mënyrë të sigurtë në bllokun evropian.*
>
> *...*
>
> *Për Kadarenë, evropianiteti i kombit shqiptar është thelbësor dhe i*

> *vazhdueshëm. Ai këmbëngul se identiteti evropian i shqiptarëve nuk do të ndryshojë kurrë, edhe pas pushtimit të gjatë pesëvjeçar nga sundimtari aziatik, madje edhe pasi shumica e kombit gjatë këtij pushtimi është konvertuar në fenë islame* (Ke, 2013, fq. 247).

Për identitetin evropian të shqiptarëve Kadare shkon edhe më tutje, gërmon edhe më thellë. Nëpërmes *Dosja H,* Kadare në njëfarë forme shtyen idenë përpara që Homeri jo medoemos ka qenë një autor origjinal në veprën e tij, por ka qenë një mbledhës dhe redaktor i eposit të vjetër shqiptar. Në këtë logjikë, kjo do të nënkuptonte që themelet e trashëgimisë evropiane janë të bazuara në traditat e lashta gojore të shqiptarëve, të cilat janë përpunuar nga Homeri, si prijës i asaj që do të bazohej civilizimi evropian: *Kadare thekson se shqiptarët, si pasardhësit e ilirëve, ishin evropianë origjinal nga të cilët Homeri, babai i kulturës dhe legjitimitetit Evropian, u frymëzua për trashëgiminë e tij letrare* (Ossewaarde, 2015, fq. 720).

Çështjen e identitetit evropian të shqiptarëve, Kadare e "shfrytëzon" të *Dosja H* përballë serbëve dhe sllavëve, duke argumentuar së për shkak të lidhjeve të ngushta me eposin homerik, shqiptarët kanë identitet të fortë evropian. Karshi serbëve, kjo narrativë është himn i shqiptarëve, marrë parasysh që serbët janë promotorët kryesorë të narrativës tjetër se shqiptarët kanë lidhje më të forta me Azinë, për shkak të fesë islame, se sa me Evropën kontinentale. Narrativën e Kadaresë në roman, e mbrojnë dhe e promovojnë jo vet shqiptarët, por studiuesit e huaj, fakt ky që ngrit peshën dhe kredibilitetin e narrativës.

Dosja H mund të shihet edhe prej një perspektivës tërësisht tjetër. Kjo vepër mund të shihet edhe si kontribut për të promovuar rëndësinë e trashëgimisë kulturore, duke u fokusuar në trashëgiminë e historive gojore, historive epike gojore. Në njërën anë Kadare na vetëdijëson për pasurinë dhe vlerën që bartin në vete mijëra e mijëra rreshta të kënduara nga rapsodët e veriut, e në anën tjetër nëpërmes interesimit të jashtëzakonshëm të studiuesëve të huaj për këto histori gojore na edukon që kjo pasuri duhet të hulumtohet, dokumentohet, ruhet dhe promovohet. Në këtë kontekst "*Dosja H është një vepër që duhet lexuar me doemos nga të gjithë ata që janë të interesuar në historitë gojore epike"* (Parry & Lord, 2013). Në një

formë *Dosja H* është edhe promotor i historisë gojore si fushë e veçantë studimi (historia gojore është një fushë studimi dhe një metodë e mbledhjes, ruajtjes dhe interpretimit të zërave dhe kujtimeve të njerëzve, komuniteteve dhe pjesëmarrësve në ngjarjet e kaluara. Historia gojore është edhe lloji më i vjetër i hetimit historik, para fjalës së shkruar, dhe një nga më modernet, të iniciuar fillimisht me regjistruesit me kasetë në vitet 1940, dhe tani duke përdorur teknologjitë digjitale të shekullit 21), duke na bërë të kuptojmë rëndësinë fundamentale që ka për trashëgiminë kulturore e historike të një populli apo të një vendi (Oral History Association, [OHA], n.d.). Si për çdo vepër, edhe për *Dosjen H* ekzistojnë mendime dhe përshtypje negative, që fatkeqësisht, janë perceptimet tipike për shqiptarët në veçanti, e për tërë Balkanin në përgjithësi. Meqenëse *Dosja H* trajton lidhjen e eposit shqiptar me atë homerik, kjo vepër është trajtuar si obsesion ballkanik me precedan. Është trajtuar si një sindrom që "përdorë" faktet historike dhe kulturore, të panjohura mirë, në shërbim të pyetjeve për prejardhjen e ndërtuar mbi gurë të shumë shekujve më parë, me besimin që përgjigjet e këtyre pyetjeve do të shërbejnë për të arsyetuar veprimet, apetitet dhe agjendat e ditëve të sotme (Kalfus, 1998). Kjo çasje dhe kjo mendësi ndaj popujve të vegjël, e sidomos të popujve të vendeve të Ballkanit, është e zakonshme, që edhe mund të ketë nuanca të së vërtetës. Por fatmirësisht, për origjinën dhe historinë e shqiptarëve ka mjaftueshëm hulumtime e argumente, që do të duhej të na bënin të ndiheshim komod për të kaluarën me identitet evropian.

4.6 Dramatizimi i Dosjes H. nga perspektiva e regjisorit

Në krahasim me *Gjeneralin e ushtrisë së vdekur,* romani *Dosja H* nuk ka pasur rrugëtim të pasur nëpërmes transformimit të romanit në forma tjera artistike. Kjo mund të ketë ndodhur për disa arsye. Fillimisht nuk është e thënë që secila vepër e Kadaresë duhet të dramatizohet për teatër, film, operë, balet, a çkado tjetër. Pastaj, jo çdo vepër letrare e Kadaresë është mjaftueshëm atraktive për t'u transformuar në format tjetër artistik. Njëkohësisht jo çdo vepër e Kadaresë, apo çfarëdo vepre tjetër letrare në përgjithësi, të jep mundësi të bollshme për t'u shndërruar në dramë, skenar, apo libreto. Apo, jo çdo vepër që në formatin e romanit ngërthen në vete elemente dhe gjetje të veçanta, trajton tema unikale e origjinale, mund të transformohet në një format tjetër artistik në standardin e kërkuar. Por, gjithashtu jo çdo dramë apo skenar, respektivisht produkt artistik që për bazë ka një vepër letrare, mund të jetë mjaftueshëm i arrirë sa vepra letrare në të cilën është bazuar. Dhe në fund, shumë varet se kush është personi në fjalë, profesionisti i fushës, që ka marrë përsipër dramatizimin e një vepre letrare. Por duhet ta kemi të qartë, që edhe në rastet kur këtë dramatizim e realizon një profesionist i dëshmuar i një fushe të caktuar, nuk është me të patjetër që secili dramatizim që bën mund të ketë standardin e nevojshëm, e kjo për plot arsye, disa prej të cilave janë përmendur më lartë.

Në anën tjetër, ndoshta, arsye se pse *Dosjen H* nuk e kemi parë në shumë formate tjera artistike siç e kemi parë *Gjeneralin e ushtrisë së vdekur* është se *Dosja H* nuk e ka namin dhe famën e *Gjeneralit...* Ky është një faktor që pa dyshim ndikon në interesimin, e shtuar apo të munguar, të artistëve të fushave tjera gjatë përzgjedhjes së tyre të një vepre për t'u dramatizuar apo përdorur në krijimtarinë e tyre artistike. Ndoshta, ndonjëherë dramatizohet ndonjë roman që nuk është atraktiv sa duhet për t'u dramatizuar, por kjo përzgjedhje e atij romani ndodhë për shkak se autori i tij është me peshë dhe famë. Por, gjithashtu, duhet të kemi parasysh që jo të gjitha veprat e Kadaresë janë dramatizuar apo do të dramatizohen. Kjo nuk është e domosdoshme. Njëherit, duhet thënë, që vetëm një përqindje e vogël e krijimtarisë letrare, është dramatizuar dhe transformuar në format tjetër artistik. Sidoqoftë, *Dosja H* e Kadaresë ka përjetuar një dramatizim për teatër. Ky dramatizim është bërë nga Ag Apolloni (2011). Titulli origjinal i këtij dramatizimi është *"Hakmarrja e Homerit* -

Bazuar në romanin Dosja H të Ismail Kadaresë". Ky dramatizim është realizuar si shfaqje teatrore nga regjisori Agim Sopi si prodhim i rregullt i Teatrit Kombëtar të Kosovës, në vitin 2012, sakaq data e dorëshkrimit të dramës është 2011. Shfaqja e realizuar në Teatrin Kombëtar të Kosovës nuk e ka mbajtur titullin origjinal të versionit të dramatizuar nga Ag Apolloni, por i është kthyer titullit origjinal të Ismail Kadaresë, pra *Dosja H.*

Si çdo gjë që në një formë apo tjetër lidhet me emrin e Kadaresë. Edhe *Dosja H* e realizuar si shfaqje në Teatrin Kombëtar të Kosovës nxiti kërshëri, fillimisht tek profesionistët teatror, e pastaj edhe tek dashamirësit e Kadaresë, teatrit dhe letërsisë. Mirëpo, mu për shkak të kësaj lidhjeje me emrin e Kadaresë pastaj edhe pritjet janë të larta. Nga profesionistët teatror ky version i dramatizimit të *Dojses H* është cilësuar si produkt që në thelb është ballafaquar me mungesën e dramës, ku pavarësisht që si roman mund të ketë vlera të larta, kjo nuk do të thotë që ka mjaftueshëm brum për ta dramatizuar apo për ta vënë në skenë: "*Pavarësisht vlerave të tij të pakontestueshme letrare, sipas gjykimit tim, romani "Dosja H" mbetet vepra me më së paku brum dhe mundësi për dramatizim dhe vënie në skenë në opusin e përgjithshëm letrar kadarean.... Ky është një dramatizim që më shumë bazohet në tekstin informativ, e më pak në atë veprues. Pamë një rrëfim që, në vend se përmes skenave, situatave konfliktuoze apo kthesave dramatike, pa të cilat nuk mund të funksionojë një vepër skenike, është krijuar përmes pamjeve dhe skenave dekorative."* (Krasniqi, 2012).

Në këtë rast, nuk vihet në dyshim shkathtësia, apo nuk kritikohet "për se" puna e dramaturgut, por mundësitë e limituara që i jep vet romani i Kadaresë, për t'u dramatizuar. Nëse një vepër letrare mund të funksionoj shumë mirë në formatin e romanit, kjo nuk do të thotë që mund të funksionoj gjithësesi edhe si tekst dramatik, respektivisht edhe si shfaqje.

4.7 Koncepti regjisorial

Në fjalorin e profesionistëve teatror shumë shpesh përdoret një fjali me dy fjalë, koncepti regjisorial. Për ta përmbledhur, koncepti regjisorial nënkupton çasjen e regjisorit ndaj dramës dhe problematikës që shtjellon teksti dramatik teatror, me të gjitha elementet përcjellëse dhe në të gjitha nivelet e krijimit të shfaqjes. Pra, çdo gjë nisë nga teksti dramatik, nga brumi që ka në dorë regjisori. Zakonisht këtë brum regjisori e ka të përgatitur nga tekstshkruesi apo dramaturgu, (por ka edhe raste, sidomos kohëve të fundit, kur çdo aspekt i shfaqjes realizohet gjatë procesit të realizimit të shfaqjes, pra edhe teksti dramatik formësohet gjatë procesit).

> *Kur të flas shkurtimisht për artin regjisorial ju do të shihni se pikërisht teksti dramatik e paraqet materialin bazë të pikënisjes dhe nëqoftëse dikush e merr guximin të thotë se regjisori e injoron shkrimtarin e dramës atëherë ai shkurt nuk kupton asgjë nga arti regjisorial. Para së gjithash në duart e regjisorit vjen pjesa. (V. Meyerhold),* (Hysaj, 2006, fq. 519).

Edhe në rastin e shfaqjes *Dosja H.* regjisori Agim Sopi ka pasur paraprakisht tekstin dramatik të shfaqjes përgatitur nga Ag Apolloni, dramatizmi i tij bazuar në romanin *Dosja H.* të Ismail Kadaresë. E fillimisht në bazë të tekstit dramatik të shfaqjes, respektivisht në bazë të mesazhit që regjisori dëshiron të shtyej tutje nëpërmes shfaqjes së tij, ai fillon dhe e krijon konceptin regjisorial të shfaqjes. Koncepti regjisorial fillimisht bluhet në kokën e regjisorit, dhe si tillë është materie e gjallë, në sensin që edhe koncepti regjisorial pëson zhvillime dhe ndryshime gjatë leximeve të shumta të tekstit dramatik. Në bazë të konceptit regjisorial pastaj zhvillohet thuajse çdo aspekt i shfaqjes, prej çasjeve regjisoriale, përzgjedhjes së aktorëve dhe bashkëpunëtorëve tjerë, e deri tek zgjedhjet tjera skenike. Ky koncept regjisorial zakonisht është pjesë e palformës regjisoriale, respektivisht projektit të regjisorit apo librit të regjisë, në bazë të të cilit bëhet jetësimi i një teksti dramatik në një produkt të gjallë dramatik që merr frymë, që jep emocione dhe mesazhe të caktuara.

> *Lexohet një pjesë. Ndonjëherë kapet menjeherë. Nga emocionet leximi duhet*

të ndërpritet. Vijëzohen vizionet. Ndonjëherë leximi duhet të përsëritet disa herë përpara se të gjendet rruga. Ndonjëherë edhe nuk gjendet. Atëherë, pasi të jetë parë ku është esenca, mendohet për ndarjen e roleve të mëdha e të vogla. Shikojmë ambientin, milenë, fenomenin e jashtëm. Ndonjëherë aktori duhet t'i përshtatet rolit, në qoftë se kjo është e mundur. Ndonjëherë prapë roli duhet t'i përshtatet aktorit. Pjesa e luajtur e lexuar. Kongruenca nuk është kurrë absolute. Është ideal rasti jur dramaturgu shkruan për atktorët e vet, kur rolet janë të thurura për ata. Shekspiri, Molieri (për vete), Nestroj, Sholci. (Max Reinhardt), (Hysaj, 2006, fq. 519).

Edhe në rastin e shfaqjes *Dosja H.,* dramatizim i Ag Apollonit, dhe prodhim i Teatrit Kombëtar të Kosovës, regjisori Agim Sopi ka të zhvilluar konceptin regjisorial të shfaqjes. Ky koncept regjisorial trajton disa nga aspektet kryesore të shfaqjes, nga nivele dhe perspektiva të ndryshme. Pra është një lexim regjisorial i regjisorit Agim Sopi ndaj tekstit dramatik *Dosja H. ("Hakmarrja e Homerit"* titulli origjinal në dorëshimin e tekstit dramatik*)* të dramatizuar nga Ag Apolloni, në bazë të romanit të Kadaresë *Dosja H.* Zakonisht koncepti regjisorial, e tërë platforma regjisoriale apo libri i regjisë, nuk janë dokumente publike, apo nuk janë dokumente që botohen dhe të çasshme për publikun. Por, gjatë hulumtimit për këtë rast të dramatizimit të veprës së Kadaresë, kam arritur të siguroj një dokument të punuar nga Agim Sopi që shtjellon konceptin e tij të shfaqjes, në bazë të tekstit dramatik, respektivisht dramatizimit të Ag Apollonit.

Koncepti regjisorial i Agim Sopit (pjesë nga platforma regjisoriale); (dorëshkrim siguruar nga Teatri Kombëtar i Kosovës).

Shfaqja *Dosja H.* e bazuar në titullin omonim të romanit të Ismail Kadaresë, zhvillohet mbi dy binarë paralel dramaturgjik, edhepse si formë narrative është më e përafërt me llojin e dramaturgjisë fragmentare. Tregimi i romanit është një histori mbi dy mbledhës të folklorit me prejardhje irlandeze, Vili Norton dhe Maks /Mery/ Roth, të cilët vijnë nga SHBA në malësinë e Shqipërisë me një mision: të zbulojnë rrënjët e epikës së Homerit në trungun që ende jeton /në viset e thella malore të Shqipërisë/. Meqenëse misioni i tyre për realitetin

shqiptar duket i çuditshëm, atyre u vihen në përcjellje spiujë të ndryshëm grotesk, të cilët pretendojnë të zbulojnë qëllimin e *'vërtetë'* të Vilit dhe Mery-t, që sipas tyre, doemos duhet të jetë konspirativ /rrëzimi i pushtetit/. Në këtë histori gati me logjikë të një romani kriminalistik, mes ndjekjes së rrjedhës që shpie në vendlindjen mistike të eposit nga njëra anë, dhe survijimit të protagonistëve /misionarëve/ nga ana tjetër, zhvillohet një realitet grotesk, në një shoqëri që përpiqet të rilind në mes të qytetërimit të imituar bastard otomano-evropian.

Gjatë zhvillimit të dramës, realiteti i gjetur në epikën e gjallë /të kënduar/ fillon të implikoj realitetin ekzistencial të vet misionarëve. Vili, befasisht gjendet në pozitën e Paridit. Një lloj Helene e kohës (fjala është për gruan e Nënprefektit, Dezin), bie në dashuri me Vilin. Ajo dëshiron të ikën bashkë me të përtej kufijëve. Të vetëdijshëm se me zakonet e vendit, kjo lloj dashurie është e ndaluar dhe e ndëshkueshme, raporti merr fuqinë e 'mollës së ndaluar', apo veprimeve të vetëdijshme të rishfaqjes së fikcionit si realitet, rinjohjes së fatit tragjik *'anagnorisis'*. Kjo linjë që projektohet në thellësi, kur linja letrare epike implikon realitetet analogjike nga bota e personazheve të cilat shkruajnë /në këtë rast mbledhin/ ndodhinë artistike, krijon parakushtin e zhvillimit të një *dramaturgjie unazore të ndërthurur*. Derisa rapsodët kalimtarë shpalojnë historitë epike, ngjarje të trishtueshme ndodhin përmes një procesioni jetë-vdekje që zhvillohen larg syve të realitetit që shihet. Ky lloj procesioni skenik, funksionalizon *'projekcionin në thellësi'* dhe lidhë *unazën e ndodhive kuazi-urbane* që zhvillohen në shtëpinë e Prefektit me *unazën e botës së mistershme arkaike* nga eposi i gjallë që hasen në viset e thella malore.

Shfaqja 'Dosja H' shtrihet në një hapësirë të ndërtuar mbi shenja. Mbi gjurmët që kanë ngelur nëpër kohë si riaritete. Mbështetur mbi këtë logjikë, shfaqja zhvillohet si një ritual, një lloj procesioni i shqiptarëve dhe të huajve të cilët përpiqen të arrijnë në majat e akullnajave nën të cilat është murosur koha epike. Meqenëse rrafshi real ka vetëm veprimin inicial, është vetëm një figurë, shenjë që pretendon të sugjeroj fshehtësinë e lashtësisë, rrafshi tjetër fiktiv krijohet përmes një hapësire boshe, në të cilën figurat arkaike përjetësojnë vizionin e plotë dhe të magjishëm që gjakohet nga protagonistët dhe që jeton i ngujuar në fjalën e vargut epik. Pra, edhe kostumet e shfaqjes, muzika e gjallë, por edhe loja e aktorëve ndërtohen në këto dy rrafshe. Atë real, gati grotesk, që imponon një lloj urbanizmi të sforcuar me logjikën e trashëguar arkaike (pothuajse folklorike), dhe rrafshin

fiktiv ku mbretërojnë heronjtë e epikës me gjithë tragjikën që bartin. Në këtë mënyrë vizioni teatror i Dosjes H tenton të rikrijoj kohën e humbur, botën e lashtë iliro-shqiptare. Botë, në të cilën jeta dhe vdekja ndahen me një tisë të hollë muge, gati të padukshme. Shfaqja zhvillohet me veprime minimaliste në këtë lloj hapësire të rikrijuar si fikcion, në të cilën vie një arkë-sarkofag nga jeta reale dhe merr dimensionin predeterminues të shpalimit të fateve të heronjëve nga një jetë e vdekur. Nga bota antike ku vdekja respektohet si pjesë e jetës, atje ku vdekjes i thuren himne, atje ku vdekja dhe jeta bashkëudhëtojnë përjetësisht.

Në këtë projekcion estetik, rolet e karaktereve të botës urbane /Nënprefekti, spiujtë, Dizi, Rroku, Cute Arapi, si dhe Maksi e Villi/ zhvillohen përmes një lloj aktrimi realist, ndonjëherë me elemente groteske. Një botë me emocione minimaliste, ose një botë pa emocion. Derisa bota e ndërmjeme /Bujtinari, Eremiti, Malësori, e motra/, i nënshtrohen një bote pasionante, një botë që ngrihet mbi emocionet e thella, një botë që bart me vete një lloj mallkimi për shkak të lidhjeve shpirtërore me botën antike e cila bashkëjeton me ta përmes eposit. Një lloj procesioni që rrjedh përmes epikës së kënduar me lahutë, duke krijuar *rondot* muzikore që shërbejnë si hallka dramaturgjike për të lidhur *strukturën unazore* në një zingjir asimetrik.

Shfaqja Dosja H, shtrihet në një hapësirë të pjerrtë, në një humbëtirë që shpie askund. Një lloj Gholgote e antikitetit të shkatërruar shqiptar. Me vetëm disa skelete druri që sugjerojnë Hanin e Rreshtbullit, apo me një vaskë mermeri që shfaqet reale në shtëpinë e Nënprefektit. Në këtë botë të ndarë nga realiteti i kudondodhur, frymojnë shpirtrat e personazheve të ringjallura nga një botë gati e harruar. Pra, jo nga një botë e rikrijuar, por e ringjallur. Me këtë logjikë, krijohet një mishërim i imazhit të magjishëm që vazhdimisht ndeshet me realitetin grotesk. Edhe pse pjesa më e madhe e shfaqjes, pjesa në shtëpinë e Nënprefektit, ndodh në një botë të vrazhdë, të pamëshirshme dhe agresivie, imazhi i përgjithëshëm i shfaqjes udhëhiqet nga parimi i Viktor Hygos/Parathënia e Ernanisë/***'mbi të shëmtuarën e bukur'***. Pra, nga bota e vrazhdë dhe gati e pashpresë, shfaqja pretendon të krijojë imazhin e bukur dhe shpresën për jetë. Pikërisht duke ringjallur pjesën latente e të bukur që shpeshherë fshihet nën petkun e vrazhdë të pushtetit, nën hijen e pyllit të pashkelur, apo përtej mureve të gurta. Pra, shfaqja Dosja H, pretendon të krijojë një imazh fluid, shumë fragjil, gati të

ndërtuar nëpër tehun e shpatës. Një imazh të shpërlarë me dritën që jep shpirt. Imazhin e shpërlarë me rreze hëne, apo me mugë. Asgjë në mes. Vetëm tehut të ekstremeve që kanë jetë të shkurtër, por që lënë mbresë të thellë. Kjo është forma e përzgjedhur dhe atipike e krijimit të shfaqjes *Dosja H.*

4.8 Dosja e shfaqjes *Dosja H.,* prodhim i Teatrit Kombëtar të Kosovës

Shfaqja *Dosja H.* realizuar në bazë të tekstit dramatik *Hakmarrja e Homerit* shkruar nga Ag Apolloni*,* dramë bazuar në romanin *Dosja H.* të Ismail Kadaresë, ishte pjesë e repertorit të rregullt të Teatrit Kombëtar të Kosovës, në vitin 2012. Kjo shfaqje u realizua nën drejtimin regjisorial të regjisorit Agim Sopi dhe premierën e pati me 14 Mars 2012. Për shkak të rëndësisë dhe peshës së emrit të atashuar me këtë shfaqje, pra emrit të Kadaresë, ky prodhim teatror pati kujdesin e duhur nga Teatri Kombëtar i Kosovës. Për këtë prodhim u bë një mobilizim i gjithëmbarshëm i të gjitha resurseve të Teatrit Kombëtar, në rrethana dhe mundësi të Kosovës, me qëllim që të krijoheshin kushtet e nevojshme për të plotësuar nevojat kreative dhe teknike të realizimit të shfaqjes. Si për çdo shfaqje serioze, sidomos për shfaqjet që në një formë apo tjetër kanë lidhje me emra të personaliteteve të rëndësishme publike, në këtë rast të Kadaresë, pritjet e komunitetit artistik por edhe të konsumuesëve dhe dashamirëve të teatrit, ishin të mëdha. Përveç peshës së romanit, në bazë të të cilit është bazuar teksti dramatik i shfaqjes *Dosja H.* dhe autorit të romanit, për realizimin e shfaqjes u angazhuan një ekipë e tërë profesionistësh teatror të dëshmuar, duke filluar që nga regjisori dhe dramaturgu. Ekipi i mobilizuar dhe angazhuar për realizimin e shfaqjes *Dosja H* (siguruar nga Teatri Kombëtar i Kosovës).. ishin:

Personazhet:

VILI NORTON, folklorist irlandez - Arben Kastrati
MERI ROTH, folkloriste irlandeze - Lumnie Sopi
NËNPREFEKTI - Hazir Myftari
DEZI, gruaja e tij - Anisa Ismajli
DULLË BAXHAJA, spiun me vesh - Ardi Islami
PJETËR PRENUSHI, spiun me sy - Ylber Bardhi
LUKA, spiun i anglishtes - Shkëlzen Veseli
BUJTINARI/ LAHUTARI, pronar i Hanit të Rrashtbullit - Çun Lajçi
CUTE ARAPI, hamall jevg - Kushtrim Sheremeti
RROKU, pronar i fabrikës së sapunëve - Basri Lushtaku
EREMITI FRROK - Selman Jusufi

MURGU SERB - Ismet Azemi
PIJANECI I - Ramadan Malaj
PIJANECI II - Mehmet Breznica
BANAKIERI - Sylë Kuqi
MALËSORI - Shpejtim Kastrati
KAMERIERJA - Liridona
Motra – Semira Latifi
Plaka - Kumrie Hoxha
/Katër çifte nga trupa e baletit/

Stafi kryesor kreativ
Skenograf: Afrim Gora
Kostumografe: Samka Ferri
Koreograf: Ahmet Brahimaj
Kompozitor: Trimor Dhomi
Dramatizimi: Ag Apolloni
Regjisor: Agim Sopi

Përveç stafit kreativ të angazhuar në këtë prodhim teatror, po ashtu një ekipë e tërë e stafit teknik, organizativ dhe administrativ nga Teatri Kombëtar i Kosovë ishin pjesë e kësaj shfaqjeje.

Përkundër pritjeve të mëdha ndaj shfaqjes, përkundër emrave të angazhuar rreth realizimit të këtij prodhimi tearor, shfaqja nuk pati ndonjë sukses të jashtëzakonshëm "*Tridhjetë e dy orë para premierës, Teatri Kombëtar i Kosovës me shfaqjen "Dosja H" kishte paralajmëruar një spektakël. E në natën kur pritej të shihej kjo, nuk ka dalë të jetë i realizuar premtimi i TKK-së. Jo të gjithë e kishin përjetuar spektaklin bashkë me pritjet për një shfaqje mirë të realizuar."* (E.Z, 2012, p. 1). Për këto pritje të mëdha ka ndikuar edhe promovimi i kësaj shfaqje nga vet prodhuesi i saj, Teatri Kombëtar i Kosovës. Kjo shfaqje u promovua shumë, si një prej shfaqjeve kryesore dhe më të mëdha të repertorit të vitit të saj të prodhimit. Lavdatat në superlativitet, si duket, iu kthyen në "boomerang" vet Teatrit Kombëtar të

Kosovës, respektivisht skenës teatrore në Kosovë *"Gjithsesi Udhëheqësi Artistik i Teatrit Kombëtar të Kosovës, Emin Emini është shprehur në konferencën e djeshme për shtyp se kemi të bëjmë me një spektakël dhe që është projekti më i madh i Teatrit Kombëtar gjatë kësaj sezone. Dosja H. paraqet një shkrirje mes tradicionales dhe modernes"* (Info Arkiva, 2012, p. 9).

Sigurisht që standardet kryesore të të bërit apo të të qenit një shfaqje serioze i arriti me sukses, por si prodhim teatror nuk ishte në nivelin sa të bëjë diferencën me shfaqjet tjera, apo në nivelin e pritjeve të mëdha që ishin krijuar ndaj shfaqjes. Shfaqja si prodhim final, nuk pati ndonjë jehonë të jashtëzakonshme, nuk pati ndonjë kritikë superlative pozitive, duke u konsideruar kështu shfaqje tipike e zakonshme. Një prej njohësve të teatrit, dramatugru Arian Krasniqi (2012), e cilëson këtë prodhim si shfaqje me gjuhë të fragmentuar filmike: *Por, të gjitha këto elemente me karakter dekorativ dhe vizuel ishin të pamjaftueshme për kompozicionin e tërësishëm formal, përmbajtësor, stilistik, estetik e intepretativ të kësaj shfaqjeje. Them, prandaj se, parë në dioptrinë e realizimit skenik, "Dosja H", në kontekstin konceptual apo estetik, nuk solli ndonjë risi të veçantë kreative e as ndonjë spektakël për mbamendje. Me disa përjashtime të pakta, shfaqja, fillim e mbarim, u përjetua brenda kornizës së një realizimi krejtësisht të zakonshëm skenik.*

Edhe pse për tërësinë e shfaqjes komentet ishin të zbehta dhe pa ndonjë entuziazëm, shfaqja pati disa aspekte më të veçanta që mund të konsiderohen si më të arrira. Realizimi i karakterit të personazhit të Vili Nortonit nga Arben Kastrati, apo realizimi i personazhit të malësorit, respektivisht personazhit të Bujtinarit/Lahutarit nga Çun Lajqi, ndoshta për shkak edhe të aftësive dhe shkat0htësive personale të Çunit, u veçuan duke pasur kritika pozitive për punën dhe rezlutatet e tyre. Sakaq, elementet tjera të shfaqjes, si skenografia, muzika apo edhe pjesët koreografike të realizuara nga balerinët profesionistë, nuk ishin të jashtëzakonshme, respektivisht, përkundër tendencës, *nuk qenë të mjaftueshme për të na e dhënë ndjenjën e një spektakli të vërtetë* (Krasniqi, 2012).

Një prej vendimeve më drastike të regjisorit Agim Sopi është ndryshimi i gjinisë i njërit prej studiuesëve të huaj. Përderisa në versionin origjinal si tek Kadare e ashtu edhe tek Ag

Apolloni, njëri prej protagonistëve Maks Roth është mashkull, në versionin e shfaqjes regjisori Agim Sopi e ka transferuar në femër. Personazhi Maks Roth i shndërruar në shfaqje si Meri Roth është realizuar nga aktorja Lumnije Sopi (E.Z, 2012). Përgjithësisht, këto vendime regjisoriale ku një personazhi të caktuar i ndryshohet gjinia, nuk janë të jashtëzakonshme. Por, duke u bazuar në parimet kryesore të të bërit regji, që çdo gjë duhet të arsyetohet dhe secili vendim duhet të jetë në shërbim të idesë së shfaqjes, çështja te rasti i *Dosjes H.* është se a është arsyetuar ky vendim dhe a është realizuar qëllimi i regjisorit prapa këtij vendimi. Mesa duke, në bazë të hulumtimit të bërë, për këtë vendim është konsultuar edhe vet Ismail Kadare "*Maks Rothi, personazhi kryesor mashkull i romanit "Dosja H", i shkrimtarit të madh, Ismail Kadare, në Teatrin Kombëtar të Kosovës është shndërruar në femër. Kështu njëri prej personazheve të shfaqjes quhet Meri Roth. Kalimi nga njëra gjini në tjetrën ka ardhur si rezultat i konceptit regjisorial të regjisorit të shfaqjes Agim Sopi. Ndryshimi i cili pati ngjallur disa polemika në Prishtinë, duket se ka marrë edhe aprovimin e shkrimtarit Kadare të kontaktuar nga drejtori artistik i Teatrit Kombëtar të Kosovës"* (Shqiptarja.com, 2012, p. 3).

Për ndryshimin e gjinisë të personazhit të Maks Rothit nuk u pajtua as Ag Apolloni, personi që ka firmën e dramatizmit të *Dosjes H.* ku nga teksti i tij dramatik u realizua shfaqja në Teatrin Kombëtar të Kosovës. Për këtë vendim regjisorial pati edhe reagime të ashpra nga Ag Apolloni, vet dramaturgu në këtë rast, duke e cilësuar "çoroditje" këtë ndryshim *"Ndërsa autori i dramatizimit, Ag Apolloni është shprehur për shtypin se ai si dramaturg i shfaqjes nuk do ta kishte miratuar një çoroditje të tillë, sepse ai intervenim e dëmton tekstin në dy plane: dramaturgjik dhe historik"*. Kjo përplasje në mes dy akterëve kryesorë të shfaqjes, në mes regjisorit dhe dramaturgut, sigurisht që lë shije të keqe. Njëherit, lë të kuptoj që bashkëpunimi në mes tyre gjatë procesit të realizimit të shfaqjes ka munguar. Po ashtu si rast në vete është mjaft banal. Sikur Teatri Kombëtar i Kosovës të kishte sqaruar mirë çështjen e të drejtave dhe përgjegjësive të autorëve në mënyrë kontraktuale, dhe sikur të respektoheshin më shumë kontributet e bashkëpunëtorëve të të njëjtit projekt, kjo përplasje nuk do të kishte ndodhur.

Ky prodhim i *Dosjes H.* thuajse menjëherë pas premierës në Prishtinë, udhëtoj dhe u shfaq para publikut në Tiranë, në Teatrin Kombëtar, më 18 Mars 2018. Duke marrë parasysh se romani *Dosja H.* asnjëherë nuk ishte realizuar si shfaqje në Tiranë, dhe po ashtu marrë parasysh se teksti dramatik i kësaj shfaqje ishte i bazuar në njërën prej veprave më në zë të Kadaresë, pritjet për këtë prodhim teatror ishin të mëdha edhe në Tiranë. Por, ashtu si në Prishtinë, edhe në Tiranë, shfaqja nuk pati ndonjë sukses të veçantë dhe nuk u prit me ndonjë entuziazëm të theksuar. Këtë e vërtetojnë edhe paraqitjet dhe raportimet mediale në Shqipëri, si ato që paralajmëruan këtë shfaqje dhe si ato që raportuan pas prezentimit të saj në Tiranë:

> *"Shfaqja zhvillohet paralelisht mbi dy binarë dramaturgjikë, edhe pse si formë narrative është më e përafërt me llojin e dramaturgjisë fragmentare."* (Panorama, 2012, p. 2).

> *"Shfaqja e cila sapo është përballur mbrëmjen e 14 marsit me spektatorët e Kosovës, mbart disa të papritura falë një konceptimi ndryshe të regjisorit Agim Sopi, i cili ka synuar të sjellë një realizim dramatik fragmentar në një shtrat të përzier tradicional dhe modern."* (Shqiptarja.com, 2012, p. 1).

> *"Shfaqja 'Dosja H', bazuar në romanin me të njëjtin titull të Ismail Kadaresë, e cila pas premierës në Kosovë do të shfaqet të dielën edhe në Teatrin Kombëtar. Premiera kosovare ka pasur shumë kritika në shtyp. Duket se regjisori Agim Sopi nuk ka mundur të bëjë për vete publikun kosovar dhe pret që një gjë të tillë ta bëjë në Tiranë."* (MAPO, 2012, p.1).

Edhe pse kjo shfaqje përgjithësisht nuk pati kritika pozitive, nuk do të thotë që ato munguan. Këtë shfaqje me nuanca pozitive e vlerësoi dramaturgu Prof. Dr. Haqif Mulliqi. Dramaturgu Mulliqi (2012) vlerësimin e tij pozitiv nuk e fokusoi tek trajtimi regjisorial apo tek dramatizimi i romanit, por tek loja e ansmablit të shfaqjes *"Të gjitha veprat e Kadaresë e kanë mundësinë e inskenimit dhe kjo shfaqje personalisht gjithmonë më ngjall të njëjtin*

emocion si në herën e parë. Ajo çka më tërhoqi më së shumti ishte trupa e madhe e aktorëve dhe loja e tyre ishte shumë e mirë, pavarësisht nga çdo kritikë."

4.9 Udhëtim nëpër dramatizimin e Dosja H.

Edhe pse shfaqja *Dosja H.* u realizua dhe u dha si premierë në vitin 2012, teksti dramatik i kësaj shfaqje mbanë vitin 2011. I punuar enkas për inskenim teatror, dramatizimi i romanit *Dosja H.* i bërë nga dramaturgu, në këtë rast, Ag Apolloni, mban një titull tjetër ndryshe prej romanit dhe ndryshe prej shfaqjes së punuar në Teatrin Kombëtar të Kosovës, nga regjisori Agim Sopi. Dramatizimi i Ag Apollonit (2011) mban titullin *Hakmarrja e Homerit,* dhe ka nëntitullin *Bazuar në romanin Dosja H të Ismail Kadaresë.* Përkundër faktit që ky dramatizim ishte drama e cila u inskenua nga regjisori Agim Sopi, titulli i shfaqjes iu dha në bazë të titullit të romanit, dhe jo nga titulli i dhënë nga Ag Apolloni në versionin e dramatizuar. Në versionin e dramatizuar të romanit *Dosja H.* nga Ag Apolloni (2011), *Hakmarrja e Homerit* ka gjithsejt 18 personazhe, të cilët janë të radhitur në bazë të zhvillimit dramaturgjik të dramës: 1. VILI NORTON, folklorist irlandez; 2. MAKS ROTH, folklorist irlandez; 3. FAIK KONICA, ambasador në Washington, 4. NËNPREFEKTI; 5. DEZI, gruaja e tij; 6. DULLË BAXHAJA, spiun me vesh; 7. PJETËR PRENUSHI, spiun me sy; 8. LUKA, spiun i anglishtes; 9. BUJTINARI, pronar i Hanit të Rrashtbullit; 10. CUTE ARAPI, hamall jevg; 11. RROKU, pronar i fabrikës së sapunëve; 12. EREMITI FRRO; 13. MURGU SERB, 14. LAHUTARI; 15. PIJANECI I; 16. PIJANECI II; 17. BANAKIERI, 18. KAMERIERJA. Përveç këtyre personazheve të specifikuara, në tek versioni i Apollonit paraqiten edhe një grup personazhesh të identifikuar në tekstin dramatik si "Dhe disa vajza, gra, burra". Një prej specifikave të dallueshme gjatë krijimit të personazheve nga Ag Apolloni është edhe krijimi i personazhit të Faik Konicës me emër dhe mbiemër, sakaq në versionin e romanit te *Dosja H.* ky personazh është i paraqitur vetëm si ambasador, edhe pse Kadare i referohet pikërisht Konicës, por pa e përmendur me emër. Edhe pse Apolloni e ka të përfshirë Faik Konicën si personazh në dramatizimin e tij, këtë personazh nuk e shohim në shfaqje të Agim Sopit. Përveç kësaj, personazhet tek shfaqja e Agim Sopit kanë disa ndryshime në krahasim me tekstin dramatik të Ag Apollonit. Fillimisht, njërit prej personazheve kryesore iu është ndryshuar gjinia, nga burrë në grua. Konkretisht personazhi i Maks Rothit u shndërruar në Meri Roth. Po ashtu personazhi i Bujtinarit tek Apolloni u shndërrua në Bujtinari/Lahutari tek Agim Sopi. Përveç këtyre ndryshimeve të bëra në kuadër të skemës së personazheve të krijuar paraprakisht nga Ag

Apolloni, tek shfaqja e Agim Sopit i kemi edhe disa personazhe totalisht të reja, që nuk janë tek versioni i dramatizuar. Tek platforma e Agim Sopit i kemi të paraqitura edhe tre personazhe të reja si: Malësori, Motra dhe Plaka. Gjithashtu grupi i personazheve i paraqitur tek dramatizimi i Apollonit "Dhe disa vajza, gra, burra" tek platforma e Sopit i kemi të paraqitur si "Katër çifte nga trupa e baletit". Është i pa diskutueshëm fakti që këto ndryshime regjisori Sopi i ka bërë në funksion të konceptit të tij regjisorial, sepse, në parim, çdo vendimarrje gjatë procesit të krijimit të shfaqjes është në funksion të një ideje e koncepti të paracaktuar nga regjisori. Kësi lloj ndryshimesh, por edhe lloje të tjera të ndryshimeve, nga teksti i dramatizuar prej dramaturgut tek produkti final apo shfaqja që ka nënshkrimin e regjisorit janë plotësisht normale. Por, këto lloj ndryshimesh duhet të rregullohen paraprakisht nëpërmes marrdhënieve kontraktuale, apo komunikimit dhe bashkëpunimit në mes dramaturgut dhe regjisorit. Këto ndryshime nuk është mirë të ndodhin pa konsultime paraprake në mes palëve, përveç nëse kjo e drejtë e regjisorit, në këtë rast, është e rregulluar nëpërmes kontratave në mes palëve; prodhuesit të shfaqjes teatrore dhe bashkpunëtorëve. Ka raste të rregulluara me kontratë kur as edhe një shkronjë apo rresht nuk guxon t'i ndryshohet tekstit dramatik mbi të cilin regjisori e punon shfaqjen e tij. Por ka raste kur regjisorit i lejohet të bëjë ndryshime radikale në tekstin dramatik për shkak të konceptit të tij të shfaqjes, por sigurisht që edhe kjo çështje duhet rregullohet me kontratë apo konsensus të dëshmuar në mes palëve.

Disa prej personazheve të Ag Apollonit, që në fillim kur na prezentohen ato, i kanë edhe disa prapashtesë të cilat na informojnë për profilin profesional apo nacional të personazhit të caktuar apo edhe raportin në mes personazheve të caktuara: folklorist irlandez, ambasador në Ëashington, gruaja e tij, spiun me vesh, spiun me sy, spiun i anglishtes, pronar i Hanit të Rrashtbullit, hamall jevg.

Strukturalisht, romani *Dosja H.* i dramatizuar nga Ag Apolloni nuk është i ndërtuar në formën e zakonshme të një teksti dramatik të ndarë në akte e skena. Këtë strukturë Apolloni e ka ndërtuar vetëm në skena të cilat ai nuk i quan të tilla. Struktura është e ndërtuar në:

- skenën hyrëse të cilin autori e identifikon si prolog

- skena të caktuara të titulluara si “Pamje”. Këto pamje janë të paraqitura dhe të radhitura me numrin e caktuar: Pamja e parë, pamja e dytë, e kështu me radhë. *Hakmarrja e Homerit* i ka gjithsejt dhjetë pamje.
- skena të caktuara të cilat autori i ka titulluar si Interlude, të cilat na vijnë organikisht në mes “Pamjeve” të caktuara. Apolloni i ka ndërtuar 6 skena në format të Interludeve.
- skenë përmbyllëse të cilin autori e identifikon si epilog.

Nga mënyra e strukturimit të skenave të dramatizimit është lehtë e dallueshme se autori ka lidhje të forta me fushën e letërsisë, gjë që edhe është e vërtetë.

Si përmbajtje, ky version i dramatizimit, thuajse me përpikmëri ruan rrjedhën e zhvillimit të romanit. Është gati e pamundur që çdo pjesë e romanit të akomodohet në një tekst dramatizuar në bazë të tij, por Apolloni ka arritur që linjën kryesore dhe skenat më të rëndësishme të romanit *Dosja H.* t’i bëjë pjesë të tekstit të dramatizuar në bazë të këtij romani *Hakmarrja e Homerit.* Të gjitha elementet kryesore të romanit *Dosja H.* i gjejmë edhe tek versioni i dramatizuar i tij nga Ag Apolloni: fabulën kryesore, idenë qëndrore, personazhet, marrëdhëniet në mes tyre, periudha kohore, hapësira gjeografike, zhvillimi kronologjik i ngjarjes, etj.

Dramatizimi i *Dosjes H.* të Kadaresë nga Ag Apolloni është i ndërtuar strukturalisht dhe përmbajtësisht si vijon:

4.9.1 PROLOG

Versioni i dramatizuar i romanit *Dosjes H.* nga Ag Apolloni fillon në një mënyrë shumë të veçantë. E tërë skena, që autori e ka titulluar si prolog, ka vetëm një monolog i cili këndohet nga vetëm një personazh, nga LAHUTARI. Që në fillim dramaturgu na fut në atmosferën e eposit shqiptar duke na paralajmëruar se fabula kryesore e këtij teksti dramatik është i lidhur ngusht me të kaluarën, me të vjetrën, me antikën. Ky monolog, që nëpërmes didaskaleve të dramaturgut na sugjeron që të realizohet skenikisht si këngë, ka dy veçori. E para konsiston

në faktin që e tërë pjesa është e shkruar në një shqipe të vjetër që i përkon dialektit të veriut, dhe e dyta konsiston në faktin që personazhi kryesor i këtij monologu këngë është një prej legjendave emblematike shqiptare, Gjergj Elez Alia.

> ...
> *E ç'po ban Gjergj Elez Alija,*
> *dalka vetë trimi-o kah Shqipnija;*
> *e tanë krent në Shqipni po i tubon,*
> *disa fjalë Gjergjezi jau ka thanun:*
> ... (Apolloni, 2011, fq. 3).

4.9.2 PAMJA E PARË

Personazhet kryesore të këtij teksti dramatik, VILI NORTON dhe MAKS ROTHI, na prezentohen për herë të parë. Kjo skenë është e mbushur me dedaskale të cilat na japin informata për lokacionin, për bujtinën, për atmosferën e errët, për motin e ftohtë, për përkatësinë etnike të CUTE ARAPIT. Kjo skenë është e shkurtë dhe zhvillohet para dhe në bujtinën e BUJTINARIT, në Hanin të Rrashtbullit, ku do të akomodohen studiuesit e huaj në Shqipëri. Nëpërmes disa përgjigjeve të shkurta në gjuhën angleze, të tipit "Yes", menjëherë kuptojmë që të ardhurit në bujtinë janë të huaj. Perveç personazheve që na paraqiten fizikisht, në këtë skenë dramaturgu na njofton edhe me NËNPREFEKTIN, nëpërmes zërit të tij që na vjen gjatë leximit të një letre mirëseardhëse që ai u ka shkruar vizitorëve të huaj. Edhe pse në lexim të parë kjo skenë duket e thjeshtë që ka për qëllim vetëm prezentimin e disa personazheve, si e tillë trajton një anomali të cilën shquhet edhe romani *Dosja H.* i Kadaresë. Nëpërmes raportit krejtësisht të thjeshtë në mes të studiuesëve të huaj dhe ndihmësit të tyre të caktuar nga shteti CUTE ARAPI, dhe pastaj nëpërmes letrës së NËNPREFEKTIT, dramaturgu me shumë finesë trajton mendësinë korruptive të kohës, që trajtohet shumë edhe në romanin e Kadaresë. Përderisa CUTE ARAPI iu kërkon para të huajve për ndihmën dhe shërbimin e tij, nga letra kuptojmë që NËNPREFEKTI e ka paguar CUTE ARAPIN për të njëjtin shërbim.

4.9.3 PAMJA E DYTË

Në këtë skenë na prezentohet për herë të parë, fizikisht, edhe NËNPREFEKTI, dhe gruaja e tij DEZI. E tërë skena ndodhë në shtëpinë e NËNPREFEKTIT, përderisa DEZI është duke u larë në vaskë. Nëpërmes dialogut në mes NËNPREFEKTIT dhe gruas së tij DEZIT në këtë skenë dramaturgu prekë disa çështje të rëndësishme të cilat kanë po të njëjtën rëndësi edhe në roman. Që nga vendosja e kësaj skenës në "*Një dhomë e madhe. Një vaskë në mes."* kuptojmë që kemi të bëjmë me një familje borgjeze dhe të pasur. Pastaj nga marrëdhëniet bashkëshortore, nga një problem shumë intim në mes çiftit, të cilët edhe pas pesë vitesh nuk po munden të bëhen prindër, dramaturgu na paraqet nivelin e ulët të dijes dhe vetëdijes së çiftit, edhe pse janë pjesë e elitës së kohës.

> *DEZI: Dje gruaja e Rrokut më tha: "mos i humb shpresat, se kur do Zoti, edhe pa ndihmën e burrit ta sjell një bebe, ashtu si ia ka sjellë Marisë"*(Apolloni, 2011, fq. 6).

Pastaj nëpërmes paranojës së NËNPREFEKTIT, të shkaktuar edhe nga letra e dërguar nga Ministri i Brendshëm, dramaturgu na paraqet mendësinë dyshuese dhe paranojën tipike shqiptare të sistemit të kohës, por edhe të komunizmit, se çdo i huaj mund të jetë spiun dhe kundër Shqipërisë. Me ose pa dëshmi, çdo i huaj mund të jetë spiun e për këtë arsye duhet të përcjellet dhe të monitoriohet nëpërmes spiunëve lokal.
Një aspekt tjetër që preket nga dramaturgu në këtë skenë është edhe aspekti moral. Si tek romani, DEZI na paraqitet si një grua që në çdo moment është e gatshme ta tradhëtoj burrin. Bile, DEZI na paraqitet edhe djallëzore kur i shkon mendja që fëmijën e shumëkërkuar do ta bëjë nëpërmes marrëdhënieve jashtë-martesore.

> *DEZI (me vete): Maks Roth, Vili Norton! Roth duket si Urith. S'më pëlqen. Vili, oh Vili! Prej një dashnori me emër të tillë mund të mbetesh shtatzënë. (Del nga vaska, mbulohet me peshqir dhe shkon në dhomën e fjetjes)* (Apolloni, 2011, fq. 8).

4.9.4 PAMJA E TRETË

Kjo skenë përfaqëson shumë mirë atmosferën dhe mentalitetin lokal të një vendi thellësisht të prapambetur dhe të izoluar. E tërë skena realizohet në një kafe mahalle me të gjitha elementet tipike të saj, si nga aspekti i shërbimit apo të bërit biznes e deri tek diskutimet në mes klientëve që secili e njeh secilin. E tërë ngjarja e kësaj skene zhvillohet nëpërmes perzonazheve dytësore e tretësore, banorëve lokal e njëherit klientëve të rregullt të "kafës së mahallës": CUTE ARAPI, DULLË BAXHAJA, PJETËR PRENUSHI, PIJANECI I, PIJANECI II, LUKA, BANAKIERI, KAMERIERJA. Në atmosferen e bisedave dhe shakave lokale, konflikteve banale, dinamikave në mes personazheve që njihen shumë mirë njëri me tjetrin, dhe nën ndikimin e alkoholit, temë kryesore e kësaj skene janë dy studiuesit e huaj, e veçanërisht paisja e tyre e regjistrimit të zërit.

> *CUTE ARAPI: Me këta dy sy i kam parë. Ata kishin një arkë të shejtanit! Kam dyzet vjet që kam dalë hamall, po valixhe të tillë s'kam ngritur kurrë. Plumb e shkuar plumbit* (Apolloni, 2011, fq. 9).

Përveç dyshimeve ndaj studiuesëve të huaj, tërësisht të pa bazuara dhe të ushqyera nga injoranca e mentalitetit lokal, në këtë skenë na paraqiten edhe spiunët e fshatit të cilët janë gjithmonë të gatshëm të vihen në shërbim të Nënprefektit.

4.9.5 INTERLUDE

Për herë të parë na paraqitet një skenë në formë të tillë, një interlude. Kjo skenë është e ndërtuar nga pesë zëra, ku në bazë të didaskaleve këta zëra janë të një grupi grashë, plaka e të reja, të cilat janë të shqetësuara për ardhjen e të huajve në vendin e tyre, e sidomos për paisjen e tyre të regjistrimit.

> *ZËRI I: Pupupu, e mbërrimë edhe këtë ditë! Kiameti!*
> *ZËRI II: Kanë sjellë djallin prej Amerike.*
> *ZËRI III: E kishin futë në një arkë me shtatë dryna.*

ZËRI IV: As kuajt s'e bartnin dot.
ZËRI V: Djallin s'e bartin as pamporët (Apolloni, 2011, fq. 14).

Nga diskutimi në mes grave, plakave dhe të rejave, për vizitën e studiuesëve të huaj, dramaturgu na paraqet një ambient plotësisht të prapambetur të banorëve lokal. Plakat dhe të rejat, me plot panikë dhe dramë, janë tejet të shqetësuara për pasojat e mundshme që mund t'i kenë nga vizita e këtyre të huajve. Imagjinata e tyre nuk ka kufij dhe brenga e tyre arrin deri aty ku ato frikësohen që "këta të huaj" do t'i "hanë të gjallë", apo "do ta vrasin mbretin", apo "do ta përhapin murtajën". Nga frika dhe nevoja për reagim, gratë propozojnë që këtë situatë ta zgjidhin duke shkuar në xhami apo kishë, apo duke e shfrytëzuar magjinë e eremitit në shpellë. Gratë, në diskutim e sipër, na shpërfaqin edhe qëndrimet e tyre raciste ndaj CUTE ARAPIT, të cilat janë të gatshme ta dërgojnë atë me shumë lehtësi drejtë vdekjes, vetëm e vetëm që t'i parandalojnë të huajt.

ZËRI III: Thonë se eremiti është çmendur, mund ta vrasë lajmëtarin.
ZËRI IV: Do t'i themi Cute Arapit, pra. Edhe nëse e vret atë, nuk humb asgjë askush, pos
gratë e tij.
ZËRI V: Të lumtë goja, moj Naze. T'i themi Cutes. Heshtni se djalli mund të jetë mes nesh. (Apolloni, 2011, fq. 14).

4.9.6 PAMJA E KATËRT

Kjo skenë ndodhë në *Hanin e Rrashtbullit,* në një dhomë ku dy studiuesit e huaj janë të vendosur dhe janë duke i shpalosur gjërat e tyre të punës, harta, libra, etj. Dialogu në mes VIL NORTON dhe MAKS ROTH është i përqendruar në lidhjen e misionit të tyre me marrëdhëniet tejet të komplikuara dhe problematike në mes shqiptarëve e serbëve. Nëpërmes mendimeve të artikuluara mirë nga studiuesit e huaj, dramaturgu, ashtu si edhe Kadare, vë theksin në çështjet e origjinës territoriale dhe të pronësisë së trashëgimisë homerike, duke iu dhënë të drejtë shqiptarëve. Studiuesit e huaj po ashtu prekin edhe kompleksitetin e hulumtimit dhe polemikat rreth trashëgimisë së Homerit, e gjithashtu edhe

ideologjinë naziste për racat superiore. Për të vërtetuar argumentet e tyre në lidhje me marrëdhëniet problematike shekullore në mes shqiptarëve e serbëve, dramaturgu na i shpalosë edhe nëpërmes gojëdhënave të banorëve lokal.

> *VILI NORTON: ... Desha t'ju bëj një pyetje. Është e vërtetë që serbët dhe shqiptarët urrehen tepër?*
> *BUJTINARI: Asht përgjegj dikush para meje, kur ka thanë: "n'mëni t'sho-shoqit kemi le"* (Apolloni, 2011, fq. 16).

Në këtë skenë, për herë të parë, dramaturgu na prezenton Faik Konicën, ambasadorin e shtetit shqiptar në Ëashington, kur studiuesit e huaj kujtojnë një takim me të para se të vinin në Shqipëri.

4.9.7 INTERLUDE

Si skenë e ndërtuar në retrospektivë, e lidhur logjikshëm me skenën paraprake, dramaturgu na parqet takimin e studiuesëve të huaj me Faik Konicën para se të nisen në Shqipëri për misionin e tyre. Edhe pse Kadare iu është referuar Faik Konicës, në roman, ambasadorit shqiptar në Ëashington ai nuk i vë emër. Përkundër kësaj, dramaturgu në versionin e dramatizuar, ambasadorin na e paraqet si personazh të perveçëm, me emër e mbiemër. Gjatë takimit me studiuesit e huaj, Ambasadori i Shqipërisë në Ëashington, Faik Konica elaboron shumë mirë lashtësinë e shqiptarëve duke e argumentuar që fjalia e parë e Iliadës ka fjalë shqipe, fjala "mëni", por gjithashtu elaboron edhe dinamikat politike e shoqërore të asaj kohe, duke e denoncuar fuqishëm mentalitetin e prapambetur të shqiptarëve dhe mendësinë korruptive të sistemit politik. Faik Konica, jo modest kur është fjala për të lavdëruar veten, është shumë i ashpër ndaj të gjitha fenomeneve apo faktorëve të cilat në një formë apo tjetër e cenojnë "Shqipërinë evropiane". Dramaturgu Apolloni, me shumë finesë, i elaboron edhe marrëdhëniet e Konicës me Fan Nolin, por duke mos e përmendur me emër e mbiemër këtë të fundit.

FAIK KONICA: Unë jam gjeni, por nuk janë gjithë shqiptarët si unë. Atje është llumi i kombit. Një armik dhe mik i imi i madh, peshkop dhe përkthyes, më tall sa herë që më sheh në këtë zyre. Thotë: të ka sjellë Zogu në Amerikë për të mbytur miza, ndërsa analfabetët, derbederët e barabajt i ka lënë ta rrjepin Shqipërinë. Dhe kjo që thotë ai është e vërtetë (Apolloni, 2011, fq. 17).

4.9.8 PAMJA E PESTË

Kjo është një prej skenave më të gjata të versionit të dramatizuar të *Dosjes H*, dhe është e ndërtuar në tre linja të caktuara por të lidhura njëra me tjetrën. Si ngjarje kjo skenë ndodhë në shtëpinë e NËNPREFEKTIT dhe gruas së tij DEZIT. Musafirët e tij janë MAKS ROTH dhe VILI NORTON, por edhe bashkpunëtorët lokal RROKU dhe DULLA. Linja e parë e kësaj skene përqendrohet në shtjellimin e qëllimit dhe misionit të të hujave. Maks dhe Vili pa përtesë elaborojnë misionin e tyre, rëndësinë e tij për shkencën fillimisht por edhe për shqiptarët, lidhjet e mundshme të Homerit me eposin shqiptar, sakaq në anën tjetër kemi NËNPREFEKTIN, RROKUN dhe DULLËN të cilët janë plotësisht injorantë dhe të paditur, të cilët nuk kuptojnë thuajse asgjë nga ajo se çfarë flasin studiuesit e huaj, e gjithashtu nëpërmes shakave të tyre banale, me apo pa dashje, minimizojnë rëndësinë e misionit.

RROKU: Të më falni për injorancën, por si quhet ky Homeri?
VILI NORTON: Si po mendoni?
RROKU: Homer është emri, apo mbiemri?
(Vili e shikon me habi Maksin, i cili buzëqesh)
MAKS ROTH: E drejtë, se ne jemi mësuar t'i thërrasim vetëm me mbiemra. Emri i plotë i Homerit është: Sër Xhon Fixherald Homer nga Akademia Greke (Apolloni, 2011, fq. 18).

Linja e dytë e kësaj skene shtjellon çështjen e paranojës së sistemit ndaj të huajve, e në këtë rast duke i konsideruar dy studiuesit e huaj si spiunë. Kjo paranojë e krijuar në bazë të indicieve apo fakteve të shpikura, shpeshherë edhe dëshmive qesharake, e ka kapluar të tërë

zingjirin e sistemit, prej ministrit e deri tek spiuni i nivelit më të ulët, tek spiuni i katundit. NËNPREFEKTI si servil i përkryer, i shtyer edhe nga letrat e ministrit injorant, mobilizon tërë rrethin e tij që këta të huaj të dyshimtë të përcjellen këmba-këmbës.

> *NËNPREFEKTI: Rrugë të mbarë! (Vili dhe Maksi dalin. Nënprefekti i flet Dullës) Ti je më hulumtues se ata. Ai thesari i tyre ka bishtin prapa... Më njofto për të gjitha lëvizjet e tyre. Nëse qëllimi i tyre është të përgatisin revolucion, ose të marrin informacione për shtetin tonë, ti duhet të jesh syçelë. Po ashtu, nëse kanë qëllim ta thyejnë arkën e shtetit, apo t'i bëjnë atentat mbretit, më lajmëro menjëherë* (Apolloni, 2011, fq. 22).

Gjatë tërë zhvillimit të këtyre dy linjave, zhvillohet edhe një linjë tjetër, linja e DEZIT, gruas së NËNPREFEKTIT, e cila në mënyrë shumë transparente na paraqitet si grua e gatshme ta tradhëtoj burrin në çdo moment dhe për çdo rast. Në njërën anë kolegët e NËNPREFEKTIT jargiten pas sensualitetit të saj, sakaq në anën tjetër DEZI jargitet ndaj musafirëve të huaj, veçanërisht ndaj VILI NORTONIT.

4.9.9 INTERLUDE

Sipas dramaturgu, e sqaruar përmes didaskaleve, kjo skenë interlude është e ndërtuar në format të surrealës. Pesë malësorë, të paraqitur si MALËSORI I, MALËSORI II, MALËSORI III, MALËSORI IV, MALËSORI V, në mënyrë rituale sillen nëpër skenë duke e interpretuar një pjesë të caktuar të eposit kreshnik shqiptar. Secili malësor e interpreton nga një fjali, dhe pasiqë malësori i fundi e thotë fjalinë e tij, kërsat pushka, dhe vritet malësori i fundit. Ky ritual vazhdon deri sa vritet edhe malësori i fundit, e që si personazh është i paraqitur si MALËSORI I. Vargjet të cilat interpretohen nga malësorët trajtojnë çështjen e gjakmarrjes dhe ngujimit.

> ***MALËSORI I:*** *M'kanë mbet mshelë gjinja*.
> ***MALËSORI II:*** *M'kanë mbet mshelë gjaja*.

Dëgjohet krismë. Pas pak prapë i njëjti rrotullim, me një malësor më pak (Apolloni, 2011, fq. 25).

4.9.10 PAMJA E GJASHTË

Kjo skenë zhvillohet në Hanin e Rrashtbullit ku fillimisht studiuesit e huaj diskutojnë për disa elemente tipike shqiptare, për rëndësinë e historive gojore dhe fuçinë e tyre, për mallkimin dhe frikën e shqiptarëve nga mallkimi, etj. Në ndërkohë, për herë të parë, na paraqitet MURGU SERB, i cili duke u shtirur si naiv dhe tejet i mirësjellshëm, dramaturgu na e paraqet si një personazh tendencioz dhe xheloz. I shtyer nga fakti që studiuesit e huaj hulumtimin e tyre do ta përqendrojnë në eposin shqiptar, MURGU SERB, me shumë finesë, argumenton me MAKS ROTH dhe VILI NORTON që kjo trashëgimi e vlefshme kulturore nuk është vetëm e shqiptarëve por edhe e banorëve tjerë të ballkanit.

MURGU: ... Po ju vetëm me rapsoditë shqipe merreni? Ky epos, besoj se e dini më mirë se unë, është edhe në një gjuhë tjetër, serbokroatisht.
MAKS ROTH: Ah, po. Natyrisht që ne e dimë se eposi gjendet në dy gjuhë. Por tani për tani ne do të merremi me motërzimin e këtushëm (Apolloni, 2011, fq. 27).

Pasi që largohet MURGU, në një formë, studiuesit e huaj e arsyetojnë sjelljen e tij, duke i ditur shumë mirë marrëdhëniet problematike shumë shekullore në mes shqiptarëve dhe serbëve. Paralelisht me çdo gjë që ndodhë, gjatë tërë skenës, studiuesit e huaj janë duke u përgjuar nga DULLA dhe PJETRI, të cilët nga tavani kanë ndëgjuar çdo gjë që është biseduar në han. Nga pakujdesia, DULLA përplaset me PJETRIN, dhe këmba e tij i sharron në tavanin mbi kokat e të huajve. Nga pluhuri dhe nga ashklat që bien nga tavani VILI NORTONIT i lëndohen sytë.

4.9.11 INTERLUDE

Kjo interlude zhvillohet në mes vetëm dy personazheve. Në këtë skenë dramaturgu i vendos përballë dy personazhe të cilët i ka paraqitur në bazë të përkatësisë etnike SHQIPTARI dhe SERBI. Në këtë skenë të shkurtë, dramaturgu i përplas shqiptarin dhe serbin, ku secili prej tyre mbron tezat tipike për gjenezën dhe të drejtën territoriale. Kjo përplasje, përveç verbale, është edhe fizike, ku që nga tërheqja me litar, vazhdon me kacafytje me grushta, dhe kulmon kut ata nxjerrin revolet, i përdorin ato, dhe të dytë mbesin të vdekur. Në një mënyrë, dramaturgu na paraqet një cikël të përsëritur ndër shekuj, që çdo herë kur ka ballafaqim në mes shqiptarëve dhe serbëve, vrasja dhe vdekja është epilogu.

4.9.12 PAMJA E SHTATË

Pjesa kryesore e kësaj skene përqëndrohet në leximin e letrave që i vijnë NËNPREFEKTIT nga spiunët e tij të cilët me shumë përkushtim përcjellin çdo lëvizje të studiuesëve të huaj. Fillimisht NËNPREFEKTI lexon letrat nga DULLA i cili përveç se lavdërohet për kapacitetet e tij, ai ndërton dyshime të bazuara në mosdijen e tij, në injorancën e tij. Bën interpretime psikologjike për gjendjen dhe sjelljet e të huajve, që nga serioziteti i paraqitjes së tyre na vijnë neve si qesharake. Përveç letrave të DULLËS, NËNPREFEKTI lexon edhe letrat e spiunit tjetër PJETËR PRENUSHIT i cili i ka kopjuar letrat e komunikimit në mes të të hujave dhe i ka paraqitur si të tilla tek punëdhënësi i tij. Nga komunikimi me letra në mes MAKS ROTHIT dhe VILI NORTONIT, të cilët komunikimi i tyre është tejet normal e që flet për çështje profesionale dhe personale, NËNPREFEKTI nga mosdija e tij, nga fjalë apo fjali të ndryshme, vjen në konkludime që të huajt janë spiunë dhe të rrezikshëm për Shqipërinë. Nëpërmes këtij "rrjeti spiunësh", dramaturgu, ashtu si edhe Kadare, përsëri na paraqet një sistem dhe administratë injorantësh të cilët nxjerrin përfundime dhe marrin vendime të pa bazuara dhe për interesa të ngushta. Në anën tjetër, ashtu si edhe tek Kadare, DEZI e cila i bën presion te vazhdueshëm NËNPREFEKTIT, të shkoj e të shtrihet në shtrat, na paraqitet si një grua mendjelehtë dhe që ka interesim të vazhdueshëm ta tradhëtoj burrin me njërin prej studiuesëve të huaj. Biles, nëpërmes qëndrimit të NËNPREFEKTIT ndaj

gruas së tij dhe martesës si institucione, dramaturgu na shpërfaq mentalitetin e prapambetur të kohës, dhe mendësinë diskriminuese të burrave ndaj grave.

> *DEZI (nga dhoma e fjetjes): Fike atë dritë dhe mjaft më me ato dreq letra!*
> *NËNPREFEKTI: Erdha! (Me vete) Kishte të drejtë gjyshi kur më thoshte se martesa është një fatkeqësi që duhet ta shtyjmë sa të mundemi për më vonë.*
> .....
> *DEZI: Më sill edhe një batanije se kam ftohtë.*
> *NËNPREFEKTI: Menjëherë. (Me vete) Si nuk i kupton punët e shtetit. Tru femre, më i zbrazët se kungulli. Qëllim i vetëm i tyre: si ta fusim një mashkull nën jorgan* (Apolloni, 2011, fq. 34, 35).

4.9.13 INTERLUDE

Kjo skenë me nuanca të surrealës, në formë të Interludës, ndodh në një shpellë në mes EMERITIT dhe MURGUT SERB. Në linjë edhe me ngjarjen e romanit, si shumica e skenave të versionit të dramatizuar, në këtë skenë MURGU SERB mundohet ta mashtroj dhe bind EMERITIN për misionin dashakeqës të studiuesëve të huaj. Duke përdorur argumente dogmatike dhe duke e paraqitur aparatin e regjistrimit të zërit si një paisje që të huajt po e përdorin për ta ngulfatur këngën kreshnike, MURGU SERB me çdo kusht mundohet ta bind dhe ta nxit EMERITIN injorant për të reaguar.

> *EREMITI: Pse qenka aq e rrezikshme?*
> *MURGU: Sepse është vegël ogurzezë. Më keq se shtriga që merr ujërat e vyshk barin. Sepse ndërsa shtriga than bar e ujëra, ajo arkë muron këngët e vjetra, i ndryn brenda* (Apolloni, 2011, fq. 37).

Edhe në këtë skenë qartazi na paraqiten dy polet tipike të raportit në mes shqiptarëve dhe serbëve, prej perspektivës së shqiptarit, ku serbi është dinak dhe dashakeqës sakaq shqiptari është viktimë dhe i pafajshëm.

4.9.14 PAMJA E TETË

Kjo skenë është e ndërtuar në dy linja kryesore të cilat janë të ndërtuara në logjikën e rrjedhës kronologjike të ngjarjes. Pjesa e parë e skenës është takimi i studiuesëve të huaj me disa malësorë të cilët vijnë që të këndojnë këngët e tyre për nevoja të studiuesëve. Faktikisht personazhet si PJETRI, DULLA, EREMITI dhe LUKA, janë të maskuar si malësorët. Pas lavdatave dhe vlerësimeve që MAKS ROTH dhe VILI NORTON i bëjnë eposit shqiptar, LAHUTARI me kërkesë të studiuesëve të huaj dhe me aprovimin e malësorëve të maskuar fillon të këndoj rapsoditë e vjetra. Këto rapsodi regjistrohen nga studiuesit e huaj, e njëkohësisht malësorët e maskuar çuditen nga funksionaliteti i paisjes, e po ashtu binden që kjo kuti regjistrimi do t'i "muros këngët e vjetra shqipe".

> *EREMITI: Pse i futni aty këngët, zotni?*
> *VILI NORTON: Do t'i marrim në Amerikë. I kemi për temë doktorate.*
> *EREMITI: Ato rrinë aty për disa ditë, a?*
> *MAKS ROTH: Këngët?*
> *EREMITI: Po.*
> *MAKS ROTH: Ato rrinë aty përgjithmonë. (Lahutari kollitet edhe njëherë)*
> *EREMITI: Si?*
> *MAKS ROTH: Këngët e futura njëherë aty, nuk dalin më kurrë. Kjo është e sigurt.*
> *EREMITI: Më falni, zotni! (Del. Bujtinari e përcjellë)* (Apolloni, 2011, fq. 40).

Malësorët e maskuar të fascinuar nga paisja por edhe të tmerruar nga "pasojat e paisjes", në mënyrë të beftë largohen nga hapësira e hanit kur po këndoheshin dhe regjistroheshin këngët e vjetra. Në njërën anë eremiti bindet që kjo kuti regjistrimi ka fuqi satanike e në anën tjetër vartësit e NËNPREFEKTIT binden që studiuesit e huaj janë spiunë që punojnë për interesa të shteteve tjera dhe kundër interesave të Shqipërisë.

Pasi që dalin malësorët e maskuar, po ashtu del edhe LAHUTARI dhe MAKS ROTH i cili shkon të blejë medikamente për syrin e dëmtuar të VILI NORTONIT.
Që nga ky moment fillon linja e dytë e skenës, ku papritmas në dhomë të VILI NORTONIT hyn DEZI. Pas një dialogu me pasion në mes tyre, të inicuar dhe ndezur nga DEZI, ata fillojnë të kenë marrëdhënie seksuale. Si në çdo moment, edhe në këtë rast studiuesit e huaj përcjellen nga spiunët e angazhuar nga NËNPREFEKTI. Nga pasioni që sheh poshtë tavanit edhe DULLA eksitohet dhe fillon të masturboj. Nga kjo skenë plot afsh dhe e pakontrolluar DULLA bën zhurmë në tavan, aty sheh edhe LUKAN duke spiunuar. Nga zhurma e DULLËS reagon edhe çifti poshtë tavanit të cilët vishen shpejt, e DEZI ikë nga dhoma. Në këtë skenë i kemi tre elementet kryesore të tërë versionit të dramatizuar, e njëkohësisht romanit. Kemi misionin fisnik dhe shumë të rëndësishëm të studiuesëve të huaj të cilët në një mënyrë tentojnë të dëshmojnë origjinën dhe lashtësinë e shqiptarëve, kemi sistemin politik dhe shoqëror të korruptuar dhe të padijshëm dhe kemi amoralitetin e borgjezisë, të dyja këto të fundit të ndërtuara nga perspektiva e mendësisë komuniste.

4.9.15 INTERLUDE

Një interlude tjetër, skenë e shkurtë në shkrim por të jep ndjesinë e një skene që nuk po përfundon kurrë, për shkak të ndërtimit të saj nga dramaturgu. Në këtë skenë, nëpërmes këngës së LAHUTARIT, e cila me sugjerimet e dramaturgut në didaskale, ndahet dhe ndalet nga errësira, dhe fillon përësëri, na paraqitet mirë volumi dhe serioziteti i punës së studiuesëve të huaj. Nëse në njërën pjesë studiuesit e huaj regjistrojnë dhe marrin shënime, në pjesën tjetër ata vazhdojnë punën të lodhur, e në pjesën tjetër njërin e ka zërë gjumi, përderisa gjatë tërë kohës kënga vazhdon të interpretohet nga LAHUTARI.

...
LAHUTARI (variant i së njëjtës këngë):
O, natje a çue Çeto Basho Muji, he!
Po e ka dhezë, he, jermin n'oxhak,
Epo i ka shtie, paj, xhezvet ne zjarr,
ani, e po pin kafe o me sheqer...

(Errësohet. Ndriçohet. Skena e njëjtë)

LAHUTARI:
O tridhetë agë, ore n'llanxhe si janë mbledhë,
Ani, e kanë marrë llafet agt-e po llafojnë
Ani-o, po i livdojn-e trimnit-o ka i kanë ba,
(Errësohet. Ndriçohet. Skena e njëjtë. Vilin e ka marrë gjumi) (Apolloni, 2011, fq. 43).

4.9.16 PAMJA E NËNTË

Kjo skenë fillon me telefonatën në mes NËNPREFEKTIT dhe ministrit, përderisa ky i pari raporton që i ka zbuluar të huajt si spiunë që kanë për qëllim ta mbysin mbretin. Menjëherë pas telefonatës NËNPREFEKTI lexon një letër të dërguar nga DULLA i cili jep dorëheqje. Arsyet e dorëheqjes janë të tëra gënjeshtra, duke na paraqitur kështu një sistem plotësisht të korruptuar dhe të kalbur të kohës së Zogut. Papritmas NËNPREFEKTI pranon një telefonatë tronditëse dhe në mënyrë të beftë dhe të shpejtë largohet nga shtëpia. Në dhomë futet DEZI duke kërkuar burrin e vet por aty gjenë vetëm LUKAN i cili jel lajmin që të huajt janë sulmuar fizikisht dhe për këtë arsye NËNPREFEKTI kishte vrapuar për tek vendi i ngjarjes. DEZI e trondiur, shokohet edhe me shumë kur LUKA i afohet dhe e ngacmon seksualisht. DEZI refuzon me forcë përderisa LUKA e kërcënon duke ia bërë me dije që ai ka shumë informata për veprimet e pamoralshme të DEZIT me njërin nga studiuesit e huaj por edhe për rastet tjera kur DEZI e ka tradhëtuar NËNPREFEKTIN. Nga presioni dhe frika që e vërteta do të del në shesh, DEZI përfundon në shtrat me LUKAN. Kjo skenë e cila fillimisht na paraqet krizën e thellë etike e profesionale në sistem, dhe e cila përfundon duke na paraqitur krizën e thellë morale të familjeve borgjeze janë narrativa klasike përfaqësuese të mendësisë dhe propagandës së Shqipërisë komuniste.

LUKA: Jo vetëm ty, po edhe shumë zonja të tjera unë i kam parë ashtu si i ka bërë nëna. Shumë zonja të shquara që të tjerët ëndërrojnë t'i përshëndesin

nga larg, unë kam pasur rastin t'i shoh në banjë, apo në dhomat e gjumit... Edhe ju vetë, kur keni ardhur në kryeqytet, në hotel "Kontinental"....
DEZI: Oh, jooo! (Ajo mbyll sytë, ai ia merr kokën në gjoks dhe ia puth flokët) Më pëlqen aroma e sapunit të Rrokut!
(Ajo ngre kokën vrik dhe e shikon në sy. Ai buzëqesh dhe e kap në krahë, e çon në dhomën e gjumit) (Apolloni, 2011, fq. 46).

4.9.17 PAMJA E DHJETË

Hani i Rrashtbullit, vendbanimi i studiuesëve të huaj, është plotësisht i demoluar nga dhuna e ushtruar e sulmuesëve lokal. Edhe VILI NORTON, MAKS ROTH dhe BUJTINARI janë lënduar rëndë. E më e keqja, edhe aparati i regjistrimit me gjithë këngët kreshnike është thuajse plotësisht i shkatërruar. Të lënduar, hutuar dhe të çuditur nga sulmi, të befasuar nga ky reagim i ashpër, për herë të parë studiuesit e huaj artikulojnë qëndrime negative për shqiptarët.

VILI NORTON: Athua pse na e bënë këtë?
MAKS ROTH: Mbase për magnetofonin. Njerëz primitivë! Sa mirë që po ikim sot prej këtyre Bjeshkëve të Nemuna (Apolloni, 2011, fq. 43).

Studiuesit e huaj së bashku me BUJTINARIN, duke mos besuar në atë se çfarë iu ka ndodhur, mundohen të gjejnë arsyet dhe sulmuesit potencial të këtij akti të dhunshëm. Dyshojnë në banorët lokal, dyshojnë në MURGUN SERB, dyshojnë në EREMITIN FRROK. Por, pasi që MAKS ROTH merr vesh nga VILI NORTON që ky i fundit ka pasur një marrëdhënie seksuale në tentativë me DEZIN, e tërë situata merr kahje tjetër. MAKS ROTH bindet që kjo është arsye e sulmit të dhunshëm. Në njërën anë MAKS e qorton dhe e kritkon VILIN për veprimet e tij, e në anën tjetër VILI i arsyeton veprimet e tij duke u thirrur në arsyetime romantike e letrare të dashurisë, të Paridit dhe Helenës, të Homerit, etj.

MAKS ROTH: Pse, Vili, pse? Miku na ftoi në darkë dhe ne ia përmbysim sofrën! Është shumë e ulët kjo!

VILI NORTON: E di. Në ato çaste m'u kujtua Paridi me Helenën. Por ishte tepër e bukur, nuk munda të përmbahem. U magjepsa nga pamja e saj, dhe i premtova se do ta merrja me vete kur të ktheheshim.
MAKS ROTH: Oh, my God! Harrove që ajo është e martuar?
VILI NORTON: Edhe Paridi e ka ditur që Helena është e martuar.
MAKS ROTH: Mjaft, Vili! (Apolloni, 2011, fq. 48).

Kthesa e fundit e kësaj skene ndodh kur studiuesit e huaj lexojnë një artikull gazete, ku raportohet për sulmin ndaj tyre. Si tek Kadare, ky artikull e orienton sulmin si të motivuar politikisht, duke akuzuar sllavët dhe MURGUN SERB si "mendjet" e këtij veprimi. Ky qëndrim politik është edhe një prej linjave më të forta politike ku qëndrimet e shqiptarëve ndaj serbëve motivohen nga historia tejet e komplikuar në mes shqiptarëve dhe serbëve.

MAKS ROTH (Lexon): "Nuk është hera e parë që shovinistët sllavë goditin kështu shkencëtarët që janë marrë me studimin e lashtësisë së etnisë dhe të kulturës shqiptare. Një egërsi dhe zili barbare, nga ato që shkaktohen, veç të tjerash prej kompleksit të inferioritetit, i kap sidomos ata saherë që dëgjojnë të bëhet fjalë për prejardhjen ilire të shqiptarëve... (Apolloni, 2011, fq. 49).

4.9.18 EPILOG

Kjo skenë, epilog i versionit të dramatizuar i *Dosjes H,* lidhet në mënyrë shumë origjinale dhe të natyrshme me skenën paraprake, ku gjatë leximit të gazetës, studiuesit e huaj diskutojnë për një këngë epike të botuar në gazetë kushtuar "aparatit të zi". Nëpërmes vetëm një personazhi, LAHUTARIT, i cili këndon këngën për "aparatin e zi", përfundon edhe drama "Hakmarrja e Homerit - Bazuar në romanin Dosja H të Ismail Kadaresë" dramatizuar nga Ag Apolloni. Ky përfundim është një gjetje e veçantë nga dramaturgu, ku me vargjet e shkruara në dialektin gegë, LAHUTARI, më së mirti, na rrumbullakëson mentalitetin e kohës së mbretit Zog, gjithmonë prej perspektivës së Kadaresë që e gjejmë edhe tek romani, por edhe të doktrinës komuniste.

LAHUTARI:

Nji aparat i zi, ehu, ka dalë prej detit,

Disa thonë ka ardhë për të mirë,

Disa thonë ka ardhur veç për kob.

Ngjall bilbilat, thonë disa, kur ngrijnë,

Ngrin lahutat, thonë, medet disa.

Muron kangët, ehu, muron zanin,

Mrena n'bark, ehu, na e ka shejtanin

Eremiti Frrok doli nga shpella

Ku shtatë vjet mbyllun paska kenë

U përlesh, medet, ai me aparatin

Fushë e mal-o për Frrokin vikatin

Gjak i zi e vaj i zi ka rrjedhun

Fije-fije zorrët ia ka nxjerrun

O more, trim mbi trima na kish kenë ai

Çiftin kund nuk ia gjen në Shqipni

Asi trimi s'ka krali as mreti

Ani, o s'i ka bre toka, jo as deti. (Apolloni, 2011, fq. 51).

4.10 Për autorin e dramatizimit

Ag Apolloni ka lindur në vitin 1982. Është dramaturg, romancier, poet dhe studiues. Studimet e larta i ka kryer për Dramaturgji në Fakultetin e Arteve, dhe për Letërsi në Fakultetin Filologjik, të dy këto fakultete pjesë e Universitetit të Prishtinës. Në vitin 2012 ka doktoruar në po këtë universitet me temën "Romani Gjenerali i ushtrisë së vdekur i Ismail Kadaresë (poetika, versionet, variantet, inskenimet, ekranizimet, kritika)". Ag Apolloni ka punuar si gazetar, redaktor dhe kryeredaktor në disa gazeta ditore dhe revista letrare dhe kulturore. Ka qenë kryeredaktor i revistës letrare Jeta e Re, ndërsa nga viti 2013 është kryeredaktor i revistës Symbol. Ai është po ashtu profesor në Universitetin e Prishtinës, që nga viti 2008.

Veprat e Apollonit janë:

- Zomb (poezi, 2009)
- Historia e një koleksionisti të syve (dramë, 2010)
- Parabola postmoderne (studim, 2010)
- Paradigma e Proteut (studim, 2012)
- Ulurima e Ujkut (roman, 2013)
- Zazen (roman, 2014)
- Koferi i Konicës (ese, 2016)
- Hamleti simbas Horacit (dramë, 2017)
- Skënderbeu: Manuskripti i Marlout (dramë, 2018)
- Mesjeta ime (ese, 2019)

Krijimtaria e Apollonit është e përkthyer në disa gjuhë e njëherit është e shpërblyer me disa çmime kombëtare, si:

- Libri më i mirë poetik i vitit 2009, nga Ministria e Kulturës në Kosovë
- Libri më i mirë kritik i vitit 2012, nga Ministria e Kulturës në Kosovë
- Romani më i mirë i vitit 2013, çmimi Rexhai Surroi nga Grupi Koha
- Drama më e mirë e vitit 2016, nga Teatri Kombëtar i Kosovës (Apolloni, 2018).

4.11 Dosja H vs. Dosja H

4.11.1 Fabula

Është e zakonshme që fabula e një vepre paraprake në bazë të të cilës inspirohet, lindë dhe zhvillohet një vepër tjetër të kenë fabulë të njëjtë. Bile, kjo çasje e profesionistit i cili merr barrën e krijimit të një vepre tjetër duke u bazuar në një vepër paraprake, të tjetërkuj apo të veten, është më tipike. Edhe sensi logjik e mbështetë këtë çasje meqenëse pikërisht fabula e një vepre të realizuar paraprakisht nxitë, intrigon, inspiron dhe sfidon një konsumues profesionist për të krijuar diçka të re mbi atë vepër, duke e ruajtur fabulën gjenezë apo ri-trajtuar atë. Të njëjtën çasje e ka përdorur edhe Ag Apolloni kur ka shkruar dramën "Hakmarrja e Homerit", dramë e bazuar në romanin "Dosja" H të Ismail Kadaresë. Respektivisht fabulën kryesore por edhe linjat tjera të fabulës së përgjithshme të romanit të Kadaresë i gjejmë tek versioni i dramatizuar i Dosjes H nga Apolloni. Tek të dy produktet, tek drama dhe tek romani, fabula kryesore ka të bëjë me misionin e studiuesëve të huaj në Shqipëri që për qëllim kanë hulumtimin e eposit të vjetër shqiptar dhe lidhjet e tij të mundshme me Homerin. Edhe linjat tjera të rëndësishme të romanit siç janë sistemi politik e shoqëror i kohës kur në Shqipëri ka sunduar mbreti Zog, dhe marrëdhëniet e komplikuara dhe tejet problematike në mes shqiptarëve dhe serbëve, i gjejmë tek drama ashtu si edhe tek romani, në bazë të të cilit është bazuar drama. Edhe qëndrimet ideologjike të Kadaresë, të ndikuara nga doktrina, qëndrime "bardh e zi", qëndrimet karshi mbretërimit të mbretit Zog apo karshi sllavëve dhe serbëve, i hasim edhe tek versioni i dramatizuar i *Dosjes H.*

Si romani *Dosja H.* ashtu edhe versioni i dramatizuar nga Apolloni në thelb është një satirë por në mënyrë organike, skena e situata të caktuara kanë nuanca të theksuara të groteskës e komedisë, të dramës e tragjikomedisë. Edhe pse, thuajse me përpikmëri, me qëllim sigurisht, Ag Apolloni në dramatizmin e tij të *Dosjes H.* iu është përmbajtur fabulës kryesore të romanit, e edhe linjave dytësore të rëndësishme të romanit, të gjitha elementet e dramës, personazhet, dialogjet, raportet, situatat, skenat etj. janë të ndërtuara natyrshëm, rrjedhshëm dhe kanë shumë origjinalitet në zgjidhjet kreative të dramaturgut. Ky origjinalitet personal i dramaturgut është edhe më shumë i vërejtshëm në rastet kur ai ndërton skena të veçanta dhe

të reja, që i japin hapësirë dhe mundësi kreative regjisorit gjatë inskenimit të dramës në dërrasat e teatrit. Fjala është për skenën e Preludes, shumica prej skenave të Interludeve, dhe skenën e Epilogut.

4.11.2 Ideja

Varësisht prej çasjes dhe qëllimit të dramaturgut, ideja thelbësore e një vepre të dramatizuar mund të mbetet e njëjtë me veprën në të cilën është bazuar, mund të transformohet pjesërisht apo plotësisht në funksion të qëllimit të dramaturgut dhe të mesazhin të cilin dëshiron ta përcjellë tek një audiencë e caktuar apo tek audienca e përgjithshme. Në rastin e dramës së Apollonit "Hakmarrja e Homerit" bazuar në romanin *Dosja H.* të Ismail Kadaresë, ideja e dramës është e njëjtë me atë të romanit. Ashtu si në roman, ideja e dramës konsiston në aventurën e misionit të dy të huajve në vendet e thella të Shqipërisë veriore nëpërmes të së cilëve mëtohet të argumentohet lashtësia e eposit shqiptar dhe lidhjet e saj me Greqinë antike, paaftësia e administratës së Mbretit Zog dhe "degjenerimi" shoqëror i borgjezisë së asaj kohe (nga perspektiva e doktrinës), si dhe raportet thellësisht e historikisht toksike në mes shqiptarëve dhe serbëve, e në këtë rast duke i dhënë të drejtë shqiptarëve. Si duket, Apolloni me qëllim e ka shfrytëzuar të njëjtën ide edhe për dramatizimin e tij, kështu duke quar përpara një ide mirë e bindshëm të shtjelluar nga Kadare, edhe në rastet kur nëpërmes raporteve, situatave dhe përshkrimeve të tij Kadare paraqet thelbësisht perspektivën e doktrinës, apo edhe kritikon atë përmes paraleleve të ndërtuara me ngjarje të caktuara në roman.

4.11.3 Personazhet

Personazhet kryesore dhe dytësore, por edhe ato tretësore e tjera të cilat shtyjnë përpara zhvillimin e ngjarjes së romanit *Dosja H.* i gjejmë edhe tek dramatizimi i Apollonit i këtij romani. Duke u bazuar në faktin që si Kadare në roman, e po ashtu edhe Apolloni në dramë e kanë të formuluar mirë idenë themelore, vetitë dhe karakteristikat personazheve dhe funksionet e tyre janë të përcaktuara qartë. Në këtë kontekst personazhet e transformuara nga romani në dramë, kanë veti e karakteristika të ngjashme, e po ashtu edhe funksione të ngjashme. Kjo nuk do të mund të ishte ndryshe me faktin që ideja themelore e dramës është e ngjashme me të romanit. Tiparet, vetitë dhe karakteristikat e personazheve, gjithashtu edhe veprimet dhe funksionet e personazheve të Kadaresë në romanin *Dosja H.* i gjejmë edhe tek personazhet e njëjta të transformuara në dramë nga Apolloni. Por, sigurisht, ato na vijnë më të gjalla dhe aktive me vet faktin që drama është lënda kryesore e jetësimit të fjalëve në letra, në fjalë dhe veprime në skenë. Personazhet e Apollonit na vijnë më të pastra dhe më të kristalta, më të gdhendura dhe më të formësuara, me karakteristikat dhe veprimet e tyre, e njëkohësisht ato personazhe janë më të bindshëm në funksion të zhvillimit të ngjarjes.

Edhe pse përgjithësisht Apolloni i ka qëndruar besnik Kadaresë në ndërtimin e personazheve të dramës së tij, tek drama i kemi dy elemente të rëndësishme të cilat nuk i kemi tek romani i Kadaresë. Apolloni nëpërmes skenave të veçanta të ndërtuara në funksion të tërësisë së dramës së tij, skenave të prologut dhe epilogut, apo skenave të Interludeve, na paraqet personazhe që kanë hapësirë tekstuale dhe vepruese të rëndësishme. Lahutari tek skena e prologut, pamja e tetë, një interludes së veçantë dhe tek skena e epilogu, pesë gratë nëpërmes pesë zërave tek njëra skenë Interlude, pesë malësorët tek një skenë tjetër Interlude, ballafaqimin direkt të Shqiptarit dhe Serbit tek një skenë tjetër Interlude, janë personazhet të cilat Apolloni iu ka dhënë theks substancial në dramën e tij. Faktikisht, këta personazhe të cilët veprojnë në këto skena, nga perspektiva e regjisorit, janë pjesët më kreative dhe unike të dramës së Apollonit, që mund të konsiderohen edhe si pjesët ku dora regjisoriale është e doemosdoshme.

Gjithashtu Apolloni, ndryshe nga Kadare, i ka dhënë emër një personazhi që Kadare nuk i jep emër, por e identifikon vetëm me funksionin e tij profesional por duke ia vënë në pah disa veti të cilat të asocojnë me një personazh të rëndësishëm historik për shqiptarët. Kadare këtë personazh e identifikon si Ambasadori i Shqipërisë në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, duke iu referuar Faik Konicës që në kohën e administrimit të mbretit Zog, në një periudhë të caktuar, ai kishte këtë funksion. Përderisa në roman nuk identifikohet si i tillë, me emër dhe mbiemër, tek drama e Apollonit, në njërën prej skenave kemi personazhin FAIK KONICA. Këtë personazh e kemi në njërën prej skenave Interlude, e ndërtuar në format të retrospektivës, ku studiuesit e huaj VILI NORTON dhe MAKS ROTH takohen me ambasadorin e Shqipërisë në SHBA para se të nisen për mision. Edhe pse si skenë është e shkurtë, Apolloni në mënyrë të shkëlqyeshme na paraqet Faik Konicën me tiparet dhe karakteristikat që e identifikojnë, e njëherit na paraqet një Faik Konicë aspak modest për të arriturat e tij, kritik ndaj prapambeturisë shoqërore dhe shumë kritik ndaj sistemit politik, edhe pse mu në ato momente ishte pjesë e sistemit, në pozitën e Ambasadorit. Një biografi mirë të detajuar të personazhit të Ambasadorit Amerikan në SHBA e gjejmë edhe tek romani *Dosja H.*

4.11.4 Hapësira dhe vendi

Përgjithësisht Kadare në veprën e tij na ofron një gamë të gjërë të hapësirave dhe vendeve të cilat për lexuesin janë sa atraktive dhe inspiruese, aq edhe metaforike dhe edukative. Sipas njohësve, romanet e Kadaresë i kanë dy dimensione hapësinore tekstuale, dimensionin letrar referencial dhe dimensionin letrar imagjinar. Përveç këtyre dy dimensioneve, tek romanet e Kadaresë kemi edhe një dimension të tretë hapësinor të quajtur dimensioni simbolik hapësinor (kështjella tek romani "Kështjella si objekt hapësinor që simbolizon qëndresën) (Aliu, 2016).

Nga perspektiva e hapësirave në teatër rol të rëndësishëm luajnë tipologjitë dhe veçoritë e hapësirave skenike. Shumë shpesh hapësirat skenike definohen nga lloji i hapësirës, dhe në krijimin teatror i hasim disa:

- hapësira e tragjedisë klasike, është vend abstrakt dhe simbolik
- hapësira romantike, është vend që i nënshtrohet shkëlqimit të rrejshëm
- hapësira natyraliste, është vend që imiton maksimalisht botën të cilën e pikturon
- hapësira simbolike, është vend që e dematerializon dhe stilizon hapësirën në një botë subjektive ose onirike në të cilën mbizotëron një logjikë tjetërfare
- hapësira ekspresioniste, është vend që formësohet në vendet parabolike (burgu, azili, shtëpia publike, etj.)
- hapësira e teatrit bashkëkohor, është vend për eksperimente të shumta (Hysaj, 2006).

Tek romani *Dosja H.* Kadare ngjarjet dhe ndodhitë i vendos në vende imagjinare e po ashtu edhe në vende referenciale. Tek *Dosja H.* Si vende imagjinare kemi qytetin N. Pra një qytet të padefinuar e po ashtu kemi hanin ku një pjesë e mirë e romanit zhvillohet në atë hapësirë, në "Hanin e Rrashtit të Buallit". Sakaq, si vende referenciale kemi Tiranën, Durrësin, Ëashingtonin. Njëkohësisht, Kadare tek romani *Dosja H.* na dërgon edhe në hapësira si male, fusha, dete, shpella, etj. të cilat janë një miksim i hapësirave imagjinare dhe referenciale. Nga perspektiva e regjisorit, kjo laramani e vendeve referenicale, imagjinare apo mikse, por në të njëjtën kohë, ky numër jo i madh i hapësirave dhe vendeve në roman, të krijon mundësi kreative për të inskenuar versionin dramatik të veprës.

Në parim, si edhe në rastet tjera, hapësirat dhe vendet kryesore të cilat i gjejmë në roman, i gjejmë edhe në versionin e dramatizuar të romanit nga Ag Apolloni. Hapësirat dhe vendet kryesore të romanit i gjejmë edhe në dramë, por janë disa skena në dramë të cilat nuk e kanë të definuar fare vendodhjen apo hapësirën. Në këto raste dramaturgu, nëpërmes didaskaleve i referohet vetëm një hapësire, skenës teatrore. Në skenat e prologut dhe epilogut, dhe në shumicën e skenave Interlude hapësira dhe vendi nuk janë të definuara. Hapësira dhe vendi i këtyre pjesëve i rerefohet skenës teatrore dhe në shumicën e herave dramaturgu jep edhe indikacione regjisoriale sa i përket zgjedhjeve mizanskenike, të atmosferës dhe dinamikës skenike, zgjedhjeve me drita, etj. Mos determinimi i hapësirave dhe vendeve të këtyre skenave jep mundësi dhe hapësirë të madhe regjisoriale për të inksenuar në mënyrë sa më kreative këto skenë, duke iu përshtatur kështu konceptit regjisorial. Pra, si skena të tilla, në apsektin hapësinor, janë shumë lehtë të transformueshme dhe për një regjisor kjo liri kreative është gjithmonë e mirëseardhur.

4.11.5 Koha dhe periudha

Koha është një element me shumë rëndësi si në letërsi e ashtu edhe në dramë. Faktikisht është edhe element determinues i shumë elementeve, duke filluar edhe nga ideja thelbësore e veprës, fabula, krijimi i personazheve dhe marrëdhënieve në mes tyre, krijimi i rrëfimit, situatës apo skenës, krijimi i hapësirave dhe kostumeve, e deri tek elementet më të vogla siç janë mënyra e sjelljes, mënyra e lëvizjeve apo edhe rekuizitat. Faktikisht përcaktimi i kohës, qoftë edhe atëherë kur nuk e përcaktojmë saktësisht apo e paramendojmë një kohë në të ardhmen imagjinare, faktori kohë dhe periudhë është substancial në ndërtimin dhe zhvillimin e një vepre letrare apo dramatike. Referencat kohore, të një ngjarjeje, të një situate, të një personazhi, të një sistemi politik apo social, të një periudhe të caktuar historike, të një hapësire të veçantë, të një minuti, dite, muaji, viti apo shekulli, janë pjesë përbërëse dhe shpesh edhe determinuese për vet veprën letrare apo dramatike. Edhe në rastet kur një ngjarje të një vepre letrare apo dramatike e bartim në kohën e së ardhmes, lidhja me referencat e kohës reale është e pashmangshme. Shpesh vetëm nëpërmes shenjave në kuptojmë momentin e një situate të caktuar apo të një vepre të tërë. Nëpërmes emrave historikisht të njohur, apo kur përcaktohet periudha apo momenti, apo nëpërmes raporteve në mes personazheve, apo nëpërmes shenjave të datave, kostumeve apo skenografisë mund ta kuptojmë qartë referencën kohore të pjesës që po e lexojmë apo po e shohim në skenë.

Varësisht prej veprës, letrare apo dramatike, janë rastet kur periudha kohore e ngjarjes zhvillohet në mënyrë kronologjike, tash, pas një minuti, pas një ore, pas një dite, pas një muaji, pas një viti e kështu me radhë. Por ka edhe raste kur autori i veprës, me qëllim, luan me elementin kohor, ku situata apo skena ndryshojnë kohën në mënyrë të beftë dhe jo kronologjike, dje, sot, pardje, pas 20 vitesh, para 150 vitesh, etj. Sigurisht që kjo "lojë" me kohën është në funksion të idesë dhe fabulës së veprës, dhe autori nëpërmes personazheve dhe ngjarjeve i arsyeton këto kërcime kohore jo kronologjike.

Në shumë vepra, letrare e dramatike, është përcaktuar koha reale e ngjarjes, dhe kërcimet kohore të ngjarjes reale janë në funksion të zhvillimit të fabulës. Sakaq përveç kohës reale të ngjarjes, zakonisht, i kemi edhe dy kohë tjera, kohët e kaluara referenciale në relevancë me

kohën reale të ngjarjes, apo kohët imagjinare të së kaluarës apo të së ardhmes në funksion të zhvillimit të ngjarjes në kohën reale. Vepra e Kadaresë në përgjithësi, por specifikisht *Dosja H.* është një vepër tejet e pasur në aspektin kohor, kur përveç kohës reale të ngjarjes, na dërgon me shekuj prapa, në kohë dhe periudha emblematike historike. Koha reale e romanit *Dosja H.* është periudha e administrimit të Mbretit Zog në Shqipëri, respektivisht vitet e tridhjeta të shekullit njëzet. Përveç referencave të qëndrueshme kohore, në ditarin e njërit prej personazheve kryesore përmenden edhe periudha kohore, konkretisht muaj të caktuar mars-shtator apo shkurt-mars, por nuk është i përcaktuar viti. Po ashtu edhe referenca e përmendjes së Ambasadorit të Shipërisë në Shtete e Bashkuara të Amerikës, Faik Konicës, është referencë valide kohore. Përgjithësisht të njëjtat referenca të kohës reale i gjejmë edhe tek dramatizimi i *Dosjes H.* nga Ag Apolloni. Referencat kryesore dhe përcaktuese të ngjarjes kohore janë qartazi të pasqyruara dhe të bazuara tek romani, por në skena të caktuara sidomos të interludeve, elementi kohor, nuk është i përcaktuar. Këto skena mund të lidhen me tërësinë kohore të tërë ngjarjes, por gjithashtu, lehtësisht mund të trajtohen si të ndara dhe të padefinuara, në funksion të leximit dhe konceptit regjisorial. Edhe pse Ag Apolloni, me qëllim, i ka ruajtur referencat kryesore kohore të romanit *Dosja H.* në dramatizimin e tij, ky nuk është një rregull që doemos duhet respektuar kur një vepër letrare dramatizohet për teatër. Varësisht prej idesë dhe konceptit të dramaturgut apo regjisorit, elementet kohore të një dramatizimi mund të jenë krejtësisht të ndryshme nga romani, apo dramatizimi mund t'i përdor vetëm disa referenca kohore e disa jo nga romani. E tërë kjo bëhet në emër të lirisë kreative të artistëve të skenës dhe në emër të një qëllimi të caktuar artistik, social apo politik që mund ta ketë dramaturgu apo regjisori. Ndryshimi apo eleminimi i elementit kohor është i zakonshëm edhe në rastet kur një regjisor inskenon qoftë edhe një dramë origjinale të shkruar specifikisht për skenën teatrore.

Përveç kohës reale, Kadare në roman, por edhe Apolloni në dramë, na dërgojnë në periudha tejet të largëta, të definuara apo jo shumë të definuara. Nëpërmes lidhjes substanciale të misionit të studiuesëve të huaj me veprimtarinë e Homerit ne kemi periudhën e Greqisë antike. Apo, nëpërmes trajtimit edhe historik të marrëdhënieve problematike në mes shqiptarëve dhe serbëve, sidomos kur flitet për origjinën e njërit apo tjetrit, apo kush janë autoktonë në tokat e Ballkanit, atëherë kthehemi në kohëra të cilave nuk i dihet mirë fundi.

4.12 Për Teatrin Kombëtar të Kosovës

Teatri Kombëtar i Kosovës është institucioni kryesor teatror dhe një prej institucioneve më të rëndësishme kulturore në Kosovë. Ky institucion, që në fillim u quajt Teatri Popullor Rajonal e pastaj Teatri Popullor Krahinor u themelua me vendim të Kuvendit të Krahinës Autonome Socialiste të Kosovës. U themelua në tetor të vitit 1946 duke u vendosur fillimisht në qytetin e Prizrenit, për t'u transferuar pak kohë më pas në Prishtinë, kryeqytetin e Kosovës (Teatri Kombëtar i Kosovës, n.d.). Për shkak të rrethanave politike ky teatër u konceptua si teatër dygjuhësh, shqip dhe serbisht, duke i pasur edhe dy trupa aktorësh. Pjesa themeluese e trupës së aktorëve shqiptarë janë emrat emblematik të Teatrit Kosovar si Shani Pallaska, Shaban Domi, Abdurrahman dhe Meribane Shala, Muharrem Qena, Katarina Josipi, Matej Serreqi, pastaj Xhevat Qena, Leze Qena, Melihate Ajeti, Istref Begolli, Gjon Oroshi-Kola, Malo Gami, Shaban Gashi, Adelajde Sopi, pastaj, Melihate Qena, Drita Krasniqi, Naxhie Deva, Safete Rugova, Dibran Tahiri, Xhevat Qorraj, Asllan Hasaj, Selman Lokaj, etj (Papagjoni, 2011).

Në dhjetë vitet e para prodhimet teatrore të Teatrit Kombëtar të Kosovës në pjesën dërrmuese të tyre ishin inskenime të autorëve jugosllavë, por pastaj filluan të inskenohen edhe drama të autorëve shqiptarë si *Besa* e Sami Frashërit, *Siukur të isha djalë* e Haki Stërmillit, *Kryet e hudrës, Lugati, Peripecitë e Kohës* të Kristë Berishës*, Hakmarrja* dhe *Ngadhnjimi* të Jusuf Kelmendit, *Nuk martohem me pare* dhe *Mjalti i hidhur* të Murteza Pezës, *Nita* e Josip Relës, *Halit Gashi* e Xhemil Dodës, *Bashkëshortët* e Muharrem Qenës, etj.

Me kalimin e viteve Kosova fillon të krijoi kuadro të veta profesionale të artistëve të cilët kishin përfunduar studimet e tyre në akademitë e Zagrebit, Lubljanës, Beogradit e Sarajevës, duke krijuar kështu profile të ndryshme krijuesish si dramaturgë, regjisorë e aktorë, të cilët krijojnë të ashtëquajturat 'Vitet e Arta' të teatrit. Në këtë periudhë realizohen edhe shfaqjet emblematike të Teatrit Kombëtar të Kosovës: *Erveheja, Shtetrrethimi, Makbethi, Duke Pritur Godonë, Gjenerali i Ushtrisë së Vdekur, Trungu Ilir, Ifigjenia në*

Aulidë, Verbimi i Samsonit, Procesi, Komfiteori, Varreza për Boris Davidoviqin, Bregu i Pikëllimit, Fausti, etj. Veçanërisht shfaqja *Erveheja* me regji të Muharrem Qenës arriti një sukses të jashtëzakonshëm ku që nga premiera e dhënë me 11 nëntor 1966 u shfaq rreth 350 herë dhe pati rreth 100 000 shikues (Papagjoni, 2011).

Edhe dramaturgjia kombëtare përjetoi një rritje në cilësi dhe një rëndësi më të veçantë në prodhimtarinë teatrore të Kosovës duke inskenuar vepra të dramaturgëve dhe shkrimtarëve si: Ymer Shkreli, Anton Pashku, Hivzi Sylejmani, Beqir Musliu, Jusuf Buxhovi, Teki Dervishi, Ramiz Kelmendi, Ekrem Kryeziu, Rexhep Qosja, Mehmet Kraja, Fadil Hysaj, Musa Ramadani, etj. Në këtë periudhë shfaqen edhe regjisorët që studimet e tyre i kishin kryer në vendet e ish-Jugosllavisë duke sjellur kështu frymë dhe çasje të re teatrore, për kohën, si: Ekrem Kryeziu, Isa Qosja, Agim Sopi, Fadil Hysaj, Besim Sahatçiu, Sefo Bejto Krasniqi, Selami Taraku, Atdhe Gashi. Teatri Kombëtar i Kosovës pati bashkëpunime edhe me regjisorë të dëshmuar jashtë Kosovës, duke përmendur kështu bashkëpunimin me regjisorin e famshëm Vladimir Milçin për shfaqjen *Konfiteor* të Slobodan Shnajderit, apo bashkëpunimin me regjisorin tjetër të famshëm Pirro Mani për shfaqjen *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* të Ismail Kadaresë. Shfaqjet e Teatrit Kombëtar të Kosovës po ashtu janë prezantuar nëpër festivale të ndryshme me karakter kombëtar dhe ndërkombëtar në ish Jugosllavi, dhe janë vlerësuar lartë nga kritika, por edhe janë shpërblyer me çmime të ndryshme artistike.

Duke filluar që nga fillimi i viteve të ‘80-ta dhe duke kulmuar në vitet e ’90-ta kur filluan luftra në ish-Jugosllavi dhe Kosova u aneksua dhunshëm nga Serbia, Teatri Kombëtar i Kosovës dukshëm uli nivelin e prodhimtarisë, ku edhe pjesa më e madhe e artistëve teatror shqiptarë u pushuan nga puna nga sistemi serb. Shfaqjet më të rëndësishme që u realizuan në atë kohë, por me shumë presione dhe obstruksione, ishin *Nata e Fundit në Goli Otok, Krushqit janë të ngrirë, Vdekja më vjen prej syve të tillë, Viktimat e Tivarit, etj*. Një anomali tjetër e kësaj periudhe ishte edhe rënia drastike e shikuesëve të teatrit duke rënë kështu në “grackën e pushtetit serb” nëpërmes bojkotimit të prodhimeve teatrore të asaj kohe (Rexhaj, 2016).

Pas mbarimit të luftës në Kosovë, në vitin 1999, ky institucion teatror merr emrin që ka edhe sot, Teatri Kombëtar i Kosovës. Gjatë rreth 20 viteve të pasluftës, nëpërmes angazhimit të artistëve të ndryshëm teatror, të Kosovës dhe të vendeve tjera ballkanike apo edhe më gjerë, janë inskenuar shfaqje të shumta të dramaturgjisë kombëtare apo botërore. Në këtë periudhë janë angazhuar edhe artistë të rinj kosovar, ku përkundër vështirësive të natyrave të ndryshme, kanë prodhuar shfaqje cilësore dhe origjinale.

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Dosja H.* nga Ag Apolloni

Ag APOLLONI

Hakmarrja e Homerit

Bazuar në romanin *Dosja H* të Ismail Kadaresë

Prishtinë

2011

Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Dosja H.* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovws, dramatizuar nga Ag Apolloni dhe me regji nga Agim Sopi

Aneks 3. Foto të shfaqjes *Dosja H.* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovws, dramatizuar nga Ag Apolloni dhe me regji nga Agim Sopi

Dramatizimi: Ag Apolloni
Regjisor: Agim Sopi

Arben Kastrati

Lumnije Sopi

Qun Lajqi

Anisa Ismajli
Hazir Miftari

Skenograf: Afrim Gora
Kostumet: Samka Ferri
Koreograf: Ahmet Brahimaj
Kompozitor: Trimor Dhomi

KREU I PESTË – Pasardhësi i skenës

5. Pasardhësi; nga perspektiva e regjisorit

5.1 Krijimi i Pasardhësit

Vepra e Kadaresë, në përgjithësi, konsiderohet si vepër e angazhuar politikisht, duke trajtuar kështu tema nga më të ndryshmet por gjithherë që kanë të bëjnë me zhvillimet dhe fatet e popullit shqiptar. Edhe në rrethanat kur sistemi ishte shumë i ndjeshëm dhe kontrollues ndaj letërsisë dhe artit, Kadare, herë duke i'u përshtatur doktrinës e herë duke i'u mënjanuar asaj, ka arritur që të realizoj vepra politikisht të angazhuara. Në veprat e tij Kadare ka trajtuar ngjarje reale me referencë historike por edhe personazhe të cilët kanë pasur role thelbësore në zhvillimin politik të Shqipërisë dhe shqiptarëve. Qasja e këtyre trajtimeve ka qenë e ndryshme varësisht prej temave të veprave, por varësisht edhe prej rrethanave kohore e politike kur është shkruar vepra. Përgjithësisht, Kadare ka shkruar veprat e tij në dy rrethana kohore e politike. Në kohën e viteve komuniste të Shqipërisë së pas Luftës së Dytë Botërore, të Shqipërisë të izoluar e të kontrolluar fort nga nomenklatura udhëheqëse, dhe në kohën e viteve demokratike të pas viteve të '90, të Shqipërisë kaotike në përpëlitje të vazhdueshme për të krijuar një shoqëri të hapur. Rrethanat kohore e politike janë diametralisht të kundërta, e në këtë kontekts edhe mundësitë shprehëse të Kadaresë janë krejtësisht të ndryshme. Edhe pse zakonisht shumica e studiuesëve i referohen veprave të Kadaresë të shkruara gjatë periudhës komuniste në Shqipëri, Kadare ka pasur një aktivitet të pasur letrar dhe eseistik edhe pas ndryshimit të sistemeve politike. Bile, politikisht i angazhuar në veprën e tij ka qenë pikërisht në këtë periudhë duke trajtuar tema të caktuara shoqërore e politike i pa brengosur nga kontrolli shtetëror dhe me qasje kritike më të lirshme. E pikërisht kjo vepër, romani *Pasardhësi* është një vepër e angazhuar politikisht, e shkruar rreth një dekadë pas ndryshimeve të sistemeve radikale politike. Ky roman është vazhdim i diptikut ku pjesa e parë e tij është romani *Vajza e Agamemnonit*. Ngjarjet në diptikun Vajza e Agamemnonit dhe Pasardhësi, janë pjesë e kujtime të gjithhershme të njerëzimit, të rishfaqura, siç ndodh shpesh, në epokën tonë. Si rrjedhojë e kësaj, shëmbëllimi i tyre me pamje dhe njerëz të kohës, është i pashmangshëm (Kadare, 2003).

Diferenca kohore në mes dy pjesë përbërëse është tejet e madhe, gati njëzet vjet pas, ku pjesa e parë është shkruar në vitin 1985, sakaq pjesa e dytë, *Pasardhësi,* është shkruar në vitin 2003, në Tiranë e Paris. Po ashtu edhe rrethanat shoqërore e politike të shkrimit të dy pjesëve të këtij diptiku janë plotësisht të kundërta. Në njërën anë *Vajza e Agamemnonit* u shkrua në Shqipëri nën llupën e sistemit të ashpër komunist, e në anën tjetër *Pasardhësi* u shkrua në ambiente të lira shprehëse për letrarin, në Tiranën e lodhur nga tranzicioni por edhe në Parisin që është simbol i lirisë dhe emancipimit. Ndoshta pikërisht për shkak të këtyre ndryshimeve domethënëse, në shumë botime të huaja këto dy romane na paraqiten si vepra të ndara dhe të pavarura me njëra tjetrën. Sipas Eric Faye (2009, fq. 378), shkrimtar dhe analist i njohur francez, njëherit edhe njohës i mirë i Kadaresë, vepra *Pasardhësi* gjenezën e ka pikërisht njëzet vite përpara, në kohën kur shkrimtari po shkruante pjesën e parë të diptikut: *Kur shkrimtaru mësoi "vetëvrasjen" e kryeministrit Mehmet Shehu, në fund të vitit 1981, ai e kuptoi sakaq se kjo ngjarje kishte në vetvete brumin e një romani në linjën e veprës së tij: ai sapo kishte përshkruar figurën e një pasardhësi tjetër, mareshalit Lin Biao, delfinit të Maos, në romanin "Koncert në fund të stinës"... Një kohë të gjatë projekti për përshkrimin e kësaj ngjarjeje fjeti në gjendje shënimesh, në një nga fletoret e tij. Gjurma e këtyre shënimeve gjendet aty nga viti 1985, vit kur shkrimtari po shkruante "Vajzën e Agamemnonit". I detyruar nga rrethanat e kohës, shënimet ishin nganjëherë të reduktuara në iniciale të thjeshta, për të mos u kuptuar prej askujt tjetër, veç autorit të tyre. Ndërkaq, shkrimtari kishte shkruar në këtë fletore pyetjen thelbësore: V apo V? Vdekje apo vetëvrasje?* Vrasje apo vetëvrasje?

5.2 Vrasje apo vetëvrasje?

Ekzaktësisht këtë, pyetjen thelbësore, të një prej ngjarjeve më të bujshme të sistemit komunist, Kadare trajton në romanin e tij *Pasardhësi.* Kjo ngjarje ka të bëjë me një prej momenteve më tronditëse të periudhës komuniste kur bashkëpunëtori i vjetër i Enver Hoxhës, e njëherit një prej funskionarëve më të lartë të këtij sistemi, vet kryeministri i Shqipërisë Mehmet Shehu, vetëvritet apo vritet. Mehmet Shehu, që ishte në krah të Enver Hoxhës si shok lufte gjatë Luftës së Dytë Botërore, e po ashtu numri dy i regjimit komunist të pas luftës, pa diskutim që ishte edhe një prej *Pasardhësve* kryesor të prijësit, të Enver Hoxhës. Duke i kuptuar mirë këto dinamika në mes shokëve dhe kolegëve, duke i kuptuar mirë edhe lojërat e pushtetit, kjo vdekje është një prej ngjarjeve më tronditëse të historisë së re të Shqipërisë. Bazuar në këtë, kjo është edhe ngjarja më misterioze e kësaj periudhe meqenëse dyshimet se a ishte vetëvrasje apo vrasje janë shumë të forta. Kjo ngjarje i plotëson të gjitha kriteret dramatike, të intrigës, të tmerrshmës, të ambicies, të pabesisë, të tradhëtisë, të pushtetit, të hakmarrjes, etj. të nivelit të tragjedive të Shekspirit. Për shkak të profilit të lartë të personalitetit të Mehmet Shehut kjo ishte ngjarja më tronditëse e brenda nomenklaturës udhëheqëse komuniste. Kjo ngjarje prishi të gjitha kalkulimet dhe matematikat politike në Shqipërinë e atëhershme, sidomos në lidhje me pasardhësin e Enver Hoxhës. Edhe pse Enver Hoxha, deri atëherë, kishte eleminuar në forma të ndryshme shumë bashkëpunëtorë të tij, askujt nuk ia merrte mendja që marrëdhëniet e tij me Mehmet Shehun do të prisheshin e do të arrinin kulmin me vetëvrasjen apo vrasjen e tij. Mehmet Shehu përveç se ishte numri dy i asaj strukture ai ishte edhe një personalitet shumë i fortë politikisht, i pozicionuar mirë si në parti ashtu edhe në qeverisje. Rasti i Mehmet Shehut ishte paralajmërim për të gjitha figurat e nomenklaturës se për Enver Hoxhën nuk ka prijës tjetër përveç vetës së tij, nuk ka një tjetër numër dy që në një moment të caktuar mund të bëhet numri një dhe ta zëvëndësoj atë. Ky roman është një refren i vdekjes misterioze të pasardhësit të caktuar të Hoxhës, Mehmet Shehu, një mister që mbërtheu Shqipërinë kur u gjet i qëlluar në shtëpinë e tij në Tiranë më 1981. Edhe besimi se vdekja e tij ishte vetëvrasje nuk tregoi mungesë dyshimi, sa shumë besonin se ajo duhet të ishte e detyruar në njëfarë mënyre (Dilday, 2005).

Preteksti kryesor i Enver Hoxhës për ta eleminuar edhe Mehmet Shehun është shumë banal nëse e shohim nga perspektiva e kohës së ditëve të sotme, por për kohën kur ka ndodhur ishte pretekst shumë i rëndë për ta varrosur një person të caktuar, në mënyrë metaforike apo qoftë edhe realisht. Preteksti kishte të bënte me faktin që njëri nga djemtë e Mehmet Shehut ishte fejuar me një vajzë e cila rridhte nga një familje jo e përshtatshme për sistemin, nga një familje "jo e pastër" politikisht, meqenëse të afërm të saj kishin ikur dhe emigruar në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Edhe pse Mehmet Shehu prishi martesën e djalit të tij, kjo nuk ishte e mjaftueshme për udhëheqësin. Ai u denigrua publikisht në mbledhjet e Byrosë Politike gjë që bënte të natyrshme ngarkesën e tij emocionale dhe psikologjike. Një ditë pas mbledhjes së fundit kur kritikat ndaj tij ishin tejet të ashpra ai vdiq. Nga versioni zyrtar u vetëvra për shkak të ngarkesës dhe krizave nervore, sakaq nga versioni jo zyrtar kjo ishte një vrasje. Mehmet Shehu u denigrua edhe pas vdekjes fillimisht duke ia hequr të drejtat e një varrimi zyrtar, pastaj duke e pastruar të gjithë sistemin nga "klani" i Mehmet Shehut. Denigrimi i figurës së Shehut nuk kishte të ndalur dhe vazhdoi deri në pikën kur ai u quajt spiun i fuqive të huaja, bile që nga vitet e Luftës së Dytë Botërore. Kjo narrativë për Mehmet Shehun u zhvillua me hov dhe shpejtësi të madhe nga të gjitha nivelet e shoqërisë dhe në të gjitha llojet e ndryshme institucionale. Për "bëmat" dhe "tradhëtitë" e Mehmet Shehut edhe vet prijësi kryesor i Shqipërisë Komuniste shkruan një libër të veçantë të titulluar "Titistët". Në këtë vepër Enver Hoxha drejton akuza të rënda ndaj shokut dhe bashkëpunëtorit të vet më të ngushtë duke e trajtuar si agjent të shteteve armike. Ashtu siç e donte zakoni i kohës, por ndoshta me një dozë edhe me të madhe në këtë rast, edhe familja e Mehmet Shehut u denigrua dhe u persekutua. Nga një jetë me shumë benefite, papritmas jeta e familjes së Mehmet Shehut u shkatërrua plotësisht. Gruaja e tij, Fiqrete Shehu, një personalitet politik po ashtu i rëndësishëm në strukturën partiake të kohës, u burgos dhe vdiq në burg në fund të viteve të '80. Edhe për Fiqreten ka dyshime se u helmua në burg, sakaq versioni zyrtar thotë që ajo vdiq nga një atak në zemër. Të njëjtin fat e pati edhe djali i madh i Mehmet Shehut i cili vdiq në burg nga rryma elektrike. Edhe dy djemtë tjerë të Mehmet Shehut u burgosën dhe u liruan në vitin 1991 vetëm pas ndryshimit të sistemit politik në Shqipëri.

Çështja e Mehmet Shehut u debatua shumë sidomos pas ndryshimit të sistemit politik në Shqipëri, e edhe sot e kësaj dite. Debati më i madh u realizua rreth misterit të vdekjes së tij "vrasje apo vetëvrasje". Ky debat u realizua në formate dhe platforma të ndryshme, në media vizive, në artikuj dhe analiza gazetareske, në tryeza, në përvjetore dhe përkujtimore, në libra e hulumtime të veçanta, etj. Ky debat u realizua nga personalitete të ndryshme, nga politikanë të asaj kohe dhe të kohës së re, nga familjarët dhe bashkëpunëtorët e Mehmet Shehut, nga historianë, analistë dhe gazetarë, nga artistë e shkrimtarë, nga investigues dhe hulumtues, nga prokurorë e juristë, etj. Zakonisht ky debat u realizua në linjën e dy narrativave të përgjithshme. Njëra narrativë paraqet versionin zyrtar të vdekjes së Mehmet Shehut, ku nga ngarkesa psikologjike dhe nervore ai ka bërë vetëvrasje. E versioni tjetër, që është edhe më intrigues për të gjithë, paraqet versionin e familjarëve dhe të shumë personaliteteve dhe akterëve tjerë, që Mehmet Shehu u vra, pra nuk u vetëvra. Këto dy versione diametralisht të kundërta, në shtjellimin e narrativave përkatëse, për shkak të rëndësisë së rastit në fjalë, brenda vetes ato kanë edhe shumë nuanca dalluese, dhe njëkohësisht shumë pikëpyetje pa përgjigje apo me shumë përgjigje. E në paraqitjen dhe shtjellimin e nuancave, me thellësinë dhe seriozitetin e duhur, çështjen e Mehmet Shehut e ka trajtuar Kadare nëpërmes romanit *Pasardhësi.* Sipas Eirc Faye (2009, fq. 379) *: ...Ismail Kadare deshi të dëpërtonte mjegullën e anketave pa zgjidhje, për të na dhënë versionin e tij të ngjarjeve. Ata që mbetën gjallë nga klani i Shehut, mbrojnë variantin e vetëvrasjes, por, për shkrimtarin e këtij libri, e vërteta qëndron diku gjetkë, më e turbullt dhe me e tmerrshme se aq. Shehu mund të jetë vrarë prej të vetëve.*

Në shtjellim e sipër të rastit të Mehmet Shehut, te romani Pasardhësi, pasi që e ka trajtuar edhe tek disa vepra të tjera si tek "Dimri i vetmisë së madhe", tek "Koncert në fund të stinës" apo tek "Spiritus", Kadare trajton përsëri Enver Hoxhën, ku sipas Faye (2009, fq. 380, 381): "*… Ja ku e gjejmë përsëri Hoxhën për të katërtën herë te "Pasardhësi", më makiavelik dhe më "sfinks" se kurrë, të plakur e të rrënuar. Frika që ai ndjell, së bashku me adhurimin që frymëzon rreth vetes, nuk ka si bëhet më e madhe. Ja tek e kemi aty, të pajisur me titullin "Prijs", titull që e ngre në rangun e një "udhëheqësi" apo të një "duçeje".*
Për shkak të mënyrës se si u eliminua dhe linqua figura e Mehmet Shehut shumica e debatit rreth kësaj figure politike u fokusua pikërisht në këtë ngjarje. Thuajse i tërë debati u tkurrë

rreth vdekjes dhe mënyrës së vdekjes së këtij personazhi. Është i padiskutueshëm fakti që ndoshta kjo ngjarje është më tronditësja kur flasim për dinamikat brenda nomenklaturës komuniste të kohës, por Mehmet Shehu ka pasur një karrierë të 'bujshme' edhe para kësaj ngjarjeje. Gjatë tërë këtij debati i fokusuar vetëm në vdekjen e tij, ndonjëherë, të krijohej bindja që me hirë apo me pahirë Mehmet Shehu po na paraqitet si personalitet pa mëkate dhe viktimë e pafajshme e sistemit. Duhet ta kemi të qartë se Mehmet Shehu, që nga koha e Luftës së Dytë Botërore e deri në vitin e fundit të jetës së tij ishte një ndër njerëzit më të fortë, më të ashpër, më të pa mëshirë të sistemit. Ishte bashkë-krijues si dhe një prej mbrojtësve më të flaktë të tij. Ishte një prej përfituesëve më të mëdhenj të këtij sistemi. Me urdhëra të tij shumë njerëz e familje shqiptare pësuan keq. Po ashtu shumë shokë të luftës e të idealit ishin viktimë pikërisht e urdhërave të Mehmet Shehut. Por, si duket, që as ky, as shoku më i mirë e më besnik i Enver Hoxhës, nuk ka mundur t'i shpëtoi frikës, terrorit dhe paranojës së vet Enver Hoxhës. Edhe Mehmet Shehu përfundoi viktimë e sistemit të cilin vet ishte pjesë e krijimit dhe funksionimit të tij. Vet Kadare është mbështetës i të njëjtës perspektivë duke e trajtuar veprën e tij në një nivel përtej marrëdhënieve në mes dy pushtetarëve, përtej kush ishte vrasësi e kush urdhëruesi. Në një intervistë për magazinën e famshme Scottish Review of Books (2009, p. 3) idenë kryesore të romanit të tij - Kadare e përshkruan si vijon *"Karakteri i pasardhësit nuk është aq interesant. Dhe kur të kuptoni në fund të romanit, Pasardhësi dhe Udhëzuesi janë të këmbyeshëm, ata janë të së njëjtës racë, të së njëjtës çështje - një fis i vrasësve. Kjo do të thotë se vdekja e Pasardhësit nuk është në vetvete një tragjedi; tragjedia është e një populli të tërë që jetonte nën tiraninë e të dy njerëzve"*.

5.3 Pasardhësi i Kadaresë

Kush është Pasardhësi i Kadaresë? Kush është paradhësi i *Prijësit?* A ishte *Pasardhësi i Kadaresë* njëkohësisht edhe *Pasardhësi i Prijësit?* Vdekja e Mehmet Shehut është pikërisht tema kryesore e romanit të Kadaresë *Pasardhësi.* Duke përdorur raporte të dëshmitarëve okularë, mes tyre edhe të Bashkim Shehut (djalit të Pasardhësit), Kadare krijon shkëlqyeshëm atmosferën e frikës së errët, e thashethemeve dhe rekriminimit në Shqipëri gjatë viteve të 80-ta, duke u fokusuar në vrasjen e Mehmet Shehut (Thomson, 2006).

Vrasja e tij, krimi i kryer, misteri rreth këtij krimi dhe tendenca për ta zbuluar këtë krim është pikërisht bazamenti i këtij romani. Hetimi i vdekjes së *Pasardhësit* dhe të gjitha pikëpyetjet që lindin gjatë këtij hetimi, e njëkohësisht investigimi i një prej vdekjeve të një prej njerëzve me rëndësinë më të madhe politike në vend e bëjnë këtë vepër të Kadaresë një roman me elemente të forta të trillerit. Ky roman të shkakton ndjenja të forta tensioni, emocionesh, ankthi e frike. Duke mëtuar të zgjidhë një mister shumë të rëndësishëm që pasojat mund të jenë shumë negative për urdhëruesin e krimit, ne krijojmë një ndjesi tensioni të paduruar për nevojën e doemosdoshme për të mësuar përgjigjet e shumë pikëpyetjeve dhe të vërtetën. Këto përgjegje përveç se zbardhin një krim të supozuar ato njëherit na japin emocionet më të forta të mundshme. Këto emocione janë të forta për shkak së në rastin e *Pasardhësit* të ngjallin frikë dhe kërcënim nga pasojat e së vërtetës. Për shkak të misterit ky roman në aspektin zhanror mund të quhet 'triller-mister'. Tensionin e misterit në roman e hasim mu në faqen e parë duke na futur kështu në një botë të mistershme që nga leximi i rreshtit të parë të veprës e duke vazhduar edhe më fort në paragrafin e dytë:

> *Rreshti i parë i romanit: Pasardhësi u gjet i vrarë në dhomën e tij të gjumit… Paragrafi i dytë i romanit: Agjencitë botërore e riprodhuan lajmin sipas formulimit zyrtar shqiptar. Vetëm aty nga pasditja, pas dyshimit të shprehur nga radioja jugosllave, se kishte gjasa që vetvrasja të kishte qenë vrasje, agjensitë e ndryshuan disi tekstin, duke i përfshirë të dyja mundësitë* (Kadare, 2009, 383).

Për shkak që vet vdekja apo vetëvrasja e Pasardhësit është misterioze ne kemi të bëjmë me një "triller-mister". Në roman, në mënyrë të vazhdueshme, Kadare na jep të dhëna që kanë për qëllim ta zbulojnë misterin, por misteri qëndron deri në fund me faktin që kurrë nuk zbulohet e tërë ngjarja se çfarë ka ndodhur. Kadare na jep një dokument të rëndësishëm siç është "letra e autokritikës" së Pasardhësit, apo na jep edhe bisedat e Pasardhësit në mbledhjet e Partisë. Nëpërmes letrës apo bisedave, Kadare na jep të dhëna për dallimet problematike në mes Pasardhësit dhe Partisë. Pastaj kemi armën e "vetëvrasjes" së Pasardhësit dhe mënyrën e dyshimtë se si u bë, apo më mirë të themi se si nuk u bë, autopsia e trupit të "vetëvrarë" të Pasardhësit. Sakaq, Kadare na jep edhe të dhëna jo mirë të shtjelluara por sidoqoftë të mjaftueshme për të dyshuar në vërtetësinë e versionit zyrtar se Pasardhësi ishte "vetëvrarë". Kadare na jep një "hije" që është parë duke dalur prej shtëpisë mu në natën kur Pasardhësi u "vetëvra", duke na bërë të dyshojmë më shumë në vrasje të porositur se sa vetëvrasje. Në roman Kadare na jep mjaftueshëm të dhëna që e kontestojnë versionin zyrtar të vdekjes së Pasardhësit, por po ashtu na jep edhe një të dhënë për porositësin e vrasjes potenciale, në momentin e takimit në mes Prijsit dhe ministrit të Brendshëm, në natën kur ndodhi ngjarja, nëpërmes konfirimit pozitiv me kokë të ministrit kur Pijsi pyet "a e bëre?".

Kadare e konteston variantin zyrtar edhe përmes disa shenjave tjera duke kontribuar edhe më shumë në versionin e tij të eleminimit të Pasardhësit "*Sipas variantit autorial, kjo ngjarje paraqitet si vrasje me prapaskenë politike, e jo si vetëvrasje, duke analizuar sjelljet dhe veprimet që vijnë nga partia në pushtet. Kadareja zbardh shenjat që hedhin poshtë variantin zyrtar – vetëvrasjen, të cilat janë: mosshpallja e zisë kombëtare, mungesa e flamujve gjysmështizë, mosorganizmi i marsheve "të mërzitshme", mosndryshimi i programeve televizive, varrimi i thjeshtë, mosshtënia me top pas varrimit e shumë shenja, të cilat kishte gjasë të realizoheshin nëse do të ishte një vetëvrasje e njëmendtë"* (Kryeziu, 2015, fq. 177).

Trilleri i Kadaresë, Pasardhësi, merr formë tjetër edhe kur trajtohet në nivel dhe nga një perspektivë tjetër. Konkretisht tek pjesa Arkitekti me anë të një depërtimi në kohëra të ndryshme të ndërtimeve të mëdha në historinë e qytetërimit botëror, duke vëzhguar lidhjet

midis tyre, shquajmë vrasjen makabre të një mjeshtërie intelektuale, eliminimin e përsëritur të arkitektëve me qëllim zhdukjen e të fshehtave tronditëse. Dialogu midis të tashmes dhe të shkuarës përfton edhe përshkallëzimin zbritës, zhbirilimin nga lart-poshtë: këtë seri vrasjesh arkitektësh (Isufaj, 2013). Paralelja e arkitektit tipik profesionist dhe arkitektit në kuptimin më të gjërë të fjalës, të arkitektit të planeve të aspekteve të ndryshme shoqërore është shumë i fuqishëm dhe në funksion të ngritjes së trillerit në një nivel më të hollë intelektual.

Në aspektin struktural ky roman triller na duket si një kronikë dokumentare, por që gjithnjë plotësohet nga intuita, gjykimi dhe imagjinata e pasur e autorit. Kështu, sipas gjithë kësaj rrjedhe të ndërlikuar, faktet funksionojnë sipas një logjike të caktuar, përkatësisht ato sikur vetërrëfehen në një mënyrë brenda rrafshit të romanit, qofshin nga qeniet e gjalla, qofshin nga objektet e shumta, qofshin edhe nga të vdekurit, etj (Selmani, 2003).

Kjo vepër e Kadaresë, është identifikuar edhe si një triller psikologjik, mjeshtëror, *"Ndërsa tensioni ndërtohet dhe thashethemet përshkallëzohen, Kadare na tërheq në një botë ankthi të kontrolluar nga rregullat që askush nuk i kupton, përzier me ëndrrën dhe realitetin për të prodhuar një mister dhe një triller që josh dhe befason deri në faqen e fundit"* (Canon Gate, n.d, p. 2*)*. E bukura e artit në përgjithësi, rrjedhimisht edhe e letërsisë është që një vepër e caktuar mund të lexohet, interpretohet, dhe realizohet në rastin e teatrit apo filmit, ndryshe-ndryshe. Një njohëse e mirë e letërsisë *Pasardhësin* e Kadaresë e trajton edhe si një komedi njerëzore të errët *"Romani është pjesërisht mister, pjesërisht triller, pjesërisht folklor, pjesërisht fiksion historik dhe pjesërisht (një pjesë shumë e madhe) komedi njerëzore. Komedi jo si ato tipiket qesharake, por ato që që kanë gjenezë në atë traditën shumë të errët dhe shumë evropiane të Balzac dhe Kafkës, veçanërisht Kafkës. Jeta si shaka e padepërtueshme"* (Elliot, 2006).

I jashtëzakonshëm në krijimin e atmosferave dhe gjendjeve shpirtërore të skenave të caktuara, Kadare që nga fillimi i romanit, po ashtu, na fut në një gjendje referente për dendësinë e tensionit të asaj kohe në Shqipëri:

> *Shkreptima, shi me rrëshekë, erë e verbër. Dihej sa pas gjithë asaj vjeshte plot ankth, Pasardhësi kishte qenë keq shpirtërisht. Në mengjes do të bëhej*

mbledhja përfundimtare e Byrosë Politike, ku, me sa dukej, pas autokritikës së tij, gabimet do t'i faleshin (Kadare, 2009, fq. 385).

Nëpërmes *Pasardhësit* Kadare na jep një version të tij të një prej ngjarjeve më të bujshme të sistemit ndër më totalitarët në botë, të Shqipërisë së viteve të '80. Si për çdo krim që gjatë hulumtimit dhe hetimit të tij ekzistojnë pistat e dyshimit, apo skenaret potenciale të ngjarjes, Kadare na ofron pistën e tij të këtij krimi. Na ofron versionin e tij të vdekjes së Mehmet Shehut. Na ofron skenarin e tij të vrasjes së një prej njerëzve më të pushtetshëm të sistemit. Kadare me shumë kujdes dhe nga perspektiva e versionit të tij të ngjarjes, duke e trajtuar atë në shumë nivele, na bënë më të lehtë për ta kuptuar ngjarjen me tërë kompleksicitetin dhe ngarkesën e tij *"Romani Pasardhësi ndërtohet mbi të kuptuarit e ngjarjeve. Në këtë roman kryhet një krim dhe kërkohet: zbardhja e gjurmëve të krimit, të hidhet dritë mbi të vërtetën, të gjendet kush e ka kryer ose urdhëruar krimin, të gjenden motivet që kanë çuar në kryerjen e këtij krimi etj"* (Kryeziu, 2015, fq. 163).

Edhe pse Kadare bën një shtjellim të thukët të të gjitha detajeve të ngjarjes ai për asnjë moment nuk jep përfundime se kush e shkaktoi vrasjen. Sigurisht që nga mënyra e ndërtimit të tërë romanit Kadare më shumë është i pozicionuar në versionin se atë e kanë vrarë "të vetit", respektivisht shokët e sistemit dhe të pushtetit, por ai nuk fajëson askënd direkt për këtë vdekje. Kështu Kadare i mundëson lexuesit që ta analizojë vet ngjarjen, t'i analizoi rrjedhat dhe dinamikat në mes personazheve e situatave, e potencialisht vet lexuesi të krijoj versionin apo interpretimin e tij të këtij misteri të pa zgjidhur ende.

I tërë romani është i ndërtuar rreth një pikëpyetje të madhe dhe tendencës për ta gjetur gjithashtu përgjigjen e madhe. Si ka vdekur lideri numër dy i shtetit? Duke vazhduar me dy nënpyetje që i shkojnë për shtati teorisë së vrasjes së liderit numër dy: kush e urdhëroi vrasjen dhe kush e kreu vrasjen? Ngjarja në roman zhvillohet si rrugëtim hulumtues dhe investigues për të gjetur përgjegjet definitive. Por, gjatë këtij rrugëtimi në mënyrë të vazhdueshme dalin pengesa të cilat e vështirësojnë këtë rrugëtim, e njëherit nuk lejojnë të ketë një përgjigje apo adresë definitive për urdhëruesin dhe kryesin e krimit. Si pasojë e këtyre pengesave e rrjedhimisht si pasojë e mungesës së dëshmive të forta nuk mund të

gjendet fajtori kryesor. Edhe pse çdo dyshim bie mbi pushtetin totalitar, e konkretisht mbi Ministrin e Brendshëm Ardian Hasobeu, provat e gjetura nuk mjaftojnë për ta akuzuar atë, apo këdo tjetër si urdhërues apo kryes të krimit. Konflikti në roman qëndron pikërisht këtu. Përderisa Kadare është i qartë që kjo vrasje është urdhëruar dhe ekzekutuar nga pushteti totalitar, në anën tjetër kemi po këtë pushtet, që ka për mandat ta hetoi këtë vrasje, që me ngulm mundohet të spinoj versionin e vetëvrasjes së pasardhësit. Nëpërmes metodave të sofistikuara, pushtetit të skajshëm, mjeteve në posedim, dhe të gjithë aparatusin shtëtëror pas vetës, ky pushtet fillimisht planifikon dhe ekzekuton Pasardhësin, e pastaj planifikon dhe mashtron opinionin publik duke e paraqitur këtë rast si vrasje. Në versionin e romanit, "vetëvrasja" e Pasardhësit ishte si pasojë fejesës së vajzës së tij, Suzanës, me një djalë që vinte nga një familje jo e mirë në syrin e pushtetit, politikisht jo të pastër. Pra, ndryshe nga ngjarja e vërtetë ku dashuria e djalit të Mehmet Shehut është fillesa tragjike e eleminimit të Pasardhësit, tek romani i Kadaresë pikënisja tragjike fillon me dashurinë e vajzës së Pasardhësit, Suzanës. Për të dytën herë me radhë, Suzana realizon "lidhjen e gabuar të dashurisë" duke u lidhur kështu me një djalë të një familjeje të deklasuar për shkak se një i afërm i tyre kishte ikur në Amerikë. Kjo lidhje, fejesë, ishte një akt i papranuar politikisht, sidomos nga ideatorët dhe zbatuesit e sistemit. Njëkohësisht, si akt ishte edhe i dënueshëm politikisht. Kjo fejesë ishte edhe arsyeja nxitëse apo fillestare që sistemi dhe partia ndryshuan negativisht pozicionin e tyre ndaj njërit prej njerëzve më të fuqishëm, ndaj vet Pasardhësit. Për kategorinë e Pasardhësit, ishte e papranueshme që një familjar i tij të bënte gabime të tilla, e si rrjedhojë edhe pasojat do të ishin të pa mëshirshme për të dhe për tërë familjen e tij. Me skenar mirë të menduar, në të gjitha rastet, por edhe në rastin e Pasardhësit, partia deklason, diskrediton dhe degradon vet atë, veprën e tij dhe të të gjithë familjes së tij.

Edhe pse kjo fejesë u prish menjëherë dhe Pasardhësi ishte në gjendje të reflektonte, ky rast u shfrytëzua si pretekst publik për ngjarjen tronditëse, "vetëvrasjën" e Pasardhësit. Kjo narrativë me shpejtësi u shndërrua në diskurs publik saqë edhe shokët e luftës dhe idealit, veteranët, filluan të ndryshojnë pozicion ndaj Pasardhësit dikur të adhurueshëm, tashmë tradhëtar dhe i "vetërvrarë":

> *Ç'cinik, thoshin veteranët, duke dalë nga salla. Ai që e kishte çuar vajzën e tij, me duart e veta, siç çohet shterra në thertore, mendo se ku mund ta çonte Shqipërinë! Kishte qenë vërtet me fat ky vend, që kishte shpëtuar një Pasardhës i tillë* (Kadare, 2009, fq. 461).

Pasardhësi u deniguar pamëshirshëm nga sistemi edhe pas vdekjes, duke mos e respektuar vdekjen e tij në mënyrën e duhur protokollare e shtetërore. Vdekja e tij trajtohet si çdo vdekje tjetër duke munguar kështu çfarëdo elementi organizativ mortor për një njeri të rëndësishëm si ai.

Përkundër faktit që sistemi mundohej që këtë ngjarje ta paraqiste si "vetëvrasje" dyshimet për një vrasje të porositur filluan të rriteshin në mënyrë konstante. Kjo narrativë e vrasjes së *Pasardhësit* u zhvillua edhe nga jashtë Shqipërisë, sidomos në Jugosllavi. Në Shqipëri këto dyshime filluan të marrin seriozitetin e duhur në momentin kur pikërisht profesionistët e fushave përkatëse që ishin të kyçur në rastin e "vetëvrasjes" filluan të kishin dyshime, e si rrjedhojë filluan t'i shprehin ato dyshime. Vdekja e numrit dy të sistemit, për shkak të pushtetit që kishte, kërkonte një trajtim special. E pikërisht ky trajtim special, i pamundshëm të kontrollohet nga ekzekutuesi, erdhi si "boomerang" i versionit që Pasardhësi u vetëvra. Ky ndryshim i narrativës nga "vetëvrasje" në "vrasje" kishte një regjisor, në hije, që e kishte mirëmenduar çdo gjë, e ai ishte urdhëruesi. Në kreun e dytë të romanit, ku ngjarja përqëndrohet në autopsinë e të "vetëvrarit", brenda një pjese të shkurtë mund ta kuptojmë të tërë versionin e Kadaresë për misterin e madh të vrasjes së Mehmet Shehut, me të gjitha dinamikat, planet, kurthet dhe të fshehtat shumë shtresore të kësaj ngjarjeje.

> *Dikush nuk kishte dashur të bëhej autopsia… Dikujt do t'i kërkohej llogari… Autopsia nuk bëhej atëherë kur diçka duhej të fshihej… Në këtë rast merrej me mend çfarë… Ishte vetëvrasje vërtetë ajo që kishte ndodhur, apo… apo… vrasje… Në raste të tilla, autopsia ishte gjëja e parë që bëhej… Aq më tepër, kur i vdekuri ishte aq i rëndësishëm… Pra, dikush kishte dashur të fshihte diçka… Kurse tani, dikush tjetër donte që ajo e fshehtë të dilte… Madje e quante "skandal" fshehjen…* (Kadare, 2009, fq. 406).

Kur "vetëvrasja" shndërrohet në "vrasje" atëherë duhet të gjendet i dyshuari si autor i këtij krimi. Dhe të gjitha rrugët të drejtonin te një emër i përveçëm, pikërisht tek Ministri i Brendshëm, tek Adrian Hasobeu. Edhe ky version i vrasjes së Pasardhësit me të dyshuarin respektiv duket shumë mirë e menduar kur shohim se si rrjedhin ngjarjet. Emri i tij fillon të qarkulloj nëpër qarqe të ndryshime si i dyshuar, fakt që e bënte edhe më komplikuar ngjarjen, kështu duke kontribuar edhe më shumë në humbjen e gjurmëve të urdhëruesit të krimit.

> *Vrasje apo vetëvrasje? E nëse ishte vrasje, nga kush ishte kryer? Dhe kryesorja, për ç'shkak? Shumica e njoftimeve vazhdonin të ngulnin këmbë për zyrtarin tepër të lartë, njëfar hijeje, që ishte parë të hynte te shtëpia e Pasardhësit në natën fatale. Madje, disa jepnin dhe emrin e atij që dyshohej se kishte qenë hija: Adrian Hasobeu, ministri i Brendshëm. Pikërisht ai që paskësh lënë atë post ato ditë, për një emërim më të lartë. Në të gjitha parashikimet, jepej ai si mëtuesi i parë për t'i zënë vendin Pasardhësit* (Kadare, 2009, fq. 398).

Krimi që zhvillon Kadare tek *Pasardhësi* është shumë shtresorë dhe me shumë nuanca. Në shtjellimin e këtij krimi Kadare na paraqet perspektiva të ndryshme të interpretimit, këndvështrime dhe pikëvështrime të ndryshme për krimin. Këto këndvështrime dhe pikëvështrime i realizon në mënyrë të strukturuar duke i paraqitur në roman të ndara, me tituj dhe me numra rendor për secilin titull. Kjo ndarje të krijon përshtypjen se në secilin këndvështrim, respektivisht të gjithë personazhet e pëfaqësuara të një këndvështrimi të caktuar, sikur gjenden në një seancë të madhe gjyqësore, për ta thënë të vërtetën e tyre që e bartin me vete, ashtu siç është, ose ashtu siç nuk është. Megjithëse këto gjëra duken tepër fragmentare për të ndërtuar një pamje të plotë të ndodhisë tragjike, prapëseprapë konteksti që e krijojnë ata të lë të kuptosh se fjala është për një krim të parapërgatitur me shumë djallëzi, për t'u kryer, nga njëra anë dhe, për t'u fshehur, nga ana tjetër (Selmani, 2003). Kjo ndarje të krijon përshtypjen e ndarjeve në dramë. Romanin *Pasardhësi* Kadare e ka të ndarë në shtatë pjesë, të titulluar: "Dhjetori i vetëvrasjes", "Autopsia", "Kujtime të ëmbla",

“Rrokullima”, “Prijsi”, “Arkitekti” dhe “Pasardhësi”. Shumica e këtyre këndvështrimeve dhe pikëvështrimeve na dërgojnë tek një përfundim, tek përfundimi që Pasardhësi është vrarë. Nga këto këndvështrime dhe pikëvështrime Kadare na paraqet një ngjarje krimi me shumë nuanca dhe tejet kompleks për t’u zgjidhur qoftë edhe nga investiguesit më të mirë. Në zhvillim e sipër gishti drejtohet tek ministri i Brendshëm Adrian Hasobeu si kryes i krimit, por çështja nuk mund të konsiderohet e mbyllur për shkak se mungon edhe një element për ta zgjidhur krimin. Mungon ideatori dhe urdhëruesi. Sidoqoftë, Kadare na jep edhe indikacione, jo definitive, që Adrian Hasobeu ka pasur urdhërin dhe lejen për ta realizuar një plan shumë mirë të menduar nga dikush tjetër, ndoshta nga “Prijsi”.

> *Pak kohë më pas ndodhej prapë përpara zyrës së Prijsit. E priste vërtetë, madje, kishte bërë një hap për t’i dalë përpara.*
> *E bëre?, e kishte pyetur pa e fshehur padurimin.*
> *Adrian Hasobeu i kishte thënë “po” me krye* (Kadare, 2009, fq. 466).

Pikërisht si në veprat e Shekspirit, ku sapo mendon që një dramë apo tragjedi ka përfundur, atëherë gjërat marrin tatëpjetën. E tërë ngjarja merr kahje tjetër, befasuese dhe të papritur, ku vetëm mendjet e rralla kreative dhe imagjinative mund ta realizojnë një “kthim” të tillë, një “kontra të tillë”. Papritmas, fillimisht, ftohen marrëdhëniet në mes Prijsit dhe ministrit të Brendshëm, dhe pastaj ngadalë-ngadalë fillon izolimi i ministrit të Brendshëm nga Prijsi dhe pastaj nga partia. Pastaj, ngadalë-ngadalë, ministri i Brendshëm, një prej njerëzve me fuqinë më të madhe në vend, që për njëzet vjet ka udhëhequr sigurimin e shtetit, respektivisht intelegjencën dhe spiunazhin e shtetit, fillon të akuzohet për papërgjegjësi dhe inkompetencë. Një prej njerëzve që kishte informacionin më sekret të mundshëm, qoftë edhe për Prijsin apo edhe për “vetëvrasjen” e Mehmet Shehut, një prej njerëzve që pritej të ishte pikërisht Pasardhësi pas vdekjes së Mehmet Shehut, fillon të trajtohet dhe të quhet si tradhëtar. Pikërisht ashtu siç ishte zakoni kur duhej të deklasoheshin politikisht, e edhe fizikisht, anëtarët e fuqishëm të nomenklaturës, edhe plani për eleminimin politik të ministrit të Brendshëm ekzekutohet në mbledhjet e Komitetit Qëndror. Prej momentit që anëtarët e Komitetit Qëndror kuptojnë disponimin dhe qëndrimin negativ të Prijsit ndaj ministrit të Brendshëm, ata, të gjithë, në kor, bëhen edhe më agresiv ndaj ministrit të

brendshëm. Edhe pse i jepet fjala për mbrojtje apo vetëkritikë ministrit, aty më asgjë nuk ka kuptim, atë më askush nuk e dëgjon, dhe me qëllim, çkado që flet i shfrytëzohet pikërisht kundër vetës së tij. Një element të cilin Kadare e bënë më të theksueshëm është pezmi dhe zemërimi i paparë deri atëherë i Prijsit ndaj ministrit të brendshëm, kur vazhdimisht ia ndërpret fjalën duke e akuzuar për "dredhi" dhe duke e kërcënuar më "paralajmërimin e fundit". Nëpërmes këtij pezmi dhe zemërimi Kadare na jep edhe një indikacion tjetër se kush mund të jetë ideatori dhe urdhëruesi i "vetëvrasjes" së Pasardhësit. Ky pezm dhe zemërim i Prijsit ndaj ministrit të brendshëm si metastazë e shpejtë kaplon të gjithë pjesëmarrësit në mbledhje kur në momentin e fundit që ministri i brendshëm arrin të thotë tre fjalë *"nuk kam faj",* dëgjohen britmat e anëtarëve tjerë të Komitetit Qëndror kundër tij "tradhtar" dhe "në plumb". Me shpejtësinë e aparatusit shtetëror, kur punon për raste me interes për ekzistencën e vet, ministri i brendshëm përjashtohet nga partia dhe futet në burg. E veçantë e këtij eliminimi politik ishte reagimi nga qytetarët. Rënia e një prej njerëzve më të fuqishëm të shtetit, që i madh dhe i vogël ia kishte frikën, me vite të tëra, kaloi në qetësi. Në shpërfillje. E kjo për shkak se të gjithë e kishin pritur, apo të gjithë tashmë kishin kuptuar paternin e mendësisë dhe veprimtarisë së Prijsit ndaj bashkëluftëtarëve dhe bashkëpunëtorëve të tij.

> *Rënia e Adrian Hasobeut u prit në kryeqytet me një qetësi që e kapërcente edhe vet shpërfilljen. Me të dëgjuar fjalët "Hasobeu ra!", si të vinin në vete nga topitja, njerëzit kujtoheshin se fatin e tij, ashtu si të Pasardhësit, gjithashtu, e kishin ditur…* (Kadare, 2009, fq. 487).

Por edhe një gjë dihej. Fillimisht askush nga sistemi apo kryeqyteti nuk besonin arsyetimin zyrtar të eliminimit politik të ministrit të Brendshëm. E njëkohësisht të gjithë e dinin që me rënien e ministrit do të fsheheshin, përgjithmonë, shumë sekrete të cilat nuk i konvenonin Prijsit të dilnin në shesh. Sigurisht edhe sekreti i lidhur me "vetëvrasjen" e Pasardhësit.

> *Rënia, bashkë me shkaqet e saj, ishte e shpjegueshme: Hasobeu dinte të fshehtat. Lajmi doli nga burgu i kryeqytetit se, me të mbërritur atje, Hasobeut i kishin prerë gjuhën, tregonte se sa të rrezikshme mund të ishin*

ato të fshehta, po të dilnin, qoftë edhe në trajtë klithmash, pas mureve të qelisë. (Kadare, 2009, fq. 487).

Në aspektin e ndërtimit të veprës, Pasardhësi, na çon drejtë një renditjeje të re të elementeve, me imazh të ndryshuar, por me natyrë të pandryshuar. Ato në ndërtimin e tyre të ri, në renditjen e re, krijojnë gjithnjë marrëdhënie me objektin e njëjtë. Fragmentet mitologjike shfaqen në këtë rindërtim të pandërprerë me ndihmën e bërthamave të njëjta, ato orientohen gjithnjë nga qëllimet e hershme: e shenjuara shndërrohet në shenjuese, dhe anasjelltas (Isufaj, 2013).

Por, kjo vepër a mund të lexohet edhe ndryshe? A mund të lexohet edhe si një dëshmi e Kadaresë, e asaj që Kadare ka parë, dëgjuar dhe përjetuar? Një lexim të tillë, nga kjo perspektivë është paraqitur në një prej vlerësimeve të *Pasardhësit* të publikuar në prestigjiozen "The New York Times" shkruar nga Lorraine Adams (2005, p. 10), *"Është e mundur të lexohet "Pasardhësi" si një koment i koduar për jetën e Kadaresë. Ashtu si ne duam të dimë shkakun e vdekjes së Pasardhësit, kështu që ne duam të zgjidhim vendin e vërtetë të Kadaresë në Shqipërinë e Hoxhës. Arkivat mund të hapen dhet të ndihmojnë që pjesa e Kadaresë në sistem të bëhet më e qartë. A do ta dimë ndonjëherë? Ky roman gjen të vërtetën e tij në fjalët e imagjinuara të një njeriu të vdekur..."*

5.4 Pasardhësi politik

Nga njohës të huaj të cilët publikojnë shkrimet e tyre nëpër mediume me influencë të madhe në nivel botëror, *Pasardhësi* i Kadaresë është konsideruar si "triller i errët politik" (Thomson, 2006). Me romanin *Pasardhësi* Kadare, në mënyrë të detajuar, nga perspektiva të ndryshme, na paraqet mendësinë e pushtetit totalitar të Enver Hoxhës, fuqinë e këtij pushteti për të shkaktuar krime e krijuar stituata të cilat nuk mund të zbardhen asnjëherë *"Nëpërmjet një sërë perspektivash, përfshirë këtu Perspektiva e Pasardhësit nga përtej varrit, libri na jep një paqyrë të frikshme të komploteve politike dhe atmosferës së terrorit në Shqipërinë komuniste"* (Ke, 2013, fq. 33). Aq mirë janë të menduara këto krime saqë ato nuk janë zbardhur as pas ndryshimit të sistemeve, e fatkeqësisht as sot nuk është i zbardhur rasti i Mehmet Shehut dhe shumë raste të tjera që kanë pasur shumë peshë politike. Njëherit Kadare na paraqet shumë mirë edhe karakterin e komplikuar të këtij sistemi ku vet krijuesit dhe implementuesit e tij janë të rrezikuar dhe pësojnë keq nga vet regjimi që e ngritën. Pasardhësi është një lidhje me zemrën e një regjimi totalitar që është në rënien e terminalit, i prerë nga pjesa tjetër e botës dhe që nuk e njeh më as vetëvetën (Caterson, 2006).

Në faqet e Pasardhësit, Kadareja nuk inkuadron vetëm "numrin një" - tiranin prijës, por edhe ata që, edhe pse në qendër të rrethit të parë, mbjellin terror te të tjerët, gjithë duke jetuar për vete, në mes të frikës dhe që përfundojnë në viktima të vetë sistemit që i ka pjellë. Pikërisht në këtë rreth të parë, vendi i pasardhësit ka qenë shpesh më delikati dhe më i rrezikshmi gjithashtu, sepse ai që zinte këtë vend, ishte për sytë e shefit të lartë "ai që do të vinte më pas" (Isufaj, 2013). Për interesa të fuqizimit të pushtetit politik, por edhe për të dhënë mesazhin se edhe ata që mendojnë që janë të paprekshëm mund të preken e edhe të eliminohen, Pijsi, Enver Hoxha, bënë veprime me bazë rezultatin e prekshëm dhe mesazh-plotë politik. Ai heq qafe pikërisht Pasardhësin e paramenduar të tij, pra Mehmet Shehun. Njëherit e krijon dhe e forcon versionin e tij të së vërtetës se vdekjes së Pasardhësit bile duke e denigruar dhe deklasuar atë edhe pas vdekjes. Pastaj i izolon apo eliminon politiksht të gjithë dëshmitarët e mundshëm të këtij krimi politik, duke e arrestuar ministrin e brendshëm Hazbiu (Hasobeu në roman). Po ashtu të njëjtin fat ua paracakton edhe

familjarëve të Pasardhësit duke i lënë të vdesin nëpër burgjet e sistemit, pra Gruas së Pasardhësit.

Përgjithësisht, romani Pasardhësi i Kadaresë është i ndërtuar mbi tre shtylla kryesore të ndërlidhura fort njëra me tjetrën. Fillimisht kemi aktin e "vetëvrasjes apo vrasjes" të një personaliteti të fuqishëm politik, të Pasardhësit, pastaj kemi misterin që përcëllon këtë akt duke e qitur në dyshim të bazuar mirë versionin zyrtar të "vetëvrasjes", dhe së fundmi kemi të dyshuarit kryesor të krimit, respektivisht të vrasjes politike të Pasardhësit, pra të kryesit të krimit dhe urdhëruesit të krimit, që të dhënat drejtojnë gishtin tek përfaqësuesit më të lartë politik të sistemit. Në bazë të këtyre shtyllave, Kadare na paraqet një roman me vlera universale. Një roman që bazë ka një ngjarje tronditëse lokale të ndikuar politikisht nga sistemi totalitar komunist i Shqipërisë, por që komunikon shumë mirë me shumë sisteme tjera politike të vendeve të botës, komuniste apo tjetërfare qofshin ato. Nëpërmes këtyre tre shtyllave të forta, Kadare thuajse komunikon me sisteme edhe më të avacuara, demokratike, ku për kalkulime politike dhe pushtet politik, mund të ndodhin eliminime politike, me ngjarje misterioze, "vetëvrasje" të përgatitura, vrasje të porositura, zhdukje dhe ndryshim të fakteve, fabrikohen të vërteta të pavërteta, eliminohen ata që dijnë të vërtetën, etj.

Kadare, përveç që na paraqet dinamikat e brendshme politike, jo rrallëherë ai na paraqet edhe dinamikat e jashtme politike sidomos me vendet fqinje të Shqipërisë. Tek vepra e Kadaresë, është thuajse e pashmangshme që aty ku përmendet Jugosllavia të mos përmendet edhe Kosova. Konkretisht tek romani *Pasardhësi* jugosllavët që hyjnë në ngjarje nëpërmes raportimeve të tyre për vdekjen e kryeministrit Mehmet Shehu. Jugosllavët, njëherit, janë ndër të parët që raportojnë për një vrasje të mundshme, duke dalur kështu kundër versionit zyrtar të shtetit shqiptar për vdekjen e Pasardhësit. Duke u munduar të gjenin shkaqet e kësaj "vrasjeje" të të vetit nga sistemi, shkaqet e dyshuara nga ana Jugosllavëve Kadare i lidhë me Kosovën. Kjo linjë nuk zhvillohet më shumë përveç se në tendencën e pa bazuar të Jugosllavëve për ta lidhur këtë ngjarje dhe shkaqet e saj me Kosovën.

> *Gjithë atë vit ishin bërë profecira ogurzeza. Kosova, ajo do të ishte tërmeti, stuhia që po afrohej, tmerri i ardhshëm i Ballkanit. Ishte e logjikshme që ai*

rebelim të kërkonte koka kudo, e sidomos në Shqipëri. Po në ç'mënyrë koka e Pasardhësit mund të lidhej me të? Përshpërimat ishin të mjegullta. Jugosllavët, pasi kishin hedhur të parët se kishte qenë vrasje e jo vetëvrasje, si të penduar që kishin folur, tani heshtnin. S'dinin vërtet, apo bënin sikur s'dinin? (Kadare, 2019, fq. 396).

Përfundimisht, romani *Pasardhësi* është një triller politik i bazuar në fakte historike lokale por njëkohësisht edhe shumë universale. Si shumica e veprimeve radikale politike, apo ngjarjeve tronditëse politike, përkundër dëshirës dhe tendencës, atë vështirë që zbërthehen, vështirë që zbardhen, e fatkeqësisht vështirë që autorët e vërtetë të tyre marrin përgjegjësinë apo dënimin. Pikërisht si tek *Pasardhësi* i Kadaresë, kryesi apo ideatori dhe urdhëruesi mund të hamendësohen, po rrallë herë të zbulohen plotësisht. Në njërën anë mungesa e dëshmive të forta e definitive, e në anën tjetër fuqia e tyre politike, e bëjnë të pamundur zbardhjen e një krimi politik. Fatkeqësisht, edhe në rastet kur ka mjaftueshëm fakte e dëshmi, në shumicën e herave, sistemi vepron në favor të personaliteteve me fuqi politike. Si tek *Pasardhësi,* edhe në rastet kur dikush nga sistemi denigrohet apo dënohet, është i pashmangshëm dyshimi që ky veprim është pjesë e një kalkulimi tjetër i ndonjë personaliteti më të fuqishëm politik. I krahasuar shpesh herë me të, Kadare me *Pasardhësin* ka krijuar një roman që ka "nomenklaturë Kafkaeske", për shkak të mënyrës së shtjellimit dhe komplekicitetit të thellë politik të veprës. Por Kadare shkon edhe më tutje. Përderisa disa nga novelistët e mëdhenj të totalitarizmit - Kafka, Orwell, Solzhenitsyn - morën viktimat si protagonistët e tyre qendrorë, sakaq, shqetësimi i Kadaresë është pothuajse ekskluzivisht me efektet e shtypjes totalitare mbi sundimtarët e shtetit dhe familjet e tyre (Caterson, 2006).

Si vepër letrare *Pasardhësi* i Kadaresë po ashtu mund të konsiderohet edhe si një artefakt i rëndësishëm politik dhe historik, e njëherit është një dëshmi kredibile që kontribon në procesin shumë të nevojshëm të Shqipërisë, në procesin e ballafaqimit me të kaluarën e saj dhe gjetjen e së vërtetës për atë të kaluar. Në këtë kontekts, një prej njohësve të mirë të letërsisë, Murrough O'Brien (2006, p. 1), në vlerësimin e tij të romanit "Pasardhësi" të botuar në gazetën prestegjioze "Independent" deklaron që *"Shqipëria, "toka e shqiponjave", nuk mund të ankohet se është mbytur në vullnet të mirë. Për një kohë të gjatë, ajo ishte një*

enigmë edhe më e madhe sesa Rusia, dhe kur blloku ra, ajo që bota e pa atë dukej e papërmbajtur. Ismail Kadare ka bërë shumë për të edukuar perëndimin në lidhje me vendin e tij të lindjes dhe romani i tij i ri, bazuar në ngjarjet që rrethojnë vdekjen e Mehmet Shehut, "Pasardhësi" i pabesueshëm i Enver Hoxhës, është një shtesë e mrekullueshme për veprën e tij kërcënuese, lirike, dhe me humor të zi."

Një prej arsyeve që Kadare tashmë pas ndryshimit të regjimeve shkruan këtë vepër politike, të një sistemi paraardhës, është ndoshta edhe fakti që ai vet e jetoi atë sistem, ai vet ishte pjesë e disa mekanizmave apo instuticioneve të atij sistemi. Ai vet ishte edhe elita intelektuale e atij sistemi. E duke qenë pjesë e rretheve të larta e të fuqishme të atij sistemi kush më mirë se Kadare mund të shkruaj një roman të errët politik për një prej periudhave më të trishta të Shqipërisë. Edhe në qoftë se Kadare ishte bashkëpunëtor në regjimin e Hoxhës dhe nuk ka asgjë në këtë roman të mrekullueshëm që të sugjerojë se nuk ishte, është shumë e mundur që Pasardhësi nuk mund të ishte shkruar ndryshe. Siç është, libri parashtron pyetje për të cilat, për meritat e saj, nuk mund të gjejë asnjë përgjigje të përshtatshme (Caterson, 2006).

Kulmi i një sistemi të udhëhequr nga njerëz të çmendur, e njëherit edhe një prej gjetjeve më të mira të Kadaresë tek *Pasardhësi*, sipas mendimit tim, konsiston në kreun e fundit të romanit, tek kreu me të njëjtin emër si te romani, "Pasardhësi", kur vet Pasardhësi (Mehmet Shehu) e arsyeton "veprimin" (krimin) e Prijsit (Enver Hoxhës). Nëpërmes arsyetimit të këtij "veprimi" të Prijsit, duke pranuar se të njëjtën gjë do ta bënte edhe vet Pasardhësi sikur të ishte në vend të Prijsit, Kadare përfundimisht i barazon këto mendje, që janë të të njëjtit soj, të sojit të terrorit dhe tmerrit.

5.5 Dramatizimi i Pasardhësit, nga perspektiva e regjisorit

Përgjithësisht, interesimi më i madh i të tjerëve ndaj veprës së Kadaresë përqendrohet në krijimtarinë e tij gjatë periudhës Komuniste së Shqipërisë. Arsyet e këtij interesimi të përqendruar konsistojnë në disa e më kryesoret kanë të bëjnë me rrethanat e krijimit të veprave të tij, temat të cilat i ka trajtuar gjatë asaj periudhe, mënyra e trajtimit të këtyre temave, ikja apo shmangia nga kontrolli ideologjik i doktrinës, efekti i të qenit 'ekzotik' për shkak te rrethanave kur dhe ku janë krijuar veprat, perspektiva e lexuesit të botës së lirë, etj. Një arsye që e hasim shpesh, e që në thelb është shumë e thjeshtë, konsiston në faktin që cilësisht vepra e Kadaresë ka qenë më e mirë gjatë asaj periudhe. Secila prej këtyre arsyeve mund të qëndroj edhe në rastet kur ato janë kundërshtuese apo kundërthënëse. Të ndikuar apo jo nga kjo narrativë e krijuar për krijimtarinë e Kadaresë, zakonisht interesimi i të tjerëve, duke filluar me lexuesit vendorë dhe të huaj, e duke vazhduar me hulumtuesit dhe studiuesit, e po ashtu me artistët e fushave të ndryshme të artit, është më i theksueshëm tek veprat e periudhës komuniste. Si rrjedhojë, shumë artistë, kur kanë dashur të punojnë me ndonjë prej veprave të Kadaresë, në krijimtaritë e tyre artistike, zakonisht janë fokusuar në veprat e asaj periudhe: *Gjenerali i Ushtrisë së Vdekur, Kush e solli Doruntinën, Prilli i Thyer, Dosja H.*, etj. Ky interesim i artistëve për të krijuar veprat e tyre në bazë të krijimtarisë së Kadaresë së periudhës komuniste, me apo pa vetëdije përjashtoi, deri në një masë, veprat tjera artistike të bazuara në krijimtarinë e Kadaresë së pas ndryshimit të sistemit politik të Shqipërisë, të pas viteve 1990. Përkundër kësaj situate, Kadare ka krijuar vepra, edhe pas komunizimit në Shqipëri, të cilat jo pak kanë intriguar lexuesin e thjeshtë por edhe studiuesit dhe artistët e fushave të ndryshme. E një prej veprave, që ndoshta është edhe më emblematikja e periudhës së "pas-komunizmit" është *Pasardhësi.* Për shkak të temës që trajtohet në vepër, dhe mënyrës se si e trajton Kadare, kjo vepër ngalli shumë kërshëri jo vetëm tek lexuesit, por edhe tek gazetarët, analistët, politikologët, historianë, artistët, dhe studiuesit e tjerë. Kjo vepër ngjalli kërshëri të veçantë nga lexuesit e ndryshëm ndërkombëtarë për shkak të temës së ndjeshme politike por edhe për shkak të elementit universal që posedon *Pasardhësi* i Kadaresë, duke mundësuar kështu të komunikoj shumë mirë edhe me të tjerët jashtë kufinjëve të Shqipërisë.

Për *Pasardhësin* e Kadaresë interes shfaqen edhe artistët e profesionistët e teatrit të rajonit, respektivisht të Kosovës dhe Maqedonisë. Konkretisht Teatri Kombëtar i Kosovës në bashkëpunim me dy prej artistëve të teatrit më të suksesshëm nga Maqedonia, me Goran Stefanovski dhe me Slobodan Unkovski. *Pasardhësi* i Kadaresë u dramatizua nga dramaturgu Goran Stefanovski dhe u vu në skenën e Teatrit Kombëtar nga regjisori Slobodan Unkovski, nga trupa rezidente dhe aktorët e tjerë të jashtëm të Kosovës. Kjo shfaqje, njëherit, u realizua, edhe me rastin e shënimit të 70 vjetorit të themelimit të Teatrit Kombëtar të Kosovës.

5.6 Nga romani tek drama; Disa fjalë për adaptimin

Përshtatja e ka synuar shfrytëzimin e tekstit origjinal të Kadaresë dhe është përpjekur për të ruajtur sa ka qenë e mundur më shumë frymën e romanit. Vetëm pak rreshta ekstra dhe fjalë janë shtuar, kryesisht kur ato kanë qenë esenciale për ndërlidhjen. Romani përmban një numër të madh të monologëve të brendshëm, pjesësh të ëndërrave dhe fragmenteve të rrjedhës së ndërdijes. Ka qenë thelbësore për të transformuar energjinë e tyre përshkruese letrare dhe për t'i paraqitur ato si veprime në skenë. Kjo ka çuar deri te një strukturë me dy nivele nivele të dallueshme: një nivel të dramës objektive, faktuale, të pastër politike, dhe nivelin tjetër të realizmit magjik dhe subjektivitetit të tipit të ëndrrës (dream-like subjectivity).

Një pjesë e madhe e prozës përbëhet nga rrëfimet në ligjëratën e zhdrejtë, për shembull shumica dërmuese e thashethemeve politike. Dukej organike dhe logjike për të krijuar një Kor, i cili merret me këtë aspekt. Në këtë version, Kori përbëhet nga 5 personazhe. Megjithëkëtë, ky është i vetmi aspekt i përkohshëm dhe i hapur ndaj ndryshimeve. Një qasje radikale do të ishte sikur të kishim një personazh si NARRATOR.

Ekzistojnë pjesë të tekstit ku Kori nuk ka nevojë fare të jetë i dukshëm. Për shembull, aty nga fillimi i dramës, në Skenën 2, ai vetëm e rrëfen veprimin, i cili paraqitet në skenën kryesore. Me fjalë të tjera, ai funksionon si një zë pa një trup. Në roman, të gjitha personazhet kryesore meshkuj kanë gra, para të cilave rrëfehen. Kam bërë një përpjekje për të gjetur këtu variacione të tjera dhe së këndejmi Ministri i Brendshëm i drejtohet Klanit të tij (luajtur nga Kori), Arkitekti i flet një Gruaje Psikiatër dhe Prijësi i flet Sekretarit të tij. Dramatizimi është përpjekur për të arritur efektin e një shfaqjeje grupore ("ensemble piece"). Ka pasur një kujdes për t'iu dhënë të gjitha personazheve peshën e barabartë të roleve që i luajnë. Si edhe në roman, personazh kryesor njëmend është Historia. Të gjitha personazhet janë viktima të këtij "Personazhi kryesor". Pyetjes se "rrëfim i kujt është ky?" mund t'i përgjigjemi me "Është rrëfim i historisë dhe i helmit të Ideologjisë Politike".

Nëse është e nevojshme, ky balanc me lehtësi mund të ri-formatohet. Për shembull, nëse

vendoset që rrëfimi duhet t'i takojë Pasardhësit, ai duhet, atëherë, po ashtu, të bëhet edhe Narrator. Ngjashëm me këtë, nëse vendoset që rrëfimi t'i takojë Arkitektit, atëherë ai duhet ta ndërmarrë rrëfimin. Ky version, siç është thënë tashmë, është vetëm dramatizim i materialit të pranishëm në roman. Megjithëkëtë, gjatë procesit të krijimit, mund të bëhet e domosdoshme që materiali të përpunohet dhe që të shtohen hollësi të mëtejme të një konteksti më të gjerë historik. Kjo punë duhet të bëhet në mënyrë plotësuese në pajtim me regjisorin Slobodan Unkovski. Puna e bartjes së tekstit tek origjinali nuk duhet të jetë së tepërmi e vështirë. I tërë teksti është në roman, edhe pse një pjesë e madhe e tij në mënyrë të dukshme e ka ndryshuar vendin. Do të ishte më e dobishmja për të shfrytëzuar opsionin "Find" për të gjetur se cila pjesë e tekstit ku ndodhet në origjinal (Stefanovski, 2016).

5.7 Pasardhësi në skenë

Me porosi të Teatrit Kombtëar të Kosovës, shfaqja *Pasardhësi* dramatizim i romanit të Kadaresë me të njëjtin emër, e njëherit dramatizim i dramaturgut Goran Stefanovski, u vu në skenën e këtij teatri nga regjisori Slobodan Unkovski. Kjo shfaqje pati trajtim të veçantë nga Teatri Kombëtar i Kosovës për arsye të ndryshme e më kryesoret konsistojnë në faktin që me të do të shënohej 70 vjetori i themelimit të këtij institucioni, e po ashtu me faktin që prapa saj qëndron një emër me peshë të madhe në publik, respektivisht emri i Ismail Kadaresë. Mu për shkak të këtyre arsyeve Teatri Kombëtar i Kosovës vendosi të bashkëpunoi edhe me emra të dëshmuar të teatrit të rajonit dhe të Evropës duke angazhuar si regjisor Slobodan Unkovskin dhe si dramaturg Goran Stefanovksi, personalitete të njohura nëpërmes veprimtarisë së tyre teatrore në Ballkan dhe më gjerë. Për këtë shfaqje u angazhuan një kastë e aktorëve nga Kosova, aktorë të dëshmuar dhe të rinjë të skenës teatrore në Kosovë dhe shqipfolëse në përgjithësi:

- Çun Lajçi
- Lumnije Sopi
- May-Linda Kosumoviç
- Armend Baloku
- Bislim Muçaj
- Bajrush Mjaku
- Ismet Azemi
- Adrian Morina
- Shengyl Ismajli
- Xhevat Qorraj
- Shpejtim Kastrati
- Basri Lushtaku
- Armend Smajli
- Sheqerie Buqaj
- Arta Selimi
- Albulena Kryeziu-Bokshi
- Semira Latifi (posteri i shfaqjes Pasardhësi, shih më poshtë).

Për këtë vepër teatrore u angazhuan po ashtu artistë tjerë profesionistë të teatrit:

- Krste Dzidrov Dzibi, skenograf
- Rosa Trajcevska Ristovska, kostumografe
- Zlatko Origjanski, kompozitor
- Asllan Hyseni, dizajni i ndriçimit
- Ilirjan Himaj, asistent regjie (Teatri Kombëtar, 2016).

Shfaqja *Pasardhësi,* dramatizim i romanit të Kadaresë me të njëjtin emër, u dha premierë me 28 Dhjetor 2016, në Teatrin Kombëtar të Kosovës. Njëherit mund të themi, që kjo është edhe shfaqje e fundit në Teatrin Kombëtar të Kosovës, deri me tani, që për bazë ka veprën e Kadaresë.

Për arsye që kjo shfaqje është produkt i një prej veprave më te mira të Kadaresë, së pas-komunizmit, por edhe për arsye se kjo vepër po inskenohet në teatër nga një prej regjisorëve më të mirë të rajonit, pati pritje të mëdha për të. Në lidhje me trajtimin special të këtij projekti, dhe për entuziazmin e menaxhmentit të Teatrit Kombëtar të Kosovës për realizim të tij, është daklaruar *edhe drejtori i këtij institucioni Agim Sopi "Kemi thyer getozimin e Teatrit Kosovar, ku tashmë jemi në rrjedhat e teatrove Evropiane. Edhe projekti "Pasardhësi", është logjikë e kësaj politike, ku kemi angazhuar regjisorin më të mirë të ballkanit, Slobodan Unkovski, ku është edhe një shenjë respekti për përvjetorin e lindjes së Kadaresë, si dhe me këtë shfaqje do ta festojmë 70 vjetorin e TKK-ës."* (KultPlus, 2016, p. 4).

Në aspektin përmbajtësor, në gjeneral, shfaqja, ashtu si edhe romani, kishte për bazë një prej komploteve më të përfolura politike të periudhës së komunizmit, e njëherit një prej çështjeve më të diskutuara edhe deri më tani, vrasjen apo vetëvrasjen e Mehmet Shehut. Si ngjarje e vendosur në një hapësirë me elemente masive skenografike, përfaqësuese të periudhës së komunizmit, ku si pjesë kryesore në sfond ka pikturën ikonike komuniste të Muzeut Kombëtar të Shqipërisë të vendosur në disa stube të larta. Nëpërmes kësaj skenografie sa masive aq edhe pa gjak, sa të lartë aq edhe të zbrazët, të krijohet ndjesia e një

vendi të trishtueshëm dhe misterioz. Por, sa ka mundur që *Pasardhësi* i Kadaresë të plasohet në dramatizimin e Stefanovskit? A ka mundur Stafonovski, nëpërmes dramatizimit të tij, të krijoj ndjesinë, trillin dhe misterin që të jep romani? Sipas një prej kritikëve teatror të Kosovës, Agron Gërguri, njëherit edhe dramaturg e regjisor, dramatizimin e Stafonivskit e shtjellon kështu "*Dramatizimi i veprës së Kadaresë është një proces i vështirë, sigurisht, sepse duhet pasur kujdes që shumëkuptimësia dhe thellësia e tekstit të tij letrar të rithuhet përmes dialogëve dhe monologëve, të "përkthyera" pastaj në situata dramatike, përkatësisht ngjarje konkrete skenike. Dramatizimi i Stefanovskit, mbase, duke e respektuar s`tepërmi shprehjen e Kadaresë e cila si e tillë është e vështirë për t`u dialoguar, e ka hendikapuar spektatorin e shfaqjes sepse ai nuk është në gjendje ta deshifroj shpejt atypëraty gjithë kompleksitetin e shprehjes kadarejane me burim nga legjendat, mitet e misteret (Arkitekti: ...Klithma poshtë qilarëve të prigut të Westminister, ulërimat e Minosit, sheshtuesit të Labirintit të frikshëm. Lutjet për mëshirë në pallatin e Atridëve. Në atë të Çausheskut. Kërkonin hakmarrje). Pra dramatizimi ka mbetur tekst letrar, dhe si i tillë, edhe për aktorët ka qenë punë e pa bëshme në skenë."* (Gërguri, 2019).

Jo gjithmonë pritjet e mëdha rezultojnë me suksesin e pritur. Kjo ka ngjarë edhe me *Pasardhësin* e Stefanovskit dhe Unkonvskit. Përkundër trajtimit serioz të veprës kjo shfaqje nuk arriti që të komunikoi mirë me shikuesin duke krijuar kështu një distancim të pa arsyeshëm dhe të pa planifikueshëm. Përkundër faktit që kjo shfaqje u realizua nga një kastë aktorësh të cilët janë profesionistë të dëshmuar dhe aktorë të rinj të talentuar, në mes shfaqjes dhe shikuesve qëndronte një hapësirë bosh, e pa plotësuar. Sipas Gërgurit "personazhet e laboratorit skenik të Unkovskit, janë thuaja sikur robot, apo thënë ndryshe personazhe administrative që janë aty për të kryer një detyrë pa na dhënë asgjë nga vlimi i gjakut njerëzor, shpërthimi, vaji, e rebelimi i ndërgjegjësuar, a zhgënjimi që të shtyn në veprim. Andaj duken të paguximshëm dhe të padenjë as për vetëvrasje?!" (Gërguri, 2019).

Në gjeneral shfaqja u trajtua si një produkt teatror me mungesë ritmi të duhur apo ishte një shfaqje me një ritëm të njëtrajtshëm, me një mungesë të theksuar të marrëdhënieve në mes personazheve të cilët me vështirësi e shtynin para zhvillimin e ngjarjes e njëkohësisht edhe mesazhin e saj, e po ashtu shfajqa nuk arriti që mendësinë e aparatusit komunist diktartorial

ta trajtoi si një çështje universale (një vështrim personal i shfaqjes pas premieres).

Menjëherë pas shfaqjes së dhënë premierë në Teatrin Kombëtar të Kosovës sipas regjisorit të shfaqjes, Slobodan Unkovski konfirmon që zbërthimi i *Pasardhësit* ishte një proces jo i lehtë marrë parasysh elementin narrativ të historisë të cilën e ka ruajtur edhe dramaturgu në dramatizmin e tij *"Kjo nuk ishte e lehtë, sepse e gjithë historia është në mënyrë narrative, nuk ka aksion klasik, është vetëm bisedë, por mendoj që me shumë punë nga të gjithë kemi arritur një rezultat me të cilin jam i kënaqur. Mbi të gjitha jam i kënaqur se si kanë ecur gjërat dhe sesi ne kemi arritur që ta shfaqim këtë shfaqje, pa përmendur asnjë person historik dhe pa shkuar shumë nga faktografimi dhe dokumentari"* (Selimi, 2016, p. 2).

Një qëndrim i bazuar në perceptimin e përgjithshëm të artistëve të teatrit për dramatizmin dhe inskenimin e veprave të Kadaresë e konfirmon edhe Çun Lajçi, i cili luan rolin e personazhit kryesor të shfaqjes *Pasardhësi,* të vet Pasardhësit *"Vështirë është ta inskenosh Kadarenë, ka qenë gjithmonë vështirë. Është i fuqishëm në të gjitha letrat e veta dhe regjisorët të rrallët kanë pas suksese me të. Por Unkovski, sipas mendimit tim vërtetë e ka lexuar bukur dhe e ka lexuar më shumë se sa do ta kishim lexuar ne. Ishte qasja më kuptimplotë që e zbërthen më së miri Kadarenë, shfaqje moderne, me skenografi moderne. Shfaqja në tërësi është shumë regjisoriale. Unë shpresoj që të gjithë ne i kemi kryer me përpikëri detyrat e tona."* (Selimi, 2016, p. 4).

Edhe pse shfaqja nuk arriti të krijoj një energji pozitive tek shumica e shikuesve, kjo nuk vlenë edhe për aktorët të cilët punuan një shfaqje me emra dhe vepra të kalibrit shumë të lartë të artit dhe kulturës. Një prej aktorëve kryesor të shfaqjes, Adrian Morina, konfirmon që procesi i punës me Unkovskin ka qenë përfitim në vetvete për të gjithë ekipin, dhe njëherit për këtë eksperiencë deklaron *"Jam shumë i kënaqur me rolin që më është dhënë, e aq më i kënaqur me punën e regjisorit dhe ekipit komplet. Është një shfaqje e teatrit klasik dhe ka qenë shumë interesant për mua, sepse kur e punon Kadarenë është kënaqësi shumë e madhe, kur e punon Kadarenë me Unkovskin është edhe më e madhe, ndërsa kur e punon një tekst i cili për herë të parë flet në teatrin shqiptar jo vetëm në Kosovë, por edhe në Shqipëri e Maqedoni, atëherë kënaqësia është edhe më e madhe, pasi që, kemi pas guximin*

që të merremi me figura që i kanë kushtuar shumë historisë shqiptare" (Gazeta Express, 2016, p. 9).

Këtë shfaqje, si tragjikomedi, Unkovski e ka ndërtuar në bazë të një koncepti me format të një enigme, të një "puzzle", duke e ftuar kështu publikun ta bëjë vet zgjidhjen e kësaj engime *"Performanca jonë është si puzzle. Ka shumë pjesëza gjithandej dhe i takon publikut t'i bashkojë të gjitha"* (Zëri, 2017, p. 4).

Përveç se në Prishtinë, shfaqja *Pasardhësi* prodhim i Teatrit Kombëtar të Kosovës u prezentua po ashtu edhe në Shqipëri, në Teatrin Kombëtar të Tiranës. *Pasardhësi* i shfaq në Tiranë, pikërisht aty ku zhvillohet edhe ngjarja e veprës, me 2 Mars 2017 (KOHAnet, 2017). Edhe në Tiranë kjo shfaqje nuk pati kritika pozitive duke u konsideruar si dramë pa marrëdhënie, pa dialog, e thatë dhe jo e gjallë (Mapo, 2017). Njëherit kjo shfaqje u kritikua si shfaqje "totalisht politike" por si kritikë tingëllon "totalisht paradoksale" marrë parasysh që vet *Pasardhësi* është vepër "krye-këput politike". Faktikisht, është e pamundur të trajtohet ndryshe kjo shfaqje, perveç se politike.

5.8 Udhëtim nëpër dramatizimin e Pasardhësit

Romani i Kadaresë *Pasardhësi* është një vepër atraktive dhe intriguese për t'u trajtuar. Për t'u trajtuar kështu nga studiues të ndryshëm, por edhe nga artistë të cilët këtë vepër e marrin për bazë apo për inspirim për të krijuar një vepër tjetër artistike. Ky roman ka mjaft arsye për të qenë atraktiv por ndoshta tre më të rëndësishmet konsistojnë në:

- faktin që kjo vepër trajton një prej momenteve politike më të rëndësishme të historisë së re të Shqipërisë
- faktin që kjo vepër është një triller mister politik i fuqishëm
- faktin që kjo vepër është shkruar nga një prej shkrimtarëve më të respektuar ndërkombëtarisht

Ndoshta për shkak se kjo vepër është shkruar relativisht vonë e ndoshta për faktin që plot artistë thellë-thellë frikohen të krijojnë vepra të cilat burim apo inspirim kanë Kadarenë, *Pasardhësi* u dramatizua dhe u inskenua për herë të parë në vitin 2016 në Teatrin Kombëtar të Kosovës. Pikërisht ky dramatizim u porosit dhe u realizua për nevojat artistike të Teatrit Kombëtar të Kosovës. Në cilësinë e prodhuesit të shfaqjes, Teatri Kombëtar i Kosovës, për *Pasardhësin* e Kadaresë, si dy bartësit kryesor të projektit angazhoi dy artistë nga Maqedonia Veriore, të dëshmuar dhe të vlerësuar në fushën e teatrit dhe artit në përgjithësi. Për dramatizim të *Pasardhësit* u angazhua Goran Stefanovski, sakaq për regji u angazhua Slobodan Unkovskin. Ky dramatizim edhe si proces por edhe si kërkesë u zhvillua në bashkëpunim të vazhdueshëm në mes dramaturgut dhe regjisorit. Ky nuk është ratsi kur dramatizimi është bërë paraprakisht i pa ndikuar apo i pa monitoruar nga regjisori, e pastaj regjisori ka punuar në një produkt të përgatitur më herët. Kjo nënkupton që edhe zgjedhjet kreative të dramaturgut, krijimi i personazheve dhe marrëdhënieve në mes tyre, krijimi i skenave të veçanta dhe lidhje në mes tyre, etj. gjatë dramatizimit të romanit, janë bërë në konsultim me regjisorin dhe për nevojat konceptuale regjisoriale të tij.

Përgjithësisht teksti i dramatizuar është i bazuar në masë të madhe në romanin duke ruajtur kështu rrjedhën e zhvillimit të ngjarjes, personazhet në roman, skenat kryesore, frymën e romanit. Rrjedhimisht edhe një pjesë e tekstit në roman është shfrytëzuar dhe është

shpërndarë tek monologjet dhe dialogjet në dramë, respektivisht në versionin e dramatizuar të romanit. Një pjesë e këtyre teksteve të marra ashtu siç janë në roman nuk e kanë radhitjen si në vepër por kjo zgjedhje është bërë për nevoja të konceptit regjisorial të shfaqjes. Marrë parasysh që romani përmban një numër të madh të monologjeve, të ëndërrave apo fragmenteve të "ndërdijes", dramaturgu ka pasur detyrë sfiduese për të transformuar një material përshkrues letrar në një material veprues skenik. Për këtë arsye drama *Pasardhësi,* i dramatizuar nga Goran Stefanovski është e ndërtuar në një strukturë me dy nivele kryesore (Stefanovski, 2016):

- niveli i dramës faktuale dhe politike, objektive
- niveli i dramës i bazuar në një realizim magjik nëpërmes subjektivitetit të tipit të ëndërrës, (dream-like subjectivity) (Lexicon, n.d.).

Në versionin e dramatizuar të *Pasardhësit,* ashtu si edhe në roman, Stafanovski ka krijuar dhe zhvilluar 13 personazhe: PASARDHËSI, GRUAJA/NËNA, VAJZA, DJALI, PRIJËSI, ARKITEKTI, MINISTRI I BRENDSHËM, ANALISTI, PSIKIATRJA, PATOLOGU, POLICI, SEKRETARI, GENCI. Përveç këtyre perzonazheve të përveçëm që i gjejmë edhe në roman, dramaturgu ka krijuar edhe një KOR prej pesë personash (Stefanovski, 2016).

Faktikisht krijimi i Korit është edhe një prej gjetjeve origjinale dhe më domethënëse të dramaturgut në versionin e dramatizuar të romanit *Pasardhësi.* Ky KOR, në shfaqje i interpretuar nga pesë aktore femra sipas zgjedhjes së regjisorit, ka ardhur si nevojë e transmetimit të "thashethemeve", të cilat si të tilla zënë një vend të rëndësishëm edhe në roman. Në një mënyrë KORI është përfaqësues i thashethemeve të shumta që i gjejmë edhe në roman, nëpërmes të cilit dramaturgu shumë mirë krijon atmosferën mistike dhe të trishtë të dramës. Sipas një prej shkrimeve të pakta, si kritikë teatrore për shfaqjen *Pasardhësi*, shkruar nga Agron Gërguri, KORI merr epitetin si "thashethemnajë apo kubat skenik". Për këtë gjetje dramaturgjike fillimisht e tani e transformuar në skenë nga regjisori, për Gërgurin *"Kori i përbërë prej pesë aktoreve (Semira Latifi, Shengyl Ismaili, Arta Selimi, Sheqerie Buqaj dhe Lena Kryeziu – Bokshi) ishte një klub kubatësh skenik ku krijoheshin e përçoheshin thashethëmnajat e koordinuara politikisht dhe të kriposura me intriga të vogla*

të cilat vetëm thuheshin ndërsa ne nuk i shihnim se ndodhnin Edhe pse interpretimi i pesëshes ishte korrekt sidomos i theksuar në lëvizje dinamike dhe ritëm harmonik gjatë krijimit të figurave, prapse prapë ato mbesin pa u shprehur si personazhe që pretendojnë të zhvillohen në personalitete." (Gërguri, n.d.).

Një prej elementeve të rëndësishme në roman është rrëfimi tek tjetri. Thuajse shumica e personazheve rrëfehen tek dikush i afërm (psh. ruaja) në roman. Këtë element e ka kapur mirë edhe dramaturgu duke e aplikuar atë gjatë krijimit të personazheve të dramës, dhe të marrëdhënieve në mes tyre. Këtë element të "rrëfimit" dramaturgu e aplikon veçanërisht tek personazhet kryesore të dramës ku ata i "rrëfehen" klanit, sekretarit, etj.

Janë edhe dy elemente tjera të rëndësishme që vërehen në versionin e dramatizuar të Stefanovskit. I pari ka të bëjë me qëllimin e tij që drama *Pasardhësi* të lexohet dhe kuptohet si një produkt me problematikë universale e jo medoemos vetëm shqiptare. I dyti ka të bëjë që kjo dramë është e krijuar në formatin e shfaqjeve grupore apo "shfaqjeve të ansamblit".
Goran Stefanovski ka zhvilluar një version të dramatizimit të *Pasardhësit* në mënyrë jo tipike. Fillimisht ai e ka ndarë dramën *Pasardhësi* në dy pjesë të mëdha, pjesa e parë dhe pjesë e dytë, e pastaj secila pjesë ngërthen në vete skena të veçanta. Secilën skenë Stefanovski e ka të titulluar, e kështu nëpërmes titullit ai të fut në një atmosferë të caktuar, në një relacion të caktuar, në një periudhë të caktuar, apo në një lokacion të caktuar. Titujt e skenave sa poetik janë edhe mistik dhe tundues; "Shtëpitë e reja sjellin mallkime" apo "Autopsia" apo "Rrëfimi i Arkitektit" apo "Kujtime të ëmbla" apo "Hakmarrja e Arkitektit" apo "Trupa njerëzish që frikohen", etj.

Skenat e *Pasardhësit* të Stefanovskit janë skena të shkurta, dinamike, të transformueshme, ndonjëherë surreale, me ndryshime të sheshpta e të befta, me kohë dhe periudhë të ndryshme, gjithmonë në funksion të idesë dhe të dramës. Nëpërmes ndryshimit të ambienteve, personazheve, ritmit dhe atmosferave këto skena të mbajnë në ankth të vazhdueshëm dhe të interesuar për të zbuluar të vërtetën e pazbuluar; vrasje apo vetëvrasje. Çdo herë në funksion të dramës, Stefanovski jep informata të bollshme, nëpërmes didaskalive, për idetë e tij, për lidhjet dhe transformimet, hapësirat dhe vendngjarjet, por

njëkohësisht ka pjesë të caktuara kur ai zgjidhjet kreative ia la në dorë plotësisht regjisorit në rastin kur pjesa dramatike vihet në skenë.

Dramatizimi i *Pasardhësit* të Kadaresë nga Goran Stefanovski është i ndërtuar strukturalisht dhe përmbajtësisht si vijon:

5.8.1 PJESA E PARË

5.8.2 HIJET E NATËS

Skena e parë e dramës *Pasardhësi* menjëherë të fut në dramën dhe misterin që e trajton e tërë vepra, në vdekjen misterioze të Pasardhësit politik. Kjo skenë është e ndarë në tre pjesë të ndryshme por që lidhen natyrshëm, kronologjikisht, njëra me tjetrën. Njëherit në këtë skenë kemi një transformim drastik si të lokacionit e ashtu edhe të atmosferës. Skena fillon me dy pjesë monologu të Pasardhësit, që Stefanovski na paraqet si Fantazmë. Pasardhësi si Fantazmë na vije në ditët e sotme, në periudhën e sistemit të ri politik, pra jo në periudhën kur ndodhi ngjarja e vrasjes apo vetëvrasjes së tij. Ai komunikon me të gjithë të tjerët fillimisht duke kërkuar ta lënë të qetë atë dhe të gjithë misterin rreth vdekjes së tij, e njëherit dokumenton faktin që edhe përkundër shumë tentativave, investigimeve e hulumtimeve, nata e vdekjes së tij, nata e 13 dhjetorit, mbetet e pa zbuluar, mbetet enigmë si për të e ashtu edhe për Prijësin.

> PASARDHËSI: … *E megjithatë, edhe pas kësaj gremisjeje, enigma ime ose, më saktë, enigma jonë e përbashkët, imja dhe e Prijsit, nuk doli në dritë. As hapja e arkivave, as autopsitë e vonuara, as gjetja e eshtrave të mia, as mediumet e Kremlinit, të Bjeshkëve të Namuna, të Islandës, të shërbimit të fshehtë izraelit, nuk depërtuan dot nën zhguallin që ndrynte të fshehtën tonë* (Stefanovski, 2016, fq. 7).

Në pjesën e dytë të skenës, Pasardhësi del, sakaq në skenë hyjnë disa personazhe, në mënyrë të çrregullt, ku disa prej tyre mbajnë relacion njëri me tjetri e dikush tjetër na vie i ndarë nga

të tjerët në skenë. Por, përkundër këtij "ç'rregullimi" të paraqitjes së personazheve, të gjithë ata kanë një të përbashkët. Të gjithë flasin për lajmin e vdekjes së Pasardhësit, e njëherit ngriten edhe dyshimet e para për mënyrën e vdekjes, e po ashtu për enigmën e pazgjidhur; vrasje apo vetëvrasje?. STUDENTI, AKTIVISTI, PUNËTORI, FSHATARI, QYTETARI, PLAKU, ANALISTI dhe KORI, të gjithë, të shokur nga lajmi dhe të tronditur nga shpejtësia e qarkullimit dhe ndryshimit të lajmit, flasin vetëm për një gjë, per vdekjen e Pasardhësit.

ANALISTI: Ishte vetëvrasje ose vrasje. Apo të dyja! (Stefanovski, 2016, fq. 11).

Transformimi i skenës ndodh në pjesën e tretë të saj. Nëpërmes didaskaleve dramaturgu na orienton drejtë këtij transformimi duke na dërguar tek shtëpia e Pasardhësit. Nëpërmes KORIT në njërën anë, të përbërë nga pesë vajza, ku thuajse në mënyrë telegrafike por me plot ankth dhe mister përshkuan ngjarjen e natës së vdekjes së Prijësit, e në anën tjetër nëpërmes ANALISTIT përshkruhet gjendja e tensionuar politike në Shqipërinë e kohës, dramaturgu Stefanovski veçse na fut në labirinthet e prapaskenave të ndryra dhe të errëta politike. Edhe pse në pjesën e tretë të skenës dramaturgu fut në funksion KORIN dhe ANALISTIN, ai nuk ka zhvilluar relacion në mes tyre. Pra secili, KORI e ANALISTI, funksionojnë ndarazi dhe në vete në të njëjtën pjesë të skenës.

> *KORI: ... Ai kishte qenë keq shpirtërisht. (HYN PASARDHËSI). Në mëngjes do të bëhej mbledhja përfundimtare e Byrosë Politike, ku, me sa dukej, pas autokritikës së tij, gabimet do t'i faleshin. Por, kishte lënë një letër, ku kërkonte falje për atë ikje ashtu, dhe i kishte dhënë fund gjithçkaje. (HYN GRUAJA/NËNA, VAJZA DHE DJALI.)*
>
> …
>
> *ANALISTI: ... Diktatura komuniste. Dy grindjet e mëdha, me rusët në krye e, më pas, me kinezët. Shumë pikëpyetje. Shumica lidheshin me hamendjen se nga do të shkonte Shqipëria pas kësaj: nga Perëndimi, apo prapë nga Lindja?!* (Stefanovski, 2016, fq. 12, 13).

Përveç KORIT dhe ANALISTIT, dramaturgu i fut në skenë edhe PASARDHËSIN, GRUAN/NËNËN, VAJZËN dhe DJALIN, e pastaj, pak më vonë, fut në skenë PRIJËSIN, MINISTRIN E BRENDSHËM DHE NJË POLIC ROJE, por të cilët nuk kanë veprime foljore, por vetëm fizike, në funksion të asaj se çfarë deklamon apo raporton KORI për ngjarjen e natës së vdekjes së Pasardhësit.

5.8.3 SHTËPITË E REJA SJELLIN MALLKIME TË REJA. 2.2

Edhe kjo skenë është vazhdimësi e skenës paraprake në aspektin e ndërtimit të saj dhe të deklamimit të rrjedhës së ngjarjes, deri tek nata e vdekjes së Prijësit, tek dyshimet e vrasjes dhe tek analizat politike që potencialisht mund të lidheshin me ngjarjen. Edhe në këtë skenë KORI është raportuesi i rrjedhës së ngjarjes. Gjatë tërë raportimit të tyre të ngjarjes paralelisht, nëpërmes personazheve të tjera krijohen ngjarjet apo situatat për të cilat KORI rrëfen. Fillimisht, me sygjerimin e dramaturgut, KORI ndryshon kostumet duke u veshur në mënyrë solemne, e kështu skena shndërrohet në një ambient feste, ku po festohej fejesa e VAJZËS së Pasardhësit me GENCIN. Së bashku me fejesë, familja e Pasardhësit po i gëzohej edhe shtëpisë së re që sapo kishin filluar të jetonin. Në këtë festë na paraqitet edhe ARKITEKTI i shtëpisë, i dehur duke qajtur. Momenti më i rëndësishëm i kësaj feste, nëpërmes rrëfimit të KORIT, është momenti kur PRIJËSI i bashkangjitet festës së fejesës dhe shtëpisë së re. PRIJËSI së bashku me vete kishte sjellë vetëm kob dhe lajme të këqija. Ai kishte kuptuar që VAJZA e Pasardhësit ishte fejuar me një djalë që i takon familjes së deklasuar. E për këtë shkak çdo gjë prishet dhe njëherit këtu fillon tragjedia plot mister e Pasardhësit.

> *KORI: ... A mos kishte marrë Prijësi ndonjë njoftim të papritur? U hapën fjalët e para ogurzeza: fejesa që kishte bërë Pasardhësi kishte qenë politikisht e gabuar. I ati i dhëndrit quhej i deklasuar. (SHIKIME PLOT NËNKUPTIME.) A mund ta kishte miratuar këtë Prijësi? A mos kishte gjetur ndonjë provë policia? (FUNDI I FESTËS. TË GJITHË SHPËRNDAHEN. VAJZA QANË. NËNA PËRPIQET TA NGUSHËLLOJ. GENCI SHKON)* (Stefanovski, 2016, fq. 17).

Ashtu si edhe në roman, fejesa e VAJZËS me GENCIN prishet menjëherë, përkundër dashurisë së madhe në mes çiftit të ri, dhe vuajtjeve të tyre pas ndarjes. Përsëri nëpërmes KORIT, bëhet një transformim i ri, dhe në mënyrë të beftë e shohim Pasardhësin në mbledhjen e Byros Politike të Partisë për t'u ballafaquar për ngjarjen, e "turpshme" në sytë e klasës komuniste. Perveç anëtarëve të partisë tash në skenë kemi edhe PRIJËSIN dhe MINISTRIN E BRENDSHËM. KORI përshkruan sjelljet e ftohta në mes shokëve të vjetër, në mes PRIJËSIT dhe PASARDHËSIT, e njëherit kritikat që i drejtohen Pasardhësit për gabimin fatal të fejesës së pa dëshiruar. Rrëfimi i KORIT përfundon me misterin e natës së "vetëvrasjes" së Pasardhësit, për prezencën e Ministrit të Brendshëm në shtëpinë e Pasardhësit në natën e vdekjes së tij, dhe komunikimin misterioz të Ministrit të Brendshëm me Gruan e Pasardhësit.

> *KORI: ... A kishte qenë hija e asaj nate ajo e ministrit të Brendshëm? Ai jepej si mëtuesi i parë për t'i zënë vendin Pasardhësit. Mjegullina qe e dendur. Kishte shkuar për ta vrarë, apo për ta shtyrë të vriste veten? Ose për ta bindur të mos e vriste veten.* (Stefanovski, 2016, fq. 21).

Përveç KORIT rrëfimtarit dhe personazheve të cilët ilustronin në forma të ndryshme rrëfimin e KORIT, dramaturgu Stefanovski në një moment të skenës në paraqet përsëri ANALISTIN, i cili thellohet në analizën e tij, duke hedhur dyshime që kjo vdekje e Pasardhësit, kjo vrasje apo vetëvrasje e tij, mund të ketë lidhje me situatën e komplikuar politike të Kosovës.

> *ANALISTI: Që të kuptoje diçka nga një vend që ishte zhytur në paranojë, duhej të ishe ti vetë pakëz paranojak. Shefat shtronin nga një pikëpyetje nervoze. "Marrëzi ballkanase e radhës, ose trill e marri, a psikozë tipike, e shkaktuar nga mungesa e jodit në organizëm". A ishin arsye e krizës së kohëve të fundit trazirat e Kosovës. Kosova, ajo do të ishte tërmeti, stuhia që po afrohej, tmerri i ardhshëm i Ballkanit* (Stefanovski, 2016, fq. 20).

5.8.4 AUTOPSIA. 3.3

Këtë skenë Stefanovski e fillon me një sekuencë ëndërre të VAJZËS, ku VAJZA takohet me babain e saj, PASARDHËSIN me gojën e përgjakur. Nga kjo ëndërr zgjohet VAJZA plot ankth, sakaq kupton që shtëpia e saj është shndërruar në një skenë krimi ku policia po kryen hetime. Tani në skenë të pranishëm janë PATOLOGU, pastaj MINISTRI I BRENDSHËHM dhe ARKITEKI. Në këtë moment krijohen dy linja të zhvillimit të skenës. Në njërën anë kemi skandalin që deri në ato momente nuk ishte bërë autopsia e vdekjes së një prej njerëzve më të fuqishëm të pushtetit, e në anën tjetër kemi ngazëllimin e VAJZËS më këtë veprim dhe dyshimin e saj se babai i saj nuk ka bërë vetëvrasje por e kanë vrarë, dhë nënën e saj e cila dëshiron vetëm një gjë, që e gjithë saga rreth vdekjes së burrit të saj të mbyllet sa më shpejtë.

> *VAJZA: Mua m'u duk një shenjë e mirë ... Vetë hetimi është gjë e mirë. Dyshohet, siç dihet, për ...*
> *GRUAJA/NËNA: Mbylle më mirë atë gojë.*
> *VAJZA: Dikush nuk kishte dashur të bëhej autopsia ... Dikujt do t'i kërkohej llogari ... Autopsia nuk bëhej atëherë kur diçka duhej të fshihej. Në raste të tilla, autopsia ishte gjëja e parë që bëhej. Dikush kishte dashur të fshihte diçka. Dhe dikush tjetër donte që ajo e fshehtë të dilte ... Madje, e quante "skandal" fshehjen.*
> *GRUAJA/NËNA: Oh, të zeztë ne!* (Stefanovski, 2016, fq. 26, 27).

Pjesa e fundit e kësaj skene është plotësisht surreale. Është një dialog në mes PATOLOGUT dhe PASARDHËSIT të vdekur. Kjo sekuencë e fundit e kësaj skene, relativisht e shkurtë, na paraqet qartë mendësinë e sistemit totalitar politik të Shqipërisë së kohës, ku pushteti për interesa të vetë, të vret dhe të vetëvret, të varrosë, të ç'varrosë, të varrosë diku tjetër, të ç'varrosë përsëri dhe të kthen aty në varrin e parë ku të kanë varrosur fillimisht. Skenarët që zhvillohen nga ky sistem nuk njohin familjar apo bashkëpunëtor, nuk njohin ideale apo humanitet, por vetëm interesin e mbajtjes së pushtetit me çdo çmim.

PASARDHËSI: Çfarë dëshirojnë ata t'iu them atyre? Se më kanë vrarë apo se e kam vrarë veten?
PATOLOGU: Çkado që të them, ata do ta lexojnë ashtu siç duan vet.
(Stefanovski, 2016, fq. 29).

5.8.5 RRËFIMI I ARKITEKTIT. 4.4

Në këtë skenë trajtohet paranoja e skajshme e sistemit ku edhe shtëpitë e pushtetarëve, ku edhe blloku ku ata e krijuan dhe u vendosën në mes të Tiranës, kishte shumë labirinthe nëntokësore, shumë mister dhe frikë. ARKITEKTI si personazh, njëherit edhe arkitekti i shtëpisë së re të Pasardhësit, i rrëfehet PSIKIATRËS për të fshehtat e planit të shtëpisë së PASARDHËSIT dhe ndryshimet e fundit që ishin bërë në krijimin e mureve të reja nëntokësore në mes shtëpive, pak ditë pas "vetëvrasjes" së Pasardhësit.

PSIKIATRJA: Dhe tani mbylle! Harroje atë derë! Derisa as ti s'duhet ta dish! Sidomos ti, s'duhet ta dish! Veç nga një gjë mund ta pësosh: që e ke parë atë derë.
…
ARKITEKTI: Ajo derë hapej vetëm nga një kah, nga ana e Prijsit. Andej duhej të ishin shulat, kurse këndej, nga ana e Pasardhësit, s'kishte asgjë. Prijsi, njerëzit e tij, mund të hynin kur të donin në shtëpinë e Pasardhësit. Kështu, me sa dukej, ishte bërë marrëveshja midis tyre.
PSIKIATRJA: Domethënë, vrasësit mund të hynin andej kur të donin.
(Stefanovski, 2016, fq. 32, 36).

Mu në mes të kësaj skene Stefanovski realizon një transformim, që na paraqitet si përfytyrim i Arkitektit. Në këtë përfytyrim MINISTRI I BRENDSHËM së bashku me ARKITEKTIN bisedojnë për rrugët e nëndheshme të bllokut dhe njëherit i vizitojnë ato. Duke i vizituar dyert e labirintheve, merret vesh që njëra derë, së fundmi, ishte shndërruar në muri. Pikërisht dera që lidhte shtëpinë e Prijësit me të Pasardhësit. Ky fakt trishtues për të

vërtetën, e gëzon pa masë ARKITEKTIN sepse në njëfar mënyre e fsheh të vërtetën e tij që e tërë nëntoka e bllokut kontrollohet nga një person, nga Prijësi.

> *MINISTRI I BRENDSHËM: Pallati ishte enigmë për arkitektin. Thashetheme horrash të kafeneve. Kur nuk e di ti, që je arkitekti i shtëpisë, si mund ta dinin ata? Mallkuar qofshin thashethemet e horrave* (Stefanovski, 2016, fq. 33).

5.8.6 MBLEDHJA EMERGJENTE. 5.5

Me zërin e Prijësit fillon kjo skenë e shkurtë që Stefanovksi na sjell nëpërmes një magnetofoni. Ky fjalim i Prijësit i realizuar në natën para "vetëvrasjes" së Pasardhësit por i planifikuar të publikohej një ditë më vonë, nuk kishte më kuptim. Me këtë fjalim, Prijësi e "falte" Pasardhësin për gabimin fatal dhe i shtrinte dorën e ndihmesës.
Për detajet e regjistrimit të zërit, dhe për planet e publikimit të tij, na rrëfente KORI.

> *PRIJËSI: (ZËRI) Dhe tani, pasi të mendohesh edhe një herë këtë natë, jam i sigurt se nesër, kur të mblidhemi prapë në këtë sallë, ti do ta kesh kuptuar edhe më mirë gabimin, kështu që do të jesh prapë midis nesh, midis shokëve të tu që të duan, i vlefshëm për Partinë, si gjithmonë!*
> ….
> *KORI: … Këto fjalë, që ne po i dëgjonim, ishin të së hënës, kur Pasardhësi kishte qenë gjallë, por ishin shqiptuar të martën, kur ai s'ishte veç kufomë.* (Stefanovski, 2016, fq. 38, 39).

5.8.7 KUJTIME TË ËMBLA. 6.6

Stefanovski këtë skenë e ka ndërtuar në tre elemente nëpërmes tre sekuencave të ndryshme. Sekuenca e parë ngjanë në kohën reale të zhvillimit kronologjik të dramës, sekuenca e dytë është transformimi i parë në skenë në formë të remineshencës, dhe sekuenca e tretë është

transformimi i dytë në skenë po ashtu në formë të remineshencës. Në sekuencën e parë skena fillon më një të shtënë të një arme ku PATOLOGU bënë prova duke qëlluar në mish për të zbuluar për ehon e krismës së armës, apo se sa ndëgjohej krisma e armës që i mori jetën Pasardhësit. Edhe në këtë moment VAJZA shpërfaq dyshimin e saj për mënyrën e vdekjes së babait, por që nuk përkrahet nga DJALI i Pasardhësit, vëllau i saj.

> *VAJZA: Përse, përse, përse?*
> *DJALI: S 'mjafton që u bëre shkak për gjithë këtë gjëmë, tani po na mërzit me marrëzira!* (Stefanovski, 2016, fq. 42).

Sekuenca e dytë e zhvilluar si remineshencë, na paraqet raportin dhe marrëdhënien në mes VAJZËS dhe GENCIT. Përveç dashurisë për njëri tjetrin, VAJZA dhe GENCI diskutojnë mbi frikat në mes një çifti, marrëdhëniet intime, dashurinë. Njëherit diskutojnë edhe për specifikat problematike të marrëdhënies së tyre, që janë si burim i mendësisë dhe çasjes politike të marrëdhënieve në mes shtresave të ndryshme shoqërore në komunizëm, shtresës së deklasuar politikisht dhe shtresës udhëheqëse komuniste.

> *GENCI: Një vajzë udhëheqësi zgjonte tërheqje, nderim dhe frikë. Kam arsye më tepër se të tjerët, për shkak të biografisë së familjes. Babai im: Sizmolog, me studimet e kryera në Vjenë, në kohën e mbretërisë, droja që zotëronte në familjen tonë gjatë gjithë kohës.*
>
> *VAJZA: Kaq të tmerrshëm paskemi qenë ne të gjithë, im atë, unë? (AJO MERR DORËN E TIJ, PËRKULET PËR TA PUTHUR, E VË NË GJIRIN E SAJ, PASTAJ MIDIS KËMBËSH) Mos i hiq sytë. Të duket i zi, kërcënues? Më i frikshëm, se diktatura e proletariatit? Fol, shpirt!* (Stefanovski, 2016, fq. 44).

Sekuenca e tretë, përsëri e zhvilluar si remineshencë, na shpërfaq debatin familjar në mes VAJZËS, GRUAS/NËNËS dhe PASARDHËSIT. Ky debat është i ashpër dhe më kërcënime të forta, pikërisht për shkak të marrëdhënies së ndaluar në mes VAJZËS dhe

GENCIT. Komplikimet politike të kësaj marrëdhënie, e sidomos pasojat e saj, janë sa paranojake e aq edhe kalkulative.

> *GRUAJA/NËNA: Yt atë po zgjidhet për Prijs të ardhshëm. Ti do ta bësh këtë, për hir të tij! Ndryshe, do të detyrohemi ta internojmë atë njeri me fis e me farë.*
>
> *...*
>
> *PASARDHËSI:… Ti je mishi dhe trupi im, por duhet ta dish se sikur ndonjëherë ta tradhtoje Partinë, do të t'i vija prangat dhe me duart e mia do t'i mbyllja ato pranga.* (Stefanovski, 2016, fq. 45, 46).

E veçantë e kësaj sekuence remineshence është se e tëra zhvillohet si tregim i VAJZËS ndaj GENCIT, po ashtu një skenë remineshencë. Pra kemi remineshencë në remineshencë. Transformim në transformim.

5.8.8 HALLË MEMEJA. 7.7

Kjo skenë ku për herë të parë njihemi me Hallë Memenë të jep ndjesinë e një skene ku jeta dhe vdekja janë bashkë, ku tmerri dhe frika mbretëron, ku realja me surealen përzihen. Familjarët e Pasardhësit nga vizita e Hallë Memesë inicojnë diskutime të ndryshme që familjen, për mëkatet e të kaluarës dhe të tashmës, për luftën në mes klasave, për konfiskimin e pronave dhe shfrytëzimin e tyre tash nga ta, për diciplinën dhe kujdesin që tash e tutje duhej të tregonin familjarët e Pasardhësit, për jetën dhe vdekjen.

> *HALLË MEMEJA: S'e kisha fjalën te hetuesit. Te babai! Ç't'i thoni, kur t'ju dalë përpara!*
>
> *VAJZA: Pse më ngjeth mishtë?*
>
> *HALLË MEMEJA: Njëlloj si dy mijë vjet më parë. Takimet me të vdekurin janë të pashmangshme.*
>
> *...*
>
> *DJALI: Vite më parë, më kujtohej fare mirë, një telegram vdekjeje. Që*

njoftonte vdekjen e saj. A mos je një plakë e vetshpallur, e çmendur? Apo kolonele e Sigurimit, e maskuar si plakë, apo hije e dalë nga ndonjë varrezë? (Stefanovski, 2016, fq. 50, 51).

5.8.9 KALIMTARI. 8.8

Nëpërmes kësaj skene të shkurtë, Stefanovski na paraqet ambientin paranojak të sigurimit të kohës, çasjen dhe veprimet e këtij sigurimi, që qëllimin primar kishte ta mbante dhe mirëmbante sistemin komunist. Skena realizohet në një skenë burgu ku polici maltreton një të burgosur, duke e pyetur për të marrë të vetmet përgjegje që i interesojnë pushtetit, dhe asgjë tjetër.

POLICI E VË NJË STILOLAPS NË DORËN E KALIMTARIT. E MERR NJË COPË LETËR DHE E VË PARA KALIMTARIT.
KALIMTARI (VAZHDIM) Pohoj se jam kundër realizmit socialist. Po të ishte për mua, do ta mbyllja Teatrin Kombëtar ngaqë ai s'mund të matej kurrsesi me shtëpinë elizabetiane të Pasardhësit (Stefanovski, 2016, fq. 54).

5.8.10 HAKMARRJA E ARKITEKTIT. 9.9

Nëpërmes kësaj skene të shkurtë edhe ARKITEKTI na del që ka përgjegjësi për vdekjen e pasardhësit. Në rrëfimin e tij drejtë PSIKIATRES, ai jo direkt por përmes planit të tij arkitektonik për planin e shtëpisë së Pasardhësit nënkuptohet që ka edhe ai përgjegjësi. ARKITEKTI i angazhuar për shtëpinë e re të Pasardhësit, i shtyrë nga fyerja dhe përbuzja që i kishte bërë Pasardhësi paraprakisht, që në skenë realizohet nëpërmes një transformimi skene, dizajnon një plan në baza të të cilit Pasardhësit i ndërtohet një shtëpi mahnitëse, dhe për fat të keq të Pasardhësit, kjo shtëpi është edhe më e mirë dhe me e avancuar së shtëpia e Prijësit. Ideja e ARKITEKTIT ishte që të ndërtonte një shtëpi për Pasardhësin shumë më të mirë se të Prijësit, e kështu të lindte smira në mes udhëheqësve, e mundësisht edhe të dëmtohej apo dënohej Pasardhësi.

ARKITEKTI: Histori smire midis mbretit të Francës dhe vartësit të vet, për shkak të banesës së mrekullueshme. Vartësi, jo vetëm kishte guxuar të bënte kështjellën e vet më të bukur se atë të mbretit, por e kishte ftuar sovranin në darkën e përurimit. Në orën tre pas mesnate, i shfytyruar prej pezmit, mbreti bashkë me shpurën e tij ishte nisur si i marrë drejt Parisit. Ishte vasali, pra, ishte njëfarë pasardhësi që ishte dënuar, ngaqë kishte guxuar të shemronte me mbretin (Stefanovski, 2016, fq. 56, 57).

5.8.11 REOSTATI. 10.10

Si skenë ndërlidhëse me skenën paraprake, respektivisht me rrëfimin e ARKITEKTIT, ka të bëjë me përurimin e shtëpisë mahnitëse të Pasardhësit. Çdo gjë fillon si festë ku përveç familjarëve të shtëpisë dhe ARKITEKTIT, KORI që tash luan rolin e mysafirëve tjerë të shtëpisë, krijon atmosferën në këtë kremtë familjare, deri në një moment të caktuar. Në këtë kremtë për familjen e Pasardhësit papritmas vie edhe PRIJËSI. Që nga ai moment edhe vet procesi i frymëmarrjes së të tjerëve, pa përjashtim, varet nga disponimet dhe veprimet e PRIJËSIT. Në fund të skenës Stefanovski krijon një situatë të shkurtë por me dy ekstreme ndjesishë dhe atmosferash. Gjatë vizitës që PRIJËSI i bënë shtëpisë, ambienteve të ndryshme të saj, të udhëhequr nga GRUAJA/NËNA që luan rolin e ciceronit, ai ndalet veçanërisht tek një vend, tek reostati që kontrollon hapjen dhe mbylljen e të gjithë ndriçimit të shtëpisë. Në mënyrë të beftë PRIJËSI lëshon reostatin në maksimumin e tij duke i ndezë të gjitha dritat deri në fund, e pastaj ai qesh dhe të gjithë të tjerët qeshin. E po ashtu në mënyrë të beftë PRIJËSI ç'kyçë plotësisht reostatin, e pastaj bëhet errësirë dhe qetësi tmeruese.

GRUAJA/NËNA: Ky këtu është salloni i dytë, më i bukuri i shtëpisë, siç thonë të gjithë. I bukur, apo jo? I bukur, madje më shumë se ç'duhet. (GRUAJA/NËNA BËNË ME DORË NË DREJTIM TË REOSTATIT. GJITHË LLAMBADARËT E KËTIJ SALLONI HAPESHIN E MBYLLESHIN ME NJË MËNYRË TË VEÇANTË. NJË REOSTAT. I PARI NË SHQIPËRI. PRIJËSI ECËN DREJT MURIT. HESHTJE. AI E ÇEL REOSTATIN. NDRIÇIMI

RRITET. TË GJITHË DUARTROKASIN. PRIJËSI QESHET ME ZË TË LARTË. AI E LËSHON REOSTATIN NË MAKSIMUMIN E FUQISË. TË GJITHË QESHIN PAS TIJ. PRIJËSI E Ç'KYÇ REOSTATIN. BËHET ERRËT E MË ERRËT. PASTAJ ERRËSIRË E PLOTË. HESHTJE (Stefanovski, 2016, fq. 59).

Nëpërmes tregimit të ARKITEKTIT për shtëpinë e Pasardhësit, na krijohet edhe një pistë tjetër që do të mund të ndikonte në prishjen e marrëdhënieve në mes dy burrështetasve më të fuqishëm të vendit, e njëherit mund të kontribonte në eliminimin politik dhe fizik të numrit dy, nga numri një.

5.8.12 PJESA 2

5.8.13 EGZIL. 11.11

Skena e parë e Pjesës së dytë të dramës, fillon më një monolog të Pasardhësit, një monolog sureal i cili ndodh pas kohës së ndryshimit të sistemeve politike, pas rënies së komunizmit. Për shkak të relacioneve dhe interesave politike, në një formë Pasardhësi e arsyeton Prijësin për të bëmat e tij, për eliminimin që ai ia kishte bërë. Njëherit Pasardhësi ciklin e eliminimeve politike e përshkruan shumë mirë kur edhe vet Prijësi eliminohet pas ndryshimit të sistemeve politike, kur sistemi pasardhës eleminon sistemin paraprak.

PASARDHËSI: ...Po të kisha qenë unë Prijs, të njëjtën gjëmë do t'i punoja atij dhe, kështu me radhë, ai dhe unë, unë dhe ai, edhe dhjetëra herë po të ndërronim vendet, të dhjetëra herët të njëjtën gjë do të përsëritnim. Ndaj, kur ia pashë shtatoren të përmbysej nga turmat, kur po ia thyenin kokën prej branzi, ashtu siç ma kishte thyer ai mua, nuk ndjeva as prehje, as ngushëllim. (Stefanovski, 2016, fq. 59).

Skena vazhdon me monologun e Pasardhësit por gjatë këtij monologu realizohen disa transformime dhe personazhe të ndryshme hyjnë e dalin, duke vepruar ne funksion të

rrëfimit të Pasardhësit. Kjo pjesë e monologut përqendrohet pikërisht në natën e vdekjes, vrasjes apo vetëvrasjes së Pasardhësit. Nga rrëfimi i Pasardhësit, fillimisht kemi GRUAN/ NËNËN që i sjell një qaj kamomil atij, duke u sillur në mënyrë të çuditshme teksa shikon në dritare drejt errësirës së natës. Në kulminacionin e skenës, pra në momentin e aktit Pasardhësi vritet disa herë me revole, dhe pastaj vetëvritet po ashtu me revole. Fillimisht vritet nga GRUAJA/NËNA, pastaj nga DJALI, pastaj nga VAJZA, pastaj nga MINISTRI I BRENDSHËM, dhe në fund vret veten.

Duke përjetuar një transformim të ri, kjo skenë përfundon me internimin e familjarëve të Pasardhësit. Ushtarët të cilët me eufori futen në shtëpinë e Pasardhësit, nxerrin jashta dhe i fusin në kamion familjarët e Pasardhësit për t'i dërguar në provincën më famëkeqe për internime. Rrjedhimisht internimi familjar i Pasardhësit është edhe goditja më e rëndë e Prijësit ndaj të gjallëve të mbetur dhe që kanë lidhje me Pasardhësin.

5.8.14 TRUPA NJERËZISH QË FRIKOHEN. 12.12

Saga e deklasimit të Pasardhësit vazhdon edhe në këtë skenë. Ashtu siç e donte zakoni, e që ishte bërë si patern në sistemin komunist të Shqipërisë, edhe pse deri dje mund të ishe komunisti shembullor, papritmas ti mund të ishte tradhëtari shembullor. Kjo ngjau edhe me Pasardhësin. Ai papritmas u shndërrua në komplotist dhe spiun të sistemeve e shtetve tjera, përkundër faktit që me dekada ishte shembullor në shërbim të sistemit komunist. Për këtë njollosje finale dhe të pakompromis, angazhohet i tërë aparatusi shtetëror, deri edhe tek familjarët. Në mënyrë mirë të organizuar, me veprime dhe insinuata të planifikuara, Pasardhësi shndërrohet si një prej tradhëtarëve më të mëdhenj të shtetit. Nëpërmes KORIT dhe MINISTRIT të BRENDSHËM, të zellshëm, edhe me intervistat investiguese ndaj VAJZËS, Pasardhësi deklasohet plotësisht. Kjo skenë përfundon me një dialog në mes dy pastruesesh, ku fillimisht shpërfaqin ambicien e MINISTRIT TË BRENDSHËM për të nxënë pozitën e Pasardhësit, e pastaj më së miri përshkruajnë atmosferën frikuese dhe tmerruese që jetonin njerëzit në kohën e komunizmit.

PASTRUESJA 1: Në një rast të tillë, të gjithë e merrnin me mend se mëtues i

vetëm për vendin e mbetur bosh nuk mund të ishte veç Ministri i Brendshëm.
PASTRUESJA 2: Natyrisht. Për një kohë të gjatë kishte qenë kundërshtar i heshtur i Pasardhësit?
PASTRUESJA 1: Hapi dyert dhe dritaret, le të hyj pak ajër. Ka një kundërmim të çuditshëm. Ç'ishte kjo? Nuk ishte erë djerse a këmbësh, a athëtirë bulmeti.
PASTRUESJA 2: Ishte një erë që ndjehej nga trupat që kanë frikë. (Stefanovski, 2016, fq. 66).

5.8.15 DITËLINDJA E MINISTRIT TË BRENDSHËM. 13.13

Kjo skenë realizohet në mes MINISTRIT TË BRENDSHËM dhe KORIT. KORI në këtë skenë është në rol të bashkëpunëtorëve të MINISTRIT, të cilët kanë dy arsye për t'u gëzuar. E para ka të bëjë me faktin që MINISTRI kishte ditëlindjen atë ditë, dhe e dyta dhe më e rëndësishmja kishte të bënte që shancat që MINISTRI të ishte tash Pasardhësi ishin tejet të mëdha. Përkundër këtij ekzaltimi nga KORI, MINISTRI nuk është në disponim të mirë, është në paranoja, është në mëdyshje, me faktin se që nga dita kur Pasardhësi u eleminua, Prijësi kishte qenë i ftohtë me të. Nëpërmes rrëfimit të MINISTRIT ndaj KORIT, të asaj nate të vdekjes së Pasardhësit, Stefanovski transformon skenën duke e ballafaquar MINISTRIN me PRIJËSIN disa momente pas vdekjes së Pasardhësit. Ashtu si dhe Kadare, edhe Stefanovski jep indikacione jo plotësisht të qarta në lidhje me urdhëdhënësin dhe urdhëkryesin e "vetëvrasjes" së Pasardhësit.

PRIJËSI: "E bëre?"
MINISTRI I BRENDSHËM DHE PRIJËSI. (UL KOKËN. PRIJËSI SHIKON DUART E MINISTRIT TË BRENDSHËM. MINISTRI I VENDOS DUART E TIJ PAS SHPINE).
PRIJËSI: Tani mund të fle i qetë. PRIJËSI DEL. (Stefanovski, 2016, fq. 69).

Paranoja e MINISTRIT për ftohtësinë që Prijësi po shpërfaq ndaj tij, përjeton rritje konstante, edhe për arsye se Prijësi nuk i kishte uruar ditëlindjen, qoftë edhe me një

telegram apo letër urimi.

5.8.16 PRIJËSI NË ZYRËN E TIJ. 14.14

Si skenë e veçantë, kjo skenë është e ndërtuar në tre linja. Në linjën e parë që vazhdon ngjarja kronologjike e dramës në mes PRIJËSIT dhe SEKRETARIT të tij. Linja e dytë është shfaqja e ANALISTIT në mënyrë të veçuar prej asaj që po ngjet në skenë por si komentator i asaj që po ngjet në skenë dhe në dramë në përgjithësi. Dhe kemi linjën e tretë kur PASARDHËSI na shfaqet si fantazmë dhe komunikon me PRIJËSIN dhe publikun. Në fillim të skenës, pra në linjën e parë, SEKRETARI raporton PRIJËSIN për "të rejat" në vend. SEKRETARI raporton tek PRIJËSI detaje dhe ngjarje të ndryshme. Ndër të tjera SEKRETARI dhe PRIJËSI flasin edhe për MINISTRIN dhe në bisedë e sipër PRIJËSI merr një vendim për të deklasuar edhe MINISTRIN.

> *PRIJËSI: ...Shkruaj! Martir apo tradhtar, i vrarë apo i vetëvrarë, Pasardhësi, Ministri i Brendshëm s'përjashtohet të ketë gisht. Është histori e zakonshme komplotistësh. Ftoje dhe të gjitha ato që di, le t'i thotë pasnesër në mbledhjen e Komitetit Qendror.* (Stefanovski, 2016, fq. 75).

Po ashtu SEKRETARI e njofton PRIJËSIN për narrativën që po krijohej në Evropën Perëndimore nga një Analist duke vënë pikëpyetje nëse vdekja e Pasardhësit ishte vrasje apo vetëvrasje. Po ashtu SEKRETARI e njofton PRIJËSIN se në drejtim të tij gruaja e Pasardhësit ka dërguar një letër. Këtë letër PRIJËSI e djegë pa e lexuar fare, por përveç këtij vendimi e veprimi, ai gruan e Pasardhësit e quan "Klitemnestër", duke ngritur kështu një dyshim të ri që edhe vet gruaja e Pasardhësit mund të ketë gisht në vdekjen e të shoqit. Në linjën e dytë të skenës na paraqitet një herë dhe shkurt ANALISTI nga perëndimi, duke analizuar kështu aspektin psikik të tiranit, të prijësit. Duke analizuar kështu trurin dhe makthin e një tirani. Me të dal SEKRETARI nga zyrja e PRIJËSIT, fillon linja e tretë dhe përfundimtare e kësaj skene. Në këtë moment Pasardhësi na shfaqet si fantazmë, ulet pranë Prijësit, Prijësi e shërben me cigare dhe të dy pijnë duhan. Një sekuencë e qetë në dinamikë por shumë tronditëse në mesazh. Stefanovski këtë sekuencë e ka ndërtuar si një bisedë në

mes shokëve që kanë mallëngjim për njëri tjetrin dhe për idealet. Është një sekuencë që shokët rrefehen tek njëri tjetri dhe kërkojnë mëshirë.

> *PASARDHËSI: Kishte ditë që tmerrohesha nga ky mendim. Mallëngjimi për zemërgjerësinë e tij më mekte. Isha gati t'i bija në gjunjë e t'i lutesha: Prijës, në qofsh penduar sadopak, hiqma, merrma atë titull. Kërkomë ç'të duash, ne të gjithë themi se jemi gati të flijohemi për ty. Na jep rastin të dëshmojmë se këto s'janë fjalë boshe.*
> *PRIJËSI: Ti je më i sinqerti, më besniku i besnikëve.* (Stefanovski, 2016, fq. 78).

5.8.17 RËNIA E MINISTRIT TË BRENDSHËM. 15.15

Deklasimi final i MINISTRIT TË BRENDSHËM këtu merr formë. PRIJËSI me mllef por pa ndonjë emocion akuzon dhe merr vendime që i shkojnë për shtati agjendës së tij, për eliminimin e çdo personi që në ndonjë formë apo mënyrë ka lidhje me "vetëvrasjen" e Pasardhësit. I vendosur sikur para gjyqit, në mbledhjen e Komitetit Qëndror Prijësi sulmon ashpër Ministrin.

> *PRIJËSI: Shok, na fole dhe për njëzet vjetët që ke qenë ministër i Brendshëm. Unë desha të të bëj një pyetje: përse gjer më sot të gjitha komplotet i ka zbuluar partia dhe jo Sigurimi që ke drejtuar ti? (PUSHIM I GJATË. HESHTJE TRONDITËSE. MË VETE) Hienë e mesnatës, Gjarpër e shkuar gjarprit! Një vajzë kishte vrarë veten, ngaqë ndreqësi i biçikletave e kishte lënë. Nuk të dua më. A nuk e meritoj këtë? Ti po më detyron të lëshoj bishën e zezë. Nata ndarëse. (AI E NXJERRË ORËN E TIJ. HESHTJE.) Meqë u bë vonë, do të vazhdojmë nesër në mëngjes. (DUKE PËRSËRITUR) Sulu, sulu!* (Stefanovski, 2016, fq. 79).

5.8.18 ARKITEKTI I MARRË. 16.16

Edhe dy personazhet tjera në dramë të cilët në një formë apo tjetër kanë informata në lidhje me mënyrën e vdekjes së Pasardhësit eliminohen jo fizikisht por profesionalisht. Në njërën anë kemi ARKITEKTIN i cili e fillon këtë skenë me një monolog të gjatë në lidhje me dilemat dhe komplekset profesionale të tij. Këto dilema dhe komplekse kanë të bëjnë me raportin e pushteteve në mes krijuesëve dhe pushtetarëve, nënshtrimin apo mos nënshtrimin e krijuesëve ndaj pushtetit.

> *ARKITEKTI: ...Dhe, në të gjitha epokat, do të klithja e do të qahesha: unë jam artist i madh, por s'më lë faraoni Tutmes, s'më lë Kaligula, senatori Makart, Zhdanovi. Më kishin fyer... në tryezën e sunduesit.* (Stefanovski, 2016, fq. 81).

Këto dilema dhe komplekse ARKITEKTI i trajton duke pasur në mendje dhe si referencë "vetëvrasjen" e Pasardhësit dhe mundësinë që puna e tij prej arkitekti në realizimin e planit të shtëpisë së Pasardhësit mund të kishte ndikuar në këtë "vetëvrasje".

> *ARKITEKTI: ...Në do të shpëtosh të zotin e vilës, bashkë me njerëzit e vet, kthehu ku ishe, bëhu mediokër, më thoshte një zë i brendshëm. Kurse zëri tjetër këmbëngulte: ti s'ke punë me ta, ti je njeri i artit, bindju ligjeve të tij. Dhe arti yt, në vraftë, ti nuk ke faj. Pa zi, s'ka art.* (Stefanovski, 2016, fq. 81).

Fatkeqësia e ARKITEKTIT qëndron se këto dilema dhe komplekse ai i shpërfaq i lidhur me mantelin special të Spitalit Psikiatrik të Tiranës.
Në anën tjetër kemi ANALISTIN i cili me ngulm kishte kërkuar të vërtetën e vdekjes së Pasardhësit por papritmas ishte detyruar të jep dorëheqje. Arsyeja e dorëheqjes ishte personale, për shkaqe shëndetësore, por si e tillë ishte jo bindëse por e shtyrë nga faktorë apo arsye tjera.

> *ANALISTI: Pas përpjekjeve fatkqia për të kërkuar shkaqet e prishjes së një*

fejese dhe të një vetëvrasjeje, kisha dhënë dorëheqjen. Kërkesën për dorëheqje e kisha shoqëruar me një shënim të gjatë për gjendjen time të keqe shëndetësore atë dimër, shënim që pasohej, gjithashtu, me dy receta mjekësore, në njërën prej të cilave flitej për "pafuqi seksuale". Isha bërë si një shportë e mbrapsht, sepse më ishte dhënë një vend i mbrapsht. Do të parapëlqeja çdo dosje tjetër përpara saj, si ajo e grindjes izraelo-palestineze ose e vendeve afrikane me erëra shkretëtire. (Stefanovski, 2016, fq. 82).

5.8.19 BISHA E ZEZË. 17.17

Si edhe në skenat paraardhëse KORI thuajse çdo herë është në krah dhe në funksion të të fortit, të të pushtetshmit. Tash KORI është shpurra dhe mbështetja e PRIJËSIT. Kjo skenë fillon në ëndërr ku PRIJËSI dhe KORI shkurtazi trajtojnë çështjen e bëmave të familjes së PRIJËSIT "brez pas brezi" dhe çështjen e ndalimit të fesë, respektivisht muslimanizmit në vend. Në mënyrë të prerë, nëpërmes transformimit, Stefanovski na dërgon në mbledhjen e Komitetit Qëndror ku MINISTRIT po i bëhej Gjyqi nga shokët e partisë. Në këtë skenë është edhe fundi i MINISTRIT ku përveç akuzave dhe ofendimeve atij i vihen edhe prangat, dhe përfundimisht bie nga pushteti, si edhe shumica e kolegëve të tij gjatë regjimit komunist në Shqipëri. Në anën tjetër MINISTRI e kupton që edhe ai kishte qenë pjesë e një skeme më të madhe komploti kur fillimisht ai ishte bartës i tij e pastaj viktima e fundit e tij.

MINISTRI I BRENDSHËM: Duhet ta them të vërtetën. Gjithë ai rrebesh zemërimi i Prijsit atje lart s'mund të kishte qenë i kotë dhe se, me sa dukej, unë, pa e ditur as vetë, kurrsesi pa e ditur as vetë, prej kohësh po e drejtoja komplotin.

KORI: Ministri i Brendshëm ra. Fatin e tij e kishin ditur. Një vit më parë. Gjashtë vite më parë. Madje më shumë, gjashtëmbëdhjetë ose, madje, njëzet vjet më parë, qysh nga koha e emërimit në postin e shefit të Sigurimit. Rënia, bashkë me shkaqet e saj, ishte e shpjegueshme. Ai dinte të fshehtat. Me të mbërritur atje, atij i kishin prerë gjuhën. (Stefanovski, 2016, fq. 85).

5.8.20 PARAKALIM I PËRGJAKSHËM I JASHTËM. 18.18

Këtë skenë dramaturgu Stefanovski e titulloi edhe disi ndryshe. Mu poshtë titullit, si nëntitull, kjo skenë merr titullin "VEND I TË HARRUARVE". Njëherit kjo është edhe skena e fundit e *Pasardhësit* të dramatizuar. Stefanovski dramën *Pasardhësi* e përfundon me këtë skenë sureale ku të vdekurit na vijnë si fantazma, të gjallët takohen me të vdekurit, ku të gjallët dhe të vdekurit akuzojnë njëri tjetrin, ku konflikti në mes gjeneratave, mendësive dhe sistemeve mbizotëron. Kjo skenë është e ndërtuar në format të skenave masive, për shumë aktorë, me dinamikë dhe ritëm që në mënyrë konstante evulon. Në këtë skenë masive bëhet edhe ballafaqimi përfundimtar në mes anëtarëve të familjes së Pasardhësit. Pasardhësi na paraqitet si fantazmë dhe sfidohet ashpër nga fëmijët e tij DJALI dhe VAJZA. Sidomos nga DJALI, duke vënë pikëpyetje dhe duke akuzuar çdo vlerë, moral, parim dhe ideal në bazë të të cilit është ngritur sistemi i babait të tij, sistemi i Pasardhësit, sistemi komunist. Kritikat e DJALIT përqendrohen sidomos në nivelin moral të prijësve dhe grupeve komuniste.

> *DJALI: ...Në të vërtetë, ashtu kishte nisur ajo punë, qysh në grupet e para komuniste, kur militantët burra e gra, flinin ose nuk flinin bashkë, jo sipas kodit martesor, por sipas atij të doktrinës.* (Stefanovski, 2016, fq. 88).

Sakaq VAJZA ka një çasje tjetër. E ndryshme prej linjës të cilën e ka pasur deri në këtë skenë. Ajo më nuk interesohet për komplotin ndaj babait të saj. Ajo interesohet vetëm për emocionet e saj, për dashurinë e saj. Në këtë skenë edhe GRUAJA/NËNA është aktive por jo nëpërmes ndonjë monologu apo dialogu. Ajo është në shërbim të skenës duke ndihmuar personazhet tjera me kostumet dhe me medaljet ushtarake, me elementet tjera të kostumeve, me aranzhimin e rekuizitat në skenë, kështu duke kontribuar në krijimin e atmosferës dhe energjisë së gjithëmbarshme skenike. Në anën tjetër kemi edhe Pasardhësin si fantazmë që në një mënyrë apo tjetër arsyeton manitë dhe hiret e këtij sistemi, arsyeton tmerret dhe mizoritë e këtij sistemi, arsyeton luftën e brendshme dhe të jashtme të këtij sistemi.

PASARDHËSI: S'është lehtë të kapet prej jush që ne, të kësaj bote, edhe kur urreheshim, duheshim, dhe e kundërta, duheshim, duke u urryer. Kështu jemi ne. Ndaj s' keni pse të na qani e as të keni peng. Ne kemi qenë etër të pamundur, ndaj s'mund të kishim veç gra, bij e bija të pamundura. Mos vrisni mendjen të gjeni ku gabuam. Ne jemi vetë pjellë e një gabimi në rendin e madh të botës (Stefanovski, 2016, fq. 90).

5.9 Për autorin e dramatizmit

Goran Stefanovski (27 Prill 1952 – 27 Nëntor 2018) ishte dramaturg maqedonas, skenarist, eseist, ligjërues dhe intelektual publik. Dramat e tij u përkthyen në disa gjuhë dhe u shfaqën në të gjithë botën, duke i sjellë atij shumë çmime ndërkombëtare. Ai lindi në Republikën e Maqedonisë, pastaj në Jugosllavi dhe u bë një nga profesionistët kryesorë të teatrit në vend.

Në vitin 1986 Stefanovski themeloi departamentin e dramaturgjisë në Fakultetin e Arteve Dramatike në Shkup, Maqedoni, ku ai ishte profesor deri në vitin 1998. Në vitin 1990 ai kaloi gjashtë muaj si Studiues Fulbright në Universitetin Brown, SHBA. Ndërmjet viteve 1998 dhe 2000 ai ishte një profesor vizitor në Institutin dramatik në Stokholm, Suedi. Në vitin 2002 u bashkua me Canterbury Christ Church University në Mbretërinë e Bashkuar, si ligjërues në lëndën e skenarit dhe u përfshi aktivisht në hulumtime në teorinë dhe praktikën e shkrimit, si dhe në çështjet e identitetit kulturor. Ai vdiq në Mbretërinë e Bashkuar në moshën 66 vjeçare (Stefanovski, n.d.).

5.10 Pasardhësi përball Pasardhësit

5.10.1 Fabula

Drama *Pasardhësi* është një produkt i një marrëvshjeje paraprake në mes Regjisorit të shfaqjes dhe Teatrit Kombëtar të Kosovës, si prodhues të shfaqjes. Sakaq procesi i transformimit të veprës letrare në vepër dramatike është realizuar nga dramaturgu Goran Stefanovski nën sygjerimet, këshillat, kërkesat dhe monitorimin e regjisorit Slobodan Unkovski. Kërkesat e regjisorit derivojnë nga koncepti regjisorial në bazë të të cilit pastaj inskenohet shfaqja në skenë. Është e rëndësishme të përmendet ky kombinim në mes palëve sepse në prodhimtarinë teatrore ka forma dhe mënyra të ndryshme të ndërveprimit, bashkëveprimit dhe bashkëpunimit, fillimisht për identifikimin dhe përzgjedhjen e tekstit dramatik e pastaj për realizimin e një produkti teatror. Jo çdo regjisor e ka mundësinë që ta ketë nën kontroll procesin e shkrimit të dramës, respektivisht ta udhëheq këtë proces në bazë të idesë dhe konceptit të tij regjisorial. Në rastin konkret këtë mundësi e ka pasur regjisori Unkovski, e në këtë mënyrë, në një formë apo tjetër, ai mund të kreditohet apo të merr merita edhe për produktin e shkruar të dramës nga dramaturgu Stefanovski.

Me kërkesë të regjisorit, respektivisht bazuar në konceptin e tij, dramaturgu Stefanovski ka ruajtur thuajse plotësisht fabulën që ka edhe romani *Pasardhësi* i Kadaresë. Fabula kryesore e dramës *Pasardhësi* është e njëjtë me atë të romanit *Pasardhësi*, e përveç kësaj Stefanovski ka ruajtur edhe linjat dhe ndërlidhjet tjera të fabulës së përgjithshme. Si tek romani, edhe tek drama, fabula kryesore ka të bëjë me misterin e vdekjes, vetëvrasjes apo vrasjes së Pasardhësit, të Prijsit, të Mehmet Shehut. Të njëjtën çasje dyshuese ndaj kësaj vdekje misterioze të Pasardhësit që e kemi tek romani i Kadaresë, e kemi edhe tek drama e Stefanovskit. Faktikisht edhe perspektivën e Kadaresë ndaj vdekjes dhe pastaj eliminimit politik të një prej figurave kyçe të sistemit komunist e ka ruajtur edhe Stefanovski në dramatizimin e *Pasardhësit* roman. Edhe linjat tjera të fabulës së romanit, që ndërveprojnë ngusht njëra me tjetrën, dhe lidhen fort me fabulën kryesore, i gjejmë në forma të ndryshme edhe tek drama e Stefanovskit: mendësinë totalitare dhe manipulative të sistemit, pushtetin komunist dhe paranojat e tij, thashethemet politike rreth kësaj "vetëvrasje", dinamikat

politike të kohës, reagimin masiv lokal dhe ndërkombëtar për "vetëvrasjen" e kryeministrit të shtetit, dyshimet lokale dhe ndërkombëtare ndaj kësaj "vetëvrasje", dyshimet familjare të kësaj "vetëvrasje", përfshirja me apo pa dashje e familjarëve, personaliteteve politike dhe profesionale në këtë ngjarje, eliminimin dhe deklasimin politik, dënimin familjar, përfshirjen e elementit të Kosovës në këtë ngjarje, etj. Edhe në aspektin kronologjik, përgjithësisht Stefanovski ka ruajtur logjikën kronologjike të ngjarjes së *Pasardhësit* të Kadaresë. Edhe në fjalën hyrëse të dramaturgut tek dorëshkrimi i dramës *Pasardhësi,* Dramaturgu (Stefanovski, 2016, fq. 2) konfirmon faktin që "*përshtatja (lexo dramatizimi) ka synua shfrytëzimin e tekstit origjinal të Kadaresë dhe është përpjekur për të ruajtur sa ka qenë e mundur më shumë frymën e romanit. Vetëm pak rreshta ekstra dhe fjalë janë shtuar, kryesisht kur ato kanë qenë esenciale për ndërlidhjen".*

Përkundër faktit që Stefanovski, me kërkesë dhe nën udhëheqje të Unkovskit, dramën e tij e ka të bazuar thuajse plotësisht në romanin e Kadaresë, ai ka arritur që nëpërmes disa elementeve autentike, gjetjeve të reja që nuk janë në roman, formës dhe mënyrës së shfrytëzimit të këtyre elementeve në situata apo skena të caktuara, të krijoi një dramë origjinale dhe atraktive në lexim. Gjetja kryesore e Stefanovskit konsiston në inkuadrimin e KORIT të përëbërë nga 5 personazhe, duke e "shfrytëzuar" atë thuajse në të gjitha skenat, për qëllimet e caktuara brenda një situate, marrëdhënie apo edhe vet skenë.

5.10.2 Ideja

Edhe pse ka raste kur ideja e një drame të bazuar në një roman të jetë e ndryshme me atë të romanit, edhe kur fabula e atij teksti dramatik të dramatizuar është e njëjtë me romanin në bazë të të cilit është bërë dramatizimi, ky nuk është rasti i *Pasardhësit* të dramatizuar. Ashtu si tek romani i Kadaresë, ideja e dramatizimit të Stefanokvsit konsiston në trajtimin e misterit politik të vdekjes së bujshme të një prej figurave më të rëndësishme të sistemit komunist, e nëpërmes këtij trajtimi të bëhet edhe shpërfaqja e një sistemi të ligë në mendësi dhe në veprim. Ashtu si tek romani, edhe tek drama, e tërë ngjarja realizohet rreth kësaj ideje qëndrore. Të gjitha perspektivat dhe ndërlidhjet që i ka zhvilluar fillimisht Kadare në roman, e pastaj edhe Stefanovski në dramë, lidhen dhe sillen rreth kësaj ideje. Ankthin dhe tmerrin që fillimisht e përjetojmë nga romani i Kadaresë, e përjetojmë edhe më shumë nga drama e Stefanovskit, marrë parasysh shfrytëzimin e elementeve dramatike, të fuqishme, tronditëse dhe tunduese, në rastin e *Pasardhësit* dramë.

5.10.3 Personazhet

Tek romani *Pasardhësi* i Kadaresë, personazhet mund t'i ndajmë në dy lloje:
1. Personazhet arketipalë, që përfaqësojnë figura reale historike, siç janë Mehmet Shehu (Pasardhësi), Enver Hoxha (Prijsi), Fiqerete Shehu (Gruaja/Nëna), Kadri Hazbiu (Ministri i Brendshëm, Ardian Hasobeu), Arkitektët që ndërtonin për udhëheqësit (Arkitekti), etj.
2. Personazhe të trilluara, që janë personazhe të krijuara nga Kadare në funksion të romanit, siç është Suzana, vajza e Pasardhësit (Kryeziu, 2015).

Këto personazhe, arketipalë apo të trilluara, personazhe që i ka krijuar dhe shfrytëzuar Kadare tek romani *Pasardhësi,* i kemi edhe tek dramatizimi i këtij romani nga Stefanovski. Për shkaqe dramatike apo stilistike personazhet e Stefanovskit mund të na vijnë të transformuara apo në forma të ndryshme, mirëpo ato kryejnë funksionin që personazhet e Kadaresë kanë pikërisht në ato stituata apo skena ku Stefanovksi ka përdorur imagjinatën dhe kreativitetin e tij në modelimin e personazheve. Është e natyrshme që personazhet në dramë kanë rëndësi më të madhe se në roman, e pikërisht për shkak të këitj argumenti, tek dramatizimi i Stefanovskit karakteret e personazheve janë më të kristalta, më të qarta, kanë karakteristika më të definuara, dhe veprojnë në funskion të dramës dhe idesë së saj, ndonjëherë më aktive së në roman.

Përveç kësaj, Stefanovski, për shkak të eksperiencës dhe kreativitetit të tij, ka arritur që këto personazhe t'i stilizoj dhe t'i modeloj në atë mënyrë që ato të jenë pjesë e tërësishme e atmosferës, dinamikës dhe ritmit të gjithëmbarshëm të produktit dramatik. Për shkak të transformimeve të vazhdueshme në dramë, ku brenda një skene të caktuar mund të ketë deri në 4 transformime, personazhet e Stefanovskit janë më elastik dhe më të rrjedhshëm gjatë këtyre ndryshimeve, shpeshherë të befta.

Përkundër faktit që thuajse të gjitha personazhet të *Pasardhësit* të Kadaresë i gjejmë edhe tek drama e Stefanovskit, në versionin e dramës janë dy elemente domethënëse që ndryshojnë nga romani. Elementi i parë qëndron në faktin që Stefanovski ka inkuadruar KORIN të përbërë prej pesë personazheve. KORI është pjesë e shumicës prej skenave. Roli

dhe funksioni i KORIT është i ndryshueshëm vazhdimisht dhe është në funksion të situatave dhe skenave të caktuara, është në funksion të ngjarjeve dhe mesazheve të caktuara, është në funksion të përmbushjes së ndodhive të personazheve dhe zhvillimeve të karaktereve në dramë. Gjithashtu KORI, jo rrallë herë, luan edhe rolin e mesazherit apo edhe të narratorit duke komentuar, sqaruar, apo dhënë mesazhe të caktuara për një situatë apo rrethanë të caktuar. Me futjen e KORIT në dramë, duke i dhënë rëndësi dhe hapësirë të bollshme, Stefanovski në këtë mënyrë ka krijuar një dramë që të jep mundësi për të arritur efektin e një shfaqeje grupore, e një shfaqeje të ansamblit, dhe jo të një apo dy personazheve kryesore ku e tërë ngjarja sillet rreth tyre.

Elementi i dytë qëndron në faktin se në roman personazhet kryesore meshkuj zakonisht kanë gra para të cilave rrëfehen. Në këtë rast Stefanovski ka bërë përpjekje që të krijoi variacione tjera ku për shembull Ministri i Brendshëm i rrëfehet klanit të tij të luajtur nga Kori, Arkitekti i rrëfehet Psikiatres, apo Prijësi i flet Sekretarit të tij. Në bazë të Stefanovskit (2016, fq. 2), *"si edhe në roman, personazhi kryesor i dramës është Historia. Të gjitha personazhet janë viktimë të këtij "Personazhi kryesor". Pyetjes se "rrëfim i kujt është ky?" mund t'i përgjigjemi me "Është rrëfim i historisë dhe i helmit të Ideologjisë Politike".*

5.10.4 Hapësira dhe vendi

Pasardhësi është një prej ormaneve që hapësirën dhe vendin e ngjarjes e ka mirë të centralizuar dhe përqendruar. Hapësirën dhe vendin e ka të centralizuar në ambientet ku zakonisht kanë jetuar dhe vepruar nomenklatura e shtetit komunist në Shqipëri, duke u përqëndruar në disa hapësira dhe vende ku zhvillimi i ngjarjes ndodhë. Hapësirat dhe vendet që Kadare i përzgjedh në roman janë hapësira dhe vende reale, të personaliteteve që personazhet e tij janë të bazuara. Ambientete kryesore në roman janë shtëpia e Pasardhësit, objektet institucionale qeveritare dhe publike, lagjja kryesore e nomenklaturës komuniste, Tirana, Shqipëria. Hapësirat kryesore ku zhvillohet ngjarja e romanit kanë edhe kuptimësinë simbolike të "të mbyllurit", të "të izoluarit", të "fshehtësisë", të "sekretit". Këto hapësira janë dhoma e gjumit në shtëpinë e Pasardhësit, tunelet lidhëse në mes shtëpive të udhëheqësve komunist, në lagjen hermetikisht të mbyllur ku kanë jetuar vetem partia e nomenklaturës komuniste të njohur si "Blloku", në sallën e Byrosë Politike, në zyrat e udhëheqësve, në varr.

Edhe Stefanovski në dramatizimin e *Pasardhësit* si pika referente të lokacioneve ku i ka vendosur skenat dhe ngjarjet i ka në roman të Kadaresë. Për shkak të formatit të dramës, duke pasur gjithmonë parasysh që destinimi i saj është inskenimi teatror, Stefanovski ka krijuar hapësira dhe vende që nuk janë të specifikueshme si në roman por janë përfaqësuese të tyre dhe të ngjarjeve të situatave apo skenave të caktuara. Stefanovski personazhet e dramës i vendos në hapësira dhe vende më të përgjithshme, më të hapta dhe pak të ngarkuara me elemente skenografike. Hapësirat dhe vendet më të identifikueshme janë shtëpia e re e Pasardhësit, zyret shtetërore, podiumi i Byrosë Politike, spital, tunele nëntoksore, etj. Në logjikën e përgjithshme të dramatizimit të transformimeve të shpeshta, edhe elementi hapësinor i është përshtatur kësaj logjike. Ndoshta është kjo pikërisht arsyeja që Stefanovski hapësirat dhe vendet e tij i ka lënë më të përgjithshme me qëllim që inskenimi i shfaqjes dhe transformimet brenda saj të jenë më të lehta dhe me të arsyeshme. Faktikisht Stefanovski ka krijuar hapësira dhe vende që pa ndonjë mund të veçantë mund të transformohen. Me ndonjë element të caktuar një dhomë shtëpie mund të shndërrohet në zyrë shtetërore, apo sallë podiumi.

Zgjedhja që ka bërë Stefanovski në përcaktimin e hapësirave dhe vendeve të ngjarjes ka edhe një element tjetër pozitiv, sepse në rastet kur këto hapësira apo vende nuk janë plotësisht të precizuara atëherë i lihet hapësirë regjisorëve që të kenë më shumë mundësi për zgjidhje kreative gjatë inskenimit të dramës në teatër.

Përveç hapësirave dhe vendeve ku zhvillohen ngjarjet në romanin e Kadaresë e po ashtu edhe në dramatizimin e Stefanovskit, nëpërmes situatave dhe marrëdhënieve të caktuara na paraqiten edhe disa hapësira apo vende për të cilat flitet apo iu referohet. Këto janë rastet kur personazhet flasin për Kosovën, Jugosllavinë, perëndimin, etj.

5.10.5 Koha dhe periudha

Edhe në këtë rast, Stefanovski, për dramatizimin e *Pasardhësit,* ka respektuar kohën dhe periudhën të cilën Kadare e ka vendosur ngjarjen, apo historinë e rrëfyer, tek romani *Pasardhësi*. Meqenëse Kadare *Pasardhësin* e tij e ka të bazuar në një ngjarje të vërtetë, atëherë koha dhe periudha e ngjarjes në roman është e determinuar nga ky fakt. Koha kur ndodh ngjarja, në roman e në dramë, kryesisht përqendrohet në kohën kur Mehmet Shehu, apo Pasardhësi, bënë "vetëvrasje", respektivisht në ditët pasuese të këtij akti. Sigurisht me qëllim, data e "vetëvrasjes" së Pasardhësit në roman dhe data e "vetëvrasjes" së Pasardhësit në jetën reale nuk janë të njëjta. Në roman *Pasardhësi* "vetëvritet" me 13 Dhjetor, sakaq në jetën reale ai "vetëvritet" me 17 Dhjetor, 1981. Data 13 Dhjetor është shumë e rëndësishme në roman për shkak që është një datë kthese në vijueshmërinë dhe dinamikat politike brenda nomenklaturës.

Edhe periudha e ngjarjes, si në roman e ashtu edhe në dramë, kryesisht konsiston me periudhën kur në Shqipëri mbretëronte sistemi totalitar komunist, i njohur edhe si një prej sistemeve më të ashpra në botën komuniste, dhe në botën mbarë. Ky sistem përveç që ishte i egër me qytetarët e saj ishte edhe i egër edhe me kundërshtarët apo bashkëpunëtorët politik. Përkundër faktit që ngjarjet dhe situatat zhvillohen para dhe pas natës së "vetëvrasjes", si në roman e ashtu edhe në dramë, thuajse çdo ngjarje apo situatë referencë kohore ka natën misterioze të vetë aktit. Edhe pse përgjithësisht koha e ngjarjes, në roman e në dramë, sillet rreth ditëve apo viteve të para të pas "vetëvrasjes" së Pasardhësit, në situata apo skena të caktuara, nëpërmes retrospektivës apo remineshencës, skenave sureale, të paraqitjes së fantazmave apo të të vdekurëve, në udhëtojmë në kohë edhe para datës së "vetëvrasjes" apo edhe pas "vetëvrasjes", deri tek koha e ndryshimit të sistemeve, të pas viteve 1990. Këto udhëtime kohore janë më të theksueshme tek dramatizimi i *Pasardhësit,* fillimisht për shkak të formatit të dramës, por edhe për shkak të stilit të dramatizimit të Stefanovskit të këtij romani, ku transformimet e shpeshta dhe të befta, në këtë rast edhe kohore, janë gjetja me e shfrytëzuar e tij dhe më e qëlluar e tij në dramën *Pasardhësi.*

Aneks 1. Ballina e dorëshkrimit të dramatizimit të *Pasardhësi* nga Goran Stefanovski

ISMAIL KADARE

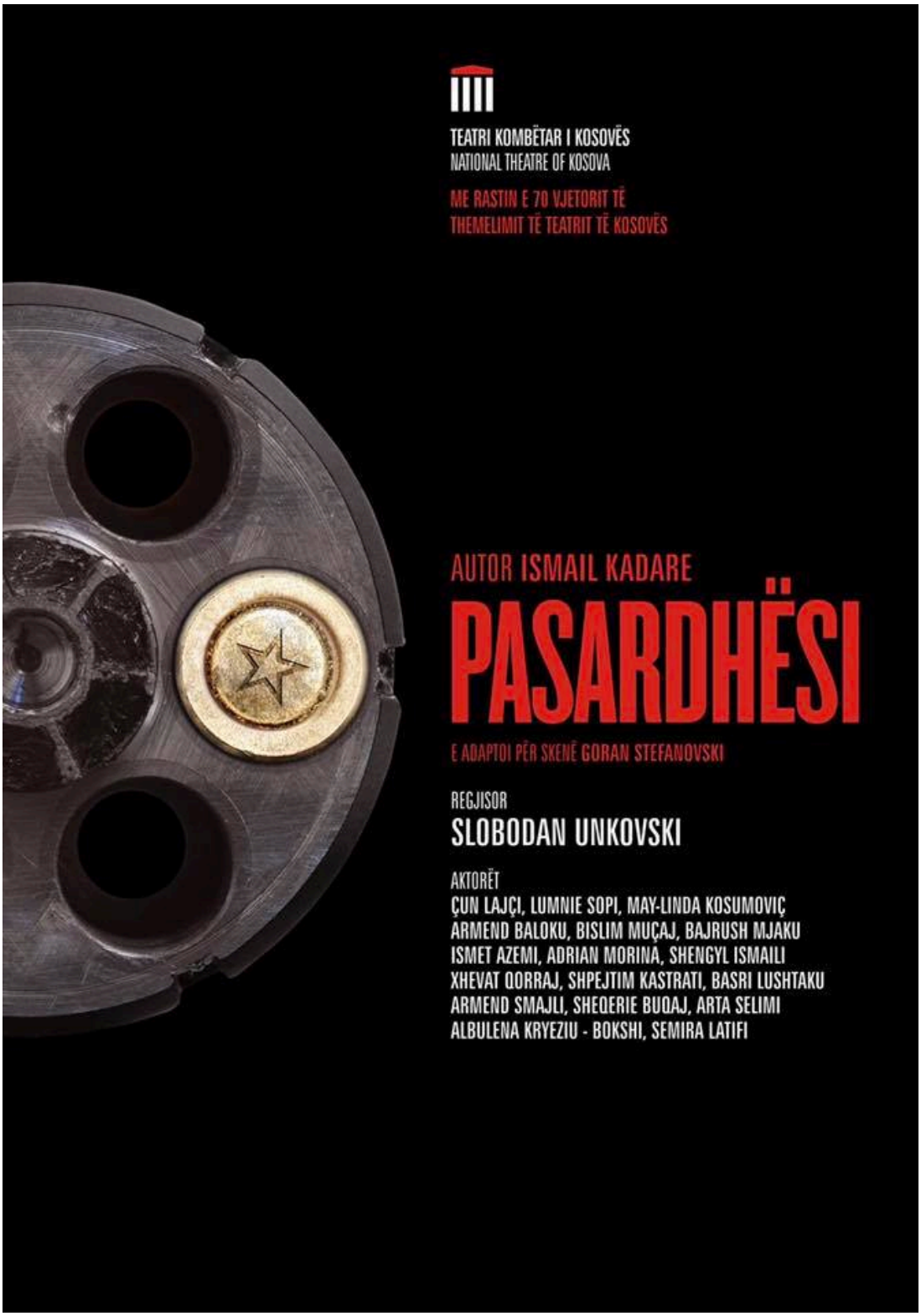
PASARDHËSI

Roman i përshtatur për skenë nga

Goran Stefanovski 2016

Porositur nga Teatri Kombëtar i Kosovës Prishtnë 18, Martyrs Field Road
Canterbury, CT1 3PT Debarmaalo@aol.com

Aneks 2. Posteri i shfaqjes *Pasardhësi* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovës, dramatizuar nga Goran Stefanovski dhe me regji nga Slobodan Unkovski



Aneks 3. Foto të shfaqjes *Pasardhësi* prodhuar nga Teatri Kombëtar i Kosovës, dramatizuar nga Goran Stefanovski dhe me regji nga Slobodan Unkovski

Përfundimet

- Letërsia dhe teatri mund të jetojnë lirshëm dhe natyrshëm bashkë. Bashkëveprimi dhe bashkëpunimi në mes këtyre dy lëmive me rëndësi dhe influencë shoqërore e politike duhet të nxitet dhe të shtohet. Plasimi i një vepre letrare në një format dhe platformë tjetër artistike, siç është teatri, është benefit i gjithanshëm, sidomos për konsumuesin teatror.

- Kadare si personalitet dhe si dëshmitar i rëndësishëm i një periudhe të veçantë të Shqipërisë dhe shqiptarëve, është një prej personaliteteve më atraktive për studiuesit lokal apo ndërkombëtar.

- Po ashtu, vepra e Kadaresë është vepra më e kërkuar, më atraktive, më e përfolur, më e përkthyer, më e konsoliduar, më e studiuar, ndër shkrimtarët shqiptarë, nga studiues e profesionistë të ndryshëm lokal apo të huaj.

- Njëherit, vepra e Kadaresë konsiderohet edhe si dëshmi bindëse e trashëgimisë së Shqipërisë dhe shqiptarëve, e shumë proceseve të rëndësishme historike, e antikitetit dhe Evropës moderne. Qëndrimet e tij karshi shumë fenomeneve, proceseve dhe ngjarjeve trajtohen me seriozitetin e merituar.

- Si Kadare e ashtu edhe vepra e tij, janë ndoshta fenomenet më të komentuara, më kontraverse, me shumë dritë-hije, sidomos në raport me periudhën komuniste dhe nomenklaturën e saj.

- Vepra e Kadaresë është pa diskutim vepra me e kërkuar dhe më e shfrytëzuar e shkrimtarëve shqiptarë nga artistë të fushave tjera artistike, si inspirim apo si bazë e veprave të tyre artistike.

- Vepra e Kadaresë, në bazë të të cilës janë inspiruar apo bazuar artistë të ndryshëm, është realizuar në formate të ndryshme artistike, në shfaqje teatrore, film artistik, film dokumentar, shfaqje baleti, etj.

- Vepra e Kadaresë është veçanërisht atraktive dhe e përdorur nga artistë të ndryshëm ndërkombëtarë si inspirim apo si bazë e veprave të tyre artistike, veprave të lëmive nga më të ndryshimet.

- Veprat e Kadaresë janë shfrytëzuar si bazë e një produkti tjetër artistik, si përshtatje, apo edhe si inspirim, pastaj për t'u shndërruar në formate tjera artistike, të ndryshme.

- Veçanërisht nga artistët e teatrit, dramaturgët, regjisorët dhe aktorët, ndër shkrimtarët shqiptarë, vepra e Kadaresë është më e preferuara, e njëherit më e shfrytëzuara, për t'u inspiruar, bazuar, dramatizuar, e pastaj për t'u inskenuar në skenat teatrore.

- Në raste, vepra e Kadaresë është marrë si bazë e tërësishme e dramatizimeve nga dramaturgë apo artistë të tjerë teatror, respektivisht është bërë si përshtatje e plotë nga vepra letrare në vepër dramatike, e pastaj për t'u realizuar në shfaqje teatrore.

- Në raste, vepra e Kadaresë është marrë vetëm si inspirim, apo pjesërisht, për realizimin e veprave tjera teatrore. Një monolog, një situatë, një linjë e caktuar brenda veprës letrare, një marrëdhënie në mes personazheve, vet ngjarja e një personazhi, etj. mund të jenë shfrytëzuar për t'u realizuar një vepër dramatike, e pastaj edhe teatrore.

- Vepra e Kadaresë është atraktive për artistë teatror të moshave dhe gjeneratave të ndryshme, të qasjeve dhe stileve të ndryshme teatrore, të formateve dhe

trajtimeve të ndryshme teatrore, të bindjeve të ndryshme politike apo ideologjike dhe estetike.

- Vepra e Kadaresë është atraktive për artistë teatror ndërkombëtar, të cilët për arsye të ndryshme politike apo artistike, kanë dëshirë profesionale të trajtojnë atë në realizimet e tyre dramatike e teatrore. Vepra e Kadaresë është realizuar nga artistë të dëshmuar ndërkombëtar.

- Ka një dallim thelbësor në leximin artistik e teatror të veprave të Kadaresë nga artistët lokal shqiptarë dhe artistët ndërkombëtar. Ky dallim konsiston në faktin se artistët teatror ndërkombëtar kanë një distancë profesionale ndaj produktit dhe presionit të peshës së emrit të Kadaresë duke e trajtuar kështu veprën e Kadaresë si material burimi për krijimtarinë e tyre artistike. Sakaq, nga artistët teatror lokal përgjithësisht është e kundërta e qasjes ndërkombëtare ndaj veprës së Kadaresë.

- Ekziston një kompleks inferioriteti i fjetur dhe një presion jo i lehtë nga pesha e emrit të Kadaresë, sidomos nga artistët lokal teatror. Ky relacion me veprën, e sidomos me Kadarenë, është një ankth i pavetëdijshëm që jo rrallë herë ndikon negativisht në cilësinë e produktit final dramatik e teatror.

- Është sfidë e vazhdueshme e artistëve dhe prodhimeve teatrore që për bazë kanë një vepër letrare ta tejkalojnë veprën apo së paku të jenë në nivelin e njëjtë me veprën letrare, në aspektin e vlerave dhe cilësisë. Kjo sfidë bëhet edhe më e vështirë kur artistët teatror marrin për bazë një vepër të rëndësishme letrare të ndonjë autori me autoritet dhe me vlera të veçanta siç është edhe Kadare.

- Për shkak të peshës apo famës së veprës letrare në bazë të të cilës është inspiruar apo bazuar një prodhim teatror, apo edhe për shkak të autoritetit të autorit të asaj vepre letrare, shpeshherë pritjet për shfaqjen teatrore të realizuar si rezultat i një dramatizimi letrar, janë të mëdha dhe të ekzagjëruara. Është një inercion i logjikshëm por shpesh i dëmshëm sepse pritjet e audiencës janë të mëdha, e

pastaj edhe dëshpërimi është i pa shmangshëm për arsye se shfaqja teatrore mund ta mos ketë provokuar në nivelin që e ka provokuar vepra letrare, në bazë të së cilës është realizuar shfaqja.

- Jo vetëm për artistët e profesionistët e teatrit, por edhe për producentët, për menaxhmentet e teatrove dhe për politikbërësit kulturor, vepra e Kadaresë është atraktive. Interesi i tyre mund të jetë i ndryshëm nga artistët teatror. Interesi i tyre mund të jetë edhe i larmishëm, sidomos në aspektin e meritave dhe kalkulimeve të ndryshme.

- Përgjithësisht vepra e Kadaresë është e njohur, por veçanërisht vepra e cila është realizuar gjatë periudhës komuniste zgjon më shumë interes dhe është më e vlerësuar, sidomos në nivelin ndërkombëtar.

- Edhe nga artistët teatror, dhe të tjerët, vepra e Kadaresë e realizuar në periudhën komuniste është më atraktive, më e kërkuar dhe më e përdorur si inspirim apo bazë e projekteve të tyre artistike.

- Dekonstruimi i shumë dyshimeve ndaj pozicioneve të Kadaresë gjatë komunizmit, që Kadare i ka shpalosur edhe nëpërmes veprave të tij, është pjesa më ekzotike dhe atraktive që artistët e teatrit, e edhe të tjerët, kanë dëshirë të merren me këtë autor.

- Krijimtaria e Kadaresë është atraktive për artistët e teatrit për shkak të larmshmërisë që që ka struktura e veprave të tij, me ngjarje, tema e rrëfime unike e provokative, me personazhe e karaktere komplekse, me shtresime kohore dhe gjeografike nga më të ndryshmet, dhe përfundimisht me vlera poetike e artistike të jashtëzakonshme.

- Krijimtaria e Kadaresë është atraktive për artistët e teatrit, lokal e ndërkombëtar, edhe për shkak se ky shkrimtar, si rrallë kush, ka arritur që temat e caktuara me

specifika kulturore, sociale e politike lokale t'i shtjelloi mjeshtërisht dhe t'i servoi si tema që kanë kuptim edhe në rrafshin universal.

- Vepra e Kadaresë, gjithashtu, ka këtë peshë dhe këtë interes tek artistët e teatrit edhe me faktin që krijimtaria e tij ka respekt të gjerë ndërkombëtar, nga kritikë, përkthyes, botues e lexues nga e mbarë bota. Ky tipar është i vërejtshëm në përgjithësi tek të gjitha vendet dhe popujt, që kanë tendencë të merren me emra të njohur ndërkombëtarisht.

- Llojllojshmëria e temave që i gjejmë tek veprat e Kadaresë krijon hapësirë të jashtëzakonshme kreative për artistët e teatrit, e veçanërisht për dramaturgët që marrin përsipër të dramatizojnë një vepër të caktuar të tij.

- Tek një vepër e caktuar e Kadaresë lehtësisht mund të identifikohet fakti që ai trajton më shumë se një temë. Ky fakt lë hapësirë për dramaturgët, që varësisht prej bindjeve dhe qëllimeve të tyre, ta realizojnë dramën e tyre duke u bazuar vetëm në një temë të një romani, apo në një linjë të caktuar që shtjellon një temë të përveçme në roman.

- Temat që i trajton Kadare në veprat e tij janë të hapura dhe të transformueshme. Kjo lë hapësirë kreative që dramaturgu ta përshtas apo dramatizoi një vepër letrare të Kadaresë duke e kontekstualizuar atë apo duke e transformuar atë në bazë të idesë së tij artistike. Rrjedhimisht kjo pastaj krijon hapësirë kreative edhe për regjisorin që një vepër të Kadaresë ta realizoj në atë mënyrë që të komunikoj mirë me audiencën apo me targetin e caktuar.

- Duke u bazuar në temat që trajton Kadare në veprimtarinë e tij, mund të konsiderohet që vepra e tij i takon kategorisë së krijimtarisë së angazhuar. Duke trajtuar tema të angazhuara vepra e Kadaresë merr një dimension tjetër duke u bërë kështu atraktive për t'u dramatizuar dhe realizuar në format të shfaqjes teatrore, apo formate tjera artistike, të angazhuara.

- Ngjarjet nëpërmes të cilave trajtohen temat e caktuara në veprat e Kadaresë njihen si ngjarje të pasura në aspektin letrar, komplekse, të thella dhe shumështresore, me mesazhe dhe qëndrime të forta, të trajtuara në mënyrë unike dhe origjinale. Për këtë arsye këto ngjarje janë atraktive për t'u trajtuar edhe në formate tjera artistike siç është teatri, por jo edhe të lehta.

- Në vepra të caktuara, Kadare trajton tema pak apo aspak të trajtuara, nga shkrimtarë, studiues apo profesionistë të tjerë. Trajton tema që nuk janë pjesë e diskursit publik. Trajton tema të harruara, me apo pa qëllim. Trajton tema të ndjeshme, sensitive e provokative. Ky guxim intelektual i Kadaresë është motivues sidomos për artistët teatror që të merren me tema të cilat nxisin debat apo hedhin dritë mbi një ngjarje apo histori të caktuar.

- Edhe pse romanet e Kadaresë përgjithësisht i takojnë kategorisë fiksion, ato kanë lidhje të forta dhe referenca bindëse me ngjarje të rëndësishme historike e politike, veçanërisht për shqiptarët, pastaj për rajonin dhe Evropën. Veprat që janë të bazuara në ngjarje të vërteta apo të inspiruara nga ngjarje të vërteta zgjojnë kërëshëri të shtuar tek artistët e teatrit, për t'u marrë me to duke i realizuar si drama apo si shfaqje teatrore.

- Kadare njihet edhe për çasjen shumë origjinale të trajtimit të temave e ngjarjeve, qofshin ato edhe shumë të diskutuara apo të konsumuara. Perspektiva e tij ndaj temave e ngjarjeve të tilla shumë shpesh të huton apo shokon, e mu për këtë fakt vepra e tij është atraktive për t'u transformuar në produkte tjera artistike, në rastin tonë, në dramë e pastaj shfaqje teatrore.

- Mënyra e veçantë se si i trajton ngjarjet Kadare e bënë të vështirë, por jo të pamundur, transformimin e tyre, adaptimin apo kontekstualizimin e tyre, në rastin kur ato përshtaten për dramë e teatër. Meqenëse gjatë dramatizimit të veprës letrare është normale shkrimi e shtimi i pjesëve, situatave apo skenave, që

nuk janë pjesë e romanit që është duke u dramatizuar, atëherë sfida e përshtatjes së ngjarjeve të Kadaresë për dramë bëhet më e tejkalueshme.

- Meqenëse romanet e Kadaresë kanë më shumë se një linjë zhvillimi, të përbërë nga më shumë se një ngjarje, atëherë është mundur që vetëm një linjë e caktuar, apo edhe një ngjarje e caktuar, e një romani të caktuar të merret për bazë apo edhe si inspirim për t'u realizuar si dramë, e pastaj edhe si shfaqje.

- Në veprat e tij Kadare ka një gamë të madhe të personazheve nëpërmes të cilëve i zhvillon temat dhe ngjarjet e caktuara. Kjo gamë e gjerë e personazheve krijon mundësi më të shumta kreative për dramaturgun në jetësimin e personazheve në formatin e dramës.

- Një pjesë e personazheve të Kadaresë janë atipik nëpërmes të cilëve temat dhe ngjarjet në vepër bëhen më të veçanta. Këto lloje të personazheve njëherit bëhen edhe më intriguese për profesionistët e teatrit për t'i jetësuar në formatin e dramës dhe shfaqjes teatrore, dhe për t'ua servuar publikut të gjerë.

- Në përpunimin e karaktereve të personazheve të tij, Kadare është shumë i kujdesshëm dhe i veçantë, duke krijuar kështu karaktere dinamike, me konflikte të brendshme dhe të jashtme, me ndryshime të befta por të arsyeshme, me fuqi të ndryshojnë rrjedhat e ngjarjes për shkak të insistimit për zgjidhjen e konfliktit qendror apo konflikteve rrethanore, me tipare, veti, sjellje dhe karakteristika të modeluara me shumë nuanca dhe finesa. Në krijimtarinë e tij, personazhet kanë karaktere shumë komplekse, të forta dhe tronditëse, të shumëtrajtshme, dominante, të cilët herë janë bartës të konflikteve dhe krizave, e herë zhvillohen si pasojë e konflikteve e krizave të të tjerëve apo rrethanave të caktuara, të pakontrolluara prej tyre. Ky nivel i krijimtarisë së karaktereve të personazheve të Kadaresë është një burim inspirues dhe kreativ i pashterrshëm për dramaturgët për të krijuar karaktere e personazhe që të trondisin, të lënë pa frymë dhe të mbahen mend gjatë. Por në anën tjetër, këto personazhe aq mirë janë të

akomoduar në veprën e Kadaresë saqë është tejet sfiduese për dramaturgët që t'i transferojnë ato e t'i jetësojnë në formatin e dramës, e pastaj edhe të shfaqjes. Kjo sfidë është e jashtëzakonshme, sepse jo rrallë për shkak që personazhet në dramë a shfaqje nuk na vijnë ashtu si na vijnë në roman, atëherë edhe drama apo/dhe shfaqja mund të dështoi.

- Me këtë nivel dhe lloj të karaktereve të personazheve të Kadaresë, mund të krijohen mundësi të jashtëzakonshme që të shkruash një dramë të tërë apo të realizosh një shfaqje të tërë duke u bazuar vetëm në një personazh të caktuar, duke ia zhvilluar atij apo asaj linjën e veçantë dramatike e duke realizuar kështu një produkt teatror plotësisht të ri të bazuar vetëm në një personazh të Kadaresë.

- Një pjesë e personazheve të veprës së Kadaresë janë të bazuar në personazhe apo personalitete reale historike. Zakonisht këto personazhe janë pjesë e ngjarjeve të caktuara, të rrethanave dhe konteksteve specifike. Kadare nuk bënë romane biografike për të portretizuar plotësisht një personalitet publik a historik. Kjo lidhje e romaneve të tij me personazhe reale ndikon në nxitjen dhe shtimin e interesit të artistëve teatror për t'u marrë me veprën e Kadaresë.

- Edhe në rastet kur Kadare përdor personazhe reale në veprat e tij, paraqitja e tyre është shumë e veçantë. Kadare ka një lexim, këndvështrim dhe paraqitje tejet origjinale të këtyre personazheve. Kadare, në njëfar forme, krijon një version të tij të këtyre personazheve, krijon një version të tij të pozicioneve, mendimeve, sjelljeve dhe bëmave të këtyre personazheve. Faktikisht kjo qasje e tillë e Kadaresë ndaj këtyre personazheve është tipike për artistët teatror, sidomos për regjisorët, të cilët i jetësojnë personazhet e tyre varësisht prej qasjes, idesë dhe konceptit të shfaqjes së tyre. Një personazh i caktuar, për shembull Hamleti, është jetësuar në skenat teatrore, me mijëra herë, në mënyra dhe formate nga më të ndryshmet, e kjo pikërisht për shkak të qasjes regjisoriale ndaj personazhit apo dramës. Ky trajtim dhe lexim i Kadaresë i personaliteteve reale e bënë edhe më

intrigues një artist teatror për të zhvilluar karakterin e këtyre personaliteteve varësisht prej pikëvështrimit të tij.

- Krijimtarinë e tij Kadare e ka të shtrirë nëpër periudha dhe kohë të ndryshme. Zakonisht këto periudha apo kohë kanë referencë periudha apo kohë të rëndësishme historike, politike a sociale. Kadare ka fuqinë krijuese që brenda një vepre, me një lehtësi kreative, të na dërgoi në periudhat e hershme antike dhe pastaj të na sjellë prapë në periudhat e ditëve të sotit. Kjo imagjinatë e Kadaresë në vendosjen e ngjarjeve të veprave të tij në periudha apo kohë të caktuara i krijon mundësi të bollshme artistike një dramaturgu për t'i vendosur skenat e tij në mënyrën më të mirë të mundshme, edhe në aspektin e periudhave apo kohëve.

- Përkundër faktit që Kadare, varësisht prej veprës, i vendos ngjarjet e tij në periudha apo kohë që janë të njohura për publikin, ai ka një qasje dhe trajtim personal të këtyre periudhave apo kohëve. Kadare krijon një version, perspektivë dhe qëndrim origjinal të këtyre periudhave apo kohëve. Në shumicën e herave këto qëndrime janë mjaft bindëse, edhe në rastet kur ato janë në kundërshtim me versionet "zyrtare". Kjo çasje e Kadaresë e bënë edhe me tunduese dëshirën e artistëve teatror për t'u marrë me veprat e tij. E bënë më tunduese zbërthimin e versioneve, perspektivave, dhe qëndrimeve të Kadaresë në një version tjetër prej versionit original ku ato janë shpalosur fillimisht, në formatin e dramës dhe shfaqjes teatrore.

- Në njërën anë Kadare vendos ngjarjet e veprave të tij në periudha apo kohë të njohura nga publiku i gjerë. Por nga ana tjetër ai ka raste kur ngjarjet e tij i vendos në periudha apo kohë të humbura e të harruara, të panjohura gjerësisht. Në këtë mënyrë Kadare krijon mundësi të çmuara për artistët e teatrit që në punën e tyre të merren me periudha e kohë të harruara nga publiku i gjerë, e kështu të kontribuojnë në aktualizimin apo ri-aktualizimin e një periudhe apo kohe të caktuar, të rëndësishme për shoqërinë.

- Zakonisht, Kadare, ngjarjet e veprave të tij i vendos në hapësira gjeografike lokale, në hapësira ku jetojnë shqiptarët. Por ka raste që ngjarjet e veprave të tij i vendos edhe në hapësirat e rajonit të Ballkanit, të Perandorisë Osmane, apo Greqisë antike. Rrallë-rrallë ai i vendos ngjarjet e tij në hapësira tjera. Kjo vendosje gjeografike e përqendruar, në një formë a tjetër i përqendron edhe artistët e teatrit, në aspektin e vendosjes hapësinore, që bazojnë apo inspirojnë punën e tyre tek vepra e Kadares.

- Është fare lehtë e vërejtshme që Kadare i njeh shumë mirë hapësirat gjeografike ku i vendos ngjarjet e veprave të tij. Mënyra e përshkrimit të këtyre hapësirave, të specifikave sociale a kulturore, i japin artistëve të teatrit informata të bollshme për të përshtatur dhe dramatizuar veprat e Kadaresë në formatin e dramës. Nga mënyra e elaborimit të këtyre hapësirave nga Kadare, puna hulumtuese për zonat e caktuara hapësinore nga artistët e teatrit bëhet më e lehtë. Fundja, të kesh referencë vet Kadarenë është e mjaftueshme për të hulumtuar një hapësirë të caktuar gjeografike.

- Nga mënyra e vendosjes së ngjarjeve në krijimtarinë e tij, në aspektin kohor dhe hapësinor, Kadare krijon edhe një mundësi tjetër të jashtëzakonshme për transformime apo kontekstualizime të veprave letrare kur ato shndërrohen në produkte dramatike dhe teatrore. Në versionin e dramatizuar një roman i Kadaresë lehtësisht mund të përjetoj intervenime të cilat e kontekstualizojnë ngjarjen, e transformojnë atë duke e përshtatur me idenë, qëllimin dhe konceptin e dramaturgut apo regjisorit. Në këtë mënyrë një vepër e dramatizuar e Kadaresë krijon një relacion të ri me publikun, një relacion më të afërt që i flet më shumë apo më qartë për kontekstin dhe rrethanat në të cilën gjendet shoqëria, apo një aspekt i rëndësishëm shoqëror.

- Është normale dhe e zakonshme që artistët teatror kanë dëshirë që veprat e tyre teatrore t'i lidhin, në një mënyrë apo tjetër, me emra të dëshmuar, siç mund të jetë dëshira që puna e tyre të ketë pjesë përbërëse edhe emrin e Kadaresë. Në

këtë mënyrë edhe vepra e tij është pa dyshim vepra më e dramatizuar për teatër, sidomos në hapësirat shqipfolëse. Por, kjo tendencë për të atashuar veten me emra të mëdhenj ka pasur edhe efektin e "boomerangut" duke bërë kështu që shfaqjet e realizuara si dramatizime të veprave të Kadaresë të mos kenë suksesin e duhur, rrjedhimisht të mos kenë së paku nivelin e romanit të shkruar.

- Jo të gjitha dramatizimet e veprave të Kadaresë kanë rezultuar me mos sukses. Por, si duket, nga ndjenja e inferioritetit artistik, nga presioni i emrit dhe namit të Kadaresë, apo edhe nga mungesa e shkathtësive, talentit apo eksperiencës, artistët teatror ende nuk kanë arritur që ta zbërthejnë apo dekodojnë letërsinë e Kadaresë për skenën e teatrit.

- Ekiston një narrativë në komunitetin teatror që vepra e Kadaresë është shumë e vështirë për t'u dramatizuar e rrjedhimisht për t'u realizuar në shfaqje teatrore. Për çudi, faji zakonisht i atribuohet mënyrës së të shkruarit të Kadaresë, mënyrës së shtjellimit dhe përshkrimit të ngjarjeve, mënyrës së krijimit të karaktereve të personazheve dhe marrëdhënieve në mes tyre, etj. Kjo narrativë zakonisht proklamohet nga artistët teatror që kanë punuar prodhime që kanë për bazë apo insipirim veprën e Kadaresë. Në bazë të këtij hulumtimi, por edhe nga perspektiva personale regjisoriale, kjo narrativë është krijuar si mburojë dhe arsyetim i dështimeve apo mos sukseseve të pritura dhe të dëshiruara për produktet teatrore që kanë të bashkangjitur emrin e Kadaresë.

- Për të pasur një dramë apo shfaqje suksesin apo efektin e dëshiruar duhet të merren parasysh shumë elemente. Paketimi i një produkti teatror varet nga kualiteti i dramës origjinale apo të dramatizuar, nga momentumi i realizimit, nga kontekstualizimi, nga ekipa e angazhuar, nga konsumuesi, nga lokacioni i realizimit, etj. Edhe në rastin e dramatizimit të veprës së Kadaresë, e rrjedhimisht e inskenimit të këtij dramatizimi në teatër, duhet të merren parasysh të gjitha elementet. Përndryshe vetëm emri i Kadaresë i atashuar me një produkt teatror nuk e siguron suksesin.

Conclusions

- Literature and theatre could cohabit freely and naturally. Correlation and cooperation between these two significant fields of social and political influence should be encouraged and enhanced. Publication of a literary work in an alternative artistic format and platform, such as theatre, it is of multiple benefits especially for local consumer.

- Kadare besides being an important personality and witness of a particular time period for Albania and Albanians, it's one of the most attractive personalities for local and international scholars.

- Meanwhile, among the Albanian writers, Kadare's work is the most demanded piece of literature, most attractive, most spoken of, most translated, most consolidated, most studied, by various local and foreign scholars and professionals.

- Simultaneously, the novels of Kadare is considered a strong evidence of Albania's and Albanians' heritage, various important historical processes, ancient and modern Europe. His views in relation to many phenomena, processes and events are looked upon with serious dedication.

- Likewise Kadare, his literary work is perhaps the most commented and controversial phenomena, with plenty of gray elements, especially in relation to communism and its nomenklatura.

- The literary work of Kadare is undoubtedly the most demanded and most looked upon by the Albanian writers and artists of various artistic genres, serving as an inspiration or a foundation of their literary work.

- Kadare's literary work, served as an inspiration or foundation for various artists, and it has been dramatized in various artistic formats, for theatrical plays, artistic films, documentaries, ballet performances, etc.

- The literary work of Kadare is fairly attractive and used by many international artists as an inspiration or foundation for their literary work, and other work in a variety of fields.

- Kadare's literary work is used as a foundation for another artistic product, as an adaptation, or just an inspiration, so it can be later transformed into other artistic formats, variable ones.

- Particularly by the theatre artists, playwrights, directors and actors, among the Albanian writers, the literary work of Kadare is mostly preferred and most looked upon, for inspiration, as a foundation, and ultimately staged for theatre.

- In some cases, the literary work of Kadare is used as a comprehensive foundation for dramatization by playwrights or other theatre artists, respectively used for adaptation of his literary work into a screenplay, and further into a theatrical play.

- In other cases, the literary work of Kadare is used only as an inspiration, or partially used for other theatrical plays. A monologue, a situation, a certain line within a literary work, a relationship between certain personages, a story of one of the characters etc. may have been used for a dramatization, and additionally for a theatrical play.

- The literary work of Kadare is attractive for theatre artists of various ages and generations, various theatrical approaches and styles, various theatrical formats and treatments, various political, ideological and esthetic perspectives.

- The literary work of Kadare is attractive for international theatre artists, who out of various political and artistic reasons, aspire to incorporate it in their dramatic and theatrical creations. The literary work of Kadare has been reenacted by renowned international artists.

- There is an essential distinction between artistic and theatrical readings of Kadare's literary work by Albanian local artists and international artists. This distinction consists of the fact that international theatre artists demonstrate a professional distance from the product and pressure accompanied with Kadare's reputation thus treating this way Kadare's literary work as a source material for their artistic creation. Whilst, in comparison to local theatre artists international artists have a different approach in relation to Kadare's work.

- There is a dormant inferiority complex and an uneasy pressure vis a vis the reputation accompanied with Kadare's name, particularly by the local theatre artists. This relation to his literary work, and to Kadare in particular, is one unconscious anxiety that often negatively impacts the quality of final screenplay and theatrical product.

- It is a constant struggle on behalf of the artists and their theatrical creations based on his literary work, to exceed a literary piece or at least reach the same level in regard to its values and quality. This struggle becomes even harder when theatre artists draw references from a renowned literary work by an author with reputation and special values such as Kadare.

- Due to the significance and fame of the literary work based upon which a theatrical product has been inspired or based upon or due to the author's reputation, quite often there are great and unrealistic expectations about a theatrical play which is a result of a literary dramatisation. It is logical inertia but often damaging because there are usually high expectations by the audience, and herein the despair is sometimes inevitable for the fact that the theatrical play

might have not provoked them to the extent of the literary work the play was based upon.

- The literary work of Kadare is attractive not only for theatre artists and professionals, but also for producers, and theatre management and cultural policymakers. However their interests can differ from those of theatre artists. Their interests can be versatile, especially in regard to merits and various calculations.

- The literary work of Kadare is famous in general, however literary works written during communism is viewed with more interest and is more appreciated, particularly worldwide.

- The literary work of Kadare written during communism, is more attractive, more demanded and mostly used as an inspiration or foundation of the artistic projects, both by theatre artists and others alike.

- Deconstruction of various suspicions in relation to Kadare's positioning during communism, which he also discloses through his works is one of the most exotic and attractive elements that draws theatre artists and others alike to this author.

- The creative aspect of Kadare is attractive for theatre artists because of the versatility displayed through the structure of his works, characterized by certain events, by unique and provocative subject matters and stories, by complex characters and personas, by time periods and geographical zones of the most versatile, and finally by extraordinary poetic and artistic values.

- The literary works of Kadare are attractive for theatre artists, both local and international, also due to the fact that this peculiar writer has succeeded, unlike many others, to elaborate particular subjects that are culturally, socially and

politically specific for a local context in a masterly manner while transcending these subjects in a meaningful way universally.

- In addition, the literary work of Kadare is viewed as significant and interesting among theatre artists for the fact that his life work acclaims wide international respect by critics, translators, publishers and readers around the world. This trait is generally visible in the countries and nations with a tendency towards internationally acclaimed authors.

- The versatile topics that we find in Kadare's work enables extraordinary creative space for theatre artists, especially for playwrights that undertake the dramatization of one of his certain works.

- In peculiarity of Kadare's literary work, one can easily identify the fact that he deals with more than one subject matter. This element provides playwrights enough space, so that depending on their conviction and goals, they can reenact their drama based on only one of the novel's topics, or on a certain line that deals with a unique subject within a novel.

- The topics covered by Kadare in his works are open and transformative. This leaves room for the playwrights to creatively adapt or dramatize a literary work of Kadare by contextualizing it or transforming it based on their artistic idea. Consequently, this provides a creative space for the director whereas the work of Kadare is dramatized in a format that communicates well with an audience or a target group.

- Based upon subject matters that Kadare treats in his works, we can consider that his work belongs to the category of engaged literature. By engaging in subject matters Kadare's work takes another dimension becoming this way attractive for dramatization and reenactment onto a theatrical play, or other artistic formats, of engaged category.

- The events through which particular topics are treated in Kadare's literary work are known as events enriched in a literary sense, complex, deep and multilayered, with strong messages and viewpoints, handled in a unique and original manner. For this reason these events are challenging for treatment in other artistic formats such as theatre, nonetheless far from being easy.

- In certain novels, Kadare handles subject matters which have slightly or not dealt with at all by writers, scholars or other professionals. He deals with topics that are not part of a public discourse. He deals with forgotten topics, intentionally or not. He also deals with sensitive, sublime and provocative topics. This intellectual courage displayed by Kadare is motivating especially for theatre artists that deal with topics that incite debates or shed a light over a particular event or history.

- Although Kadare's novels generally belong to the category of fiction, they have strong ties and persuasive references characterized by significant historical and political events, especially for Albanian people, and then the region and Europe. The works based on true or inspired events have awaken curiosity among theatre artists, for their adaptation into screenplays or theatrical plays.

- Kadare is known for his original approach towards subject matters and events, both discussed or consumed ones. His perspective in regard to such topics or events often creates confusion or shock, and because of this his literary work is attractive for transforming it into other artistic products, in our case, into drama and then theatrical play.

- The peculiar way in which Kadare treats his events makes it difficult, yet not impossible, to transform them, to adapt or contextualize, if suitable for screenplays and theatre. Because during dramatization of any literary work it is normal to write and add segments, situations or scenes, that are not part of the

dramatized novel, the challenge of adapting Kadare's events into a drama becomes more over passable.

- Since Kadare's novels have more than one story plot, consisting of more than one event, then it is possible to use as basis or inspiration a peculiar line, or a peculiar event, of a peculiar novel to then turn it into a screenplay, and later into a play.

- In his literary work, Kadare displays a wide range of personages in reference to whom he develops subject matters and peculiar events. This range of characters enables various creative opportunities for the playwright during revival of personages within the drama.

- Some of Kadare's personages are atypical and through them topics and events described in the novel become even more peculiar. These type of personages simultaneously intrigues theatre professionals in terms of their revival into a screenplay and theatrical play, in order to serve it to the broad public.

- While processing the character of his personages, Kadare is very careful and particular, creating this way dynamic characters, with internal and external conflicts, with abrupt but reasonable shifts, with a power to change the flow of events while insisting on resolving central or peripheral conflicts, marked with traits, behaviors and characteristics and shaped by plenty of nuances and subtleties. In his literatary work, the personages strike you with characters that are very complex, strong and disturbing, multiple and dominating, on occasions bearing the conflicts and crisis of others or in peculiar situations, beyond their control. This form of developing Kadare's characters serves as an inspiring and creative source for playwrights so they can create characters and personages that shake you, leave you breathless and linger in remembrance. On the other hand, these personages are so well accommodated in Kadare's literature hence it is extremely challenging for playwrights to transcend or revive them into a drama

format, or into a play later on. This challenge is exquisite, for the fact that often the personages in a drama or a play are not brought to us in the same light as in the novel, and this can make their dramatization fail.

- With this range and type of characters/personages by Kadare we can create enormous opportunities to write an entire drama or to perform a whole play based only on one particular protagonist, by developing a special storyline for him or her and by achieving this way a completely new theatrical product based solely on one of Kadare's protagonists.

- Some of the protagonists from Kadare's works are based on real people or historical figures. Usually these protagonists are integral part of particular events, specific conditions and contexts. Kadare does not write biographical novels where he portrays entirely a public or historical figure. This reference in his novels with real persons or figures further intrigues and interests theatre artists into Kadare's work.

- Even in cases when Kadare uses real personages in his work, their presence is very special. Kadare conveys some original reading, perspective and representation of these protagonists. In some sort of a way, Kadare creates his version of these protagonists, his version of their attitudes, thoughts, behaviours, and deeds. In fact, this typical approach by Kadare towards these protagonists is typical for theatre artists, especially directors, who revive their characters depending on their play's approach, idea and concept. A certain character such as Hamlet, for example, is revived in theatre stages, thousands of times, in the most versatile styles and formats, and exactly due to director's approach towards the personage or the screenplay. This treatment and reading of real personages by Kadare makes it even more intriguing for a theatre artist to develop their characters depending on his viewpoint.

- Kadare has stretched his creative work in various epoques and time periods. Normally these timings use crucial historical, political or social times as a reference. Kadare possesses the power to take us, through his novels, back to early ancient times and then brings us again in modern times. Kadare's imagination for placing stories of his novels in certain time periods generates enriching artistic opportunities for playwrights so that they can stage their scenes in the best way possible in terms of timing.

- Despite the fact that Kadare, depending on his work, sets his events in time periods that are familiar to the public, he is able to demonstrate a very personal approach and elaboration of certain time periods. Kadare generates a certain version, perspective and an original stance in rapport to the depicted time periods. In the majority of cases, these stances are pretty convincing, even in cases when they are at odds with "official" versions. Kadare's approach challenges further theatre artists to deal with his works. It challenges the deconstruction of Kadare's versions, perspectives and positions from original to adapted version whenever it is disclosed in the drama or theatre format.

- On one hand, Kadare sets the events of his works in time periods which are familiar to the general public. However, on the other hand there are cases when his events are placed in lost or forgotten time periods, completely unknown. In this way Kadare creates precious opportunities for theatre artists to deal with time periods forgotten by the wide public in their work, thus contributing in actualisation or re-actualisation of certain epoque or time, of significance to the society.

- In general, Kadare places the events of his novels in local geographical zones, in locations where mostly Albanians live. But there are cases when events of his novels are placed in locations around the Balkans region, in the Ottoman Empire, or the Ancient Greece. On rare occasions he stages his events in other locations. This focused geographical placement of events, in one way or another conditions

theatre artists in terms of location, if they have used Kadare's novels as a basis or inspiration.

- It is easy to note that Kadare has a very good knowledge of geographical locations where his events are placed. The way he describes these locations, their social and cultural specifics, provide sufficient information for theatre artists to adapt and dramatize Kadare's work into screenplay formats. According to the way these locations are elaborated, the research work related to particular locations and geographical zones conducted by theatre artists becomes easier. Lastly, only by using Kadare himself as a reference it is more than sufficient for researching a certain geographical location.

- Judging by the manner of placing events in his literary works, in terms of time and space, Kadare creates an extraordinary opportunity for transformations and contextualization of literary works once they are turned into dramatic and theatrical products. In the dramatized version, Kadare's novel can easily undertake interventions that contextualize the event, transform and adapt it to the idea, purpose and the concept by the playwright or director. Similarly, a dramatized work of Kadare establishes a new relation with the public, a close relation that speaks louder or clearer about the context and circumstances of its society, or a significant social aspect.

- It is normal and standard practice for theatre artists to aspire to associate their theatrical plays in one way or another with renowned names, such as the desire that their work contains the name of Kadare in a substantial way. Hence his works are undoubtedly the most dramatized literary pieces staged for theatre, especially among the Albanian speaking community. However, this tendency to attach themselves with acclaimed author has a "boomerang" effect", resulting this way in plays which are dramatized from Kadare's novels not reaching the desired success, consequently not pertaining to the level of the written novel.

- Not all dramatizations of Kadare's work have resulted unsuccessfully. Yet, it seems that due to the feeling of artistic inferiority, due to the pressure of Kadare's name, or due to the lack of skills, talent, or experience, the theatre artists have yet not achieved to deconstruct or decode Kadare's literature for the purposes of theatre stage.

- There is this narrative among the theatre community that Kadare's literary work is very difficult to dramatize and consequently enact into theatrical play. Oddly, the blame is randomly attributed to Kadare's style of writing, to the manner he develops and describes certain events, to the manner of shaping characters of personages and their interrelations etc. This narrative usually is proclaimed by theatre artists who have worked with products that are based or inspired on Kadare's work. Based on this research, and based on the personal perspective of the director, this narrative serves as a shield and justification for failed projects or high expectations for theatre pieces attached to Kadare's name.

- In order for a screenplay (drama) or a play to reach its peak or the desired effect many elements should be taken into consideration. The packaging of a theatre product substantially depends upon the quality of original drama, upon the momentum of its realization, on contextualization, on the team that has been engaged, the consumer, location etc. In cases of dramatization of Kadare's work, and incidentally their reenactment in theatre, a variety of elements should be taken into consideration. Otherwise, just by attaching Kadare's name to a theatre product does not guarantee a success in itself.

Bibliografia

ABC Story. (2015, Dhjetor 7). *ISMAIL KADARE I DENONCUAR PJESA II | ABC NEWS.* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=1q_bCFhSB84

ABC Story. (2015, Nëntor 26). *ISMAIL KADARE I DENONCUAR | ABC NEWS.* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=h5b_JJWTe7s

ABCNews Albania 2013. (2013, Dhjetor 14). *KADARE Intervista ne ABCNews 15 Dhjetor 2013.* [Video file]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=ydrBQ7HcJBg

Adams, L. (2005, Nëntor 13). 'The Successor': A Bad Night in Albania. *The New York Times.* Marrë nga: https://www.nytimes.com/2005/11/13/books/review/the-successor-a-bad-night-in-albania.html

Aliu, G. (2013, Mars 17). Monografia e parë për "Gjeneralin e Ushtrisë së Vdekur". *Shekulli.* Marrë nga: http://shekulli.com.al/18871/

Aliu, G. (2016). *Romanet e Ismail Kadaresë (1963 – 1990).* Tiranë, Shqipëri: Qendra e Studimeve Albanologjike.

APOLLLONI, A. (2016). Historia e Letërsisë Është Histori e Majave. *SYMBOL, 7.* Marrë nga: http://omprom.com/symbol/symbol-7/

Apolloni, A. (2011). *Dorëshkrim, "Hakmarrja e Homerit"* - Bazuar në romanin Dosja H të Ismail Kadaresë. Prishtinë, Kosovë: Produksion i Teatrit Kombëtar të Kosovës.

Apolloni, A. (2012). *Romani Gjenerali i ushtrisë së vdekur i Ismail Kadaresë (poetika, versionet, variantet, inskenimet, ekranizimet, kritika).* Prishtinë, Kosovë: Universiteti i Prishtinës.

Apolloni, A. (2018). *Skenderbeu: Manuskripti i Marlout.* Prishtinë, Kosovë: OM; Tiranë, Shqipëri: OM.

Aristoteli. (1998). *Poetika.* Prishtinë, Kosovë: Buzuku.

Aristotle. (n.d.). *Poetics.* Translated by S. H. Butcher.

Bajo, I. (2005, Qershor 23). Albania: Ismail Kadare, Novelist From The 'Balkan Fringe,' Receives Top Literary Award. [Intervistë]. *Radio Free Europe/ Radio Liberty*. Marrë nga: https://www.rferl.org/a/1059453.html

Balkan Insight. (2010, Prill 1). Kadare's The Palace of Dreams to Become Film. Marrë nga: https://balkaninsight.com/2010/04/01/kadare-s-the-palace-of-dreams-to-become-film/

Barthles, R. (1972). *Mythologies*. New York, NY: The Noonday Press, Ferrar, Straus and Giroux. Marrë nga: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-MythToday-excerpt.pdf

Bellos, D. (2005). The Englishing of Ismail Kadare - Notes of a retranslator. *The Complete Review 6(2)*. Marrë nga: http://www.complete-review.com/quarterly/vol6/issue2/bellos.htm

Besim Ugzmajli. (2016, Dhjetor 26). *PASARDHËSI / Teatri Kombëtar 2016.* [Video file]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=kbe09HebhBM&fbclid=IwAR3xwLEJ3xsoTn86-3-E%C3%ABS5ZNLJPfYa5yqoHQRDIle5tnIzejm5taJ3v5qs

Binder, D. (1996, Janar 31). AT LUNCH WITH: Ismail Kadare; A Meeting Of the Venerated And Best Known. *The New York Times.* Marrë nga: https://www.nytimes.com/1996/01/31/garden/at-lunch-with-ismail-kadare-a-meeting-of-the-venerated-and-best-known.html

Brook P. (2004). *Loja; revistë për teatër (4)*. Prishtinë, fq. 104.

Brown, R. J. (2012). Historia e Teatrit. *Tirana Times,* fq. 2, 9, 13.

Bruch, D. (1990). *How Theatre Happens*. Marrë nga: http://www.danillitphil.com/essaypdfs/Chapter09.pdf

Canon Gate. (n.d.). *The Successor - ISMAIL KADARE*. Marrë nga: https://canongate.co.uk/books/436-the-successor/

Caterson, S. (2006, Mars). Ismail Kadare's 'The Successor'. *The Monthly*. Marrë nga: https://www.themonthly.com.au/books-simon-caterson-ismail-kadare-s-successor--189

City News Albania. (2016, Maj 6). INTERVISTA/ Ismail Kadare: Arsyeja e shpërthimit të Enverit ndaj meje per "Pashallarët". [Intervistë]. Marrë nga: https://www.cna.al/2016/05/06/intervista-ismail-kadare-arsyeja-e-shperthimit-te-enverit-ndaj-meje-per-pashallaret/

Columbia Harriman Institute. (2006). *ISMAIL KADARE: LITERATURE AND TYRANNY.* Marrë nga: https://harriman.columbia.edu/event/ismail-kadare-literature-and-tyranny-0

Corner, R. (2012, Nëntor 29). Një intervistë nga Ismail Kadare! [Intervistë]. Marrë nga: https://albanians.gr/nje-interviste-nga-ismail-kadare.html

Cox, J.K (n.d). *Beyond Hatred: Balkan Conflicts in the Works of Ismail Kadare.* Wheeling Jesuit University. Marrë nga: http://www.wju.edu/faculty/cardinalperspectives/cox03_04.pdf

Cox, J.K. (2011). *The Albanian Experience of Communism in the Fiction of Ismail Kadare.* Global Europe Program/Wilson Center. Marrë nga: https://www.wilsoncenter.org/publication/319-the-albanian-experience-communism-the-fiction-ismail-kadare

Cukali, K. (2012, nëntor 18). Eshtrat, gjeneral! *ResPublica.* Marrë nga: http://www.respublica.al/arkiv-opinion/eshtrat-gjeneral

Daniel, O. (2007). *Ismail Kadare*. Encyclopaedia Universalis. Marrë nga: https://www.universalis.fr/encyclopedie/ismail-kadare/

Dilday, K. (2005). *The Successor by Ismail Kadare* [Book Reviews]. Words without Borders. Marrë nga: https://www.wordswithoutborders.org/book-review/the-successor-by-ismail-kadare

DiYanni, R. (2007). *Literature: Reading Fiction, Poetry, and Drama.* New York, NY: McGraw-Hill Companies, The.

Doko, M. (2014). *Televizioni dhe ekranizimi i veprës letrare për television.* (Thesis nr. 2), Prishtinë.

Dolinski, V. (2002, Shkurt 25). *Remarks on Ismail Kadare.* Center for Isalmic Pluralism. Marrë nga: http://www.islamicpluralism.org/2098/remarks-on-ismail-kadare

Drama Online. (n.d). Marrë nga: https://www.dramaonlinelibrary.com/genres

E.Z. (2012, Mars 16). "Dosja H" humbet në kërkim të Homerit. *Portalb.* Marrë nga: https://portalb.mk/46006-dosja-h-humbet-ne-kerkim-te-homerit/

Eder, R. (2008, Shtator 30). Leading a Dark Mission to Albania's Fields of Bones. *The New York Times.* Marrë nga: https://www.nytimes.com/2008/10/01/books/01eder.html

Edubuzz. (n.d). *THE ROLE OF THE DIRECTOR.* Marrë nga: https://www.edubuzz.org/dgs_drama/the-role-of-the-director/

Elliot, H. (2006, Shkurt 25). "Amid the madness of Albania, a murder stirs the plot". *Weekend Australian.*

Elsie, R. (1995). *Një fund dhe një fillim - Vëzhgime mbi letërsinë dhe kulturën shqiptare bashkëkohore.* Tiranë, Shqipëri: Globus R.

Elsie, R. (2005). *Albanian Literature: A Short History*. London, England: Centre for Albanian Studies.

Euronews. (2009, Tetor 20). Interview with Ismail Kadare, Albanian writer. [Intervistë]. Marrë nga: https://www.euronews.com/2009/10/20/interview-with-ismail-kadare-albanian-writer

European Leadership University. (n.d.). *The Elements of Drama.* Marrë nga: http://www.eluprogram.com/Elements_Of_Drama.pdf

Evans, J. (2005, 17 Shtator). Living with ghosts. *The Guardian.* Marrë nga: https://www.theguardian.com/books/2005/sep/17/featuresreviews.guardianreview8

Express. (2008, Shkurt 17). Kjo është intervista e Ismail Kadaresë për Express, në ditën e Pavarësisë, më 17 Shkurt 2008. [Intervistë]. Marrë nga: https://www.gazetaexpress.com/intervista-kjo-eshte-intervista-e-ismail-kadarese-per-express-ne-diten-e-pavaresise-me-17-shkurt-2008-500796/

Express. (2016, Dhjetor 29). Regjisori maqedonas solli "Pasardhësi"-n në TKK, aktorët të mrekulluar me punën e Unkovskit. Marrë nga: https://www.gazetaexpress.com/arte-regjisori-maqedonas-solli-pasardhesi-n-ne-tkk-aktoret-te-mrekulluar-me-punen-e-unkovskit-299799/

Fallowell, D. (2006, Prill 23). Will the real Mr Kadare please stand up?. *The Telegraph.* Marrë nga: https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3651778/Will-the-real-Mr-Kadare-please-stand-up.html

Favier, E. (2015, Gusht 23). Ismaïl Kadaré, an ethnopoetic of reality. *Mediapart.* Marrë nga: https://blogs.mediapart.fr/emmanuelle-favier/blog/230815/ismail-kadare-une-ethnopoetique-du-reel

Faye, E. (1997). *Vepra / Ismail Kadare; Parathënie dhe shënime prezantuese.* Paris, Francë: Fayard.

Faye, E. (2007). *Tri biseda me Kadarenë.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Fevziu, B. (2016, Janar 28). Ismail Kadare: Ju rrefej 80 vitet e mia… [Intervistë]. *Opinion.* Marrë nga: http://opinion.al/ismail-kadare-ju-rrefej-80-vitet-e-mia/

Figusch, Z. (2012). *FROM ONE-TO-ONE PSYCHODRAMA TO LARGE GROUP SOCIO-PSYCHODRAMA*. LuLu.

Financial Times. *Small Talk: Ismail Kadare.* [Intervistë]. Marrë nga: https://www.ft.com/content/c085726e-b169-11df-b899-00144feabdc0

Fjalor Enciklopedik Shqiptar. (2008). Tiranë, Shqipëri: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.

Flood, A. (2009, Mars 24). 'I am not a political writer' says Ismail Kadare. *The Guardian.* Marrë nga: https://www.theguardian.com/books/2009/mar/24/ismail-kadare-political-writer

Guppy, Sh. (1998). *Ismail Kadare, The Art of Fiction No. 153,* (intervistë). Marrë nga: https://www.theparisreview.org/interviews/1105/ismail-kadare-the-art-of-fiction-no-153-ismail-kadare

Guppy, Sh. (1999, Shkurt 27). The Books Interview: Ismail Kadare - Enver's never-never land. *The Independent.* Marrë nga: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/the-books-interview-ismail-kadare-envers-never-never-land-1073473.html

Guynes, S. (2012). *The Albanian Kanun in Ismail Kadare's Broken April*. Valley Humanities Review.

Hamiti, S. (2005). *Tematologjia.* Prishtinë, Kosovë: Akademia e Shkencave dhe Arteve të Kosovës (ASHAK).

Haven, C. (n.d.). *Ismail Kadare: "There is real literature, and then there is the rest."* Stanford University. Marrë nga: https://bookhaven.stanford.edu/2018/02/ismail-kadare-there-is-real-literature-and-then-there-is-the-rest/

History World. (n.d.). Marrë nga: http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?groupid=1605&HistoryID=ab35&gtrack=pthc

Hoover, D.L. & Lattig, Sh. (2008). STYLISTIC: Prospect and Retrospect. *Literary and Linguistic Computing, 23 (4),* 501-502. doi:10.1093/llc/fqn027

Hysaj, F. (1998). *Theatri; revistë për teatër dhe dramë (4).* Prishtinë, fq. 57, 61.

Hysaj, F. (2000). *Theatri; revistë për teatër dhe dramë (5-6).* Prishtinë, fq. 92, 94.

Hysaj, F. (2006). *Teatrologji, dramaturgji, regjisurë dhe aktrim.* Prishtinë, Kosovë: Sythi.

Info Arkiva. (2012, Mars 15). Dosja H. me aurën politike. Marrë nga: http://www.arkivalajmeve.com/Dosja-H-me-auren-politike.1047203019/

Insajderi. (2017). INTERVISTA E KADARE PËR "DIE WELT": ERDOGANI, NOBELI DHE ARRITJET NË LETËRSI. [Intervistë]. Marrë nga: https://insajderi.com/intervista-e-kadare-per-die-welt-erdogani-nobeli-dhe-arritjet-ne-letersi/

IntoAlbania. (n.d). *Ismail Kadare: An Author of International Renown.* Marrë nga: https://www.intoalbania.com/ismail-kadare-an-author-of-international-renown/

Isufaj, V. (2011). GJENEZA, PËRPUNIMI DHE PËRKRYERJA E NJË VEPRE (ANALIZË GJENETIKE E MOTËRZIMEVE TË ROMANIT GJENERALI I USHTRISË SË VEKUR). *Revistë Shkencore e Institutit Alb-Shkenca, AKTET IV, 4: 784 – 793.* Marrë nga: http://alpa.mali-it.eu/pub/aktet/vol/vol4/Aktet_Vol_IV_Nr_4_pp_784_793.pdf

Isufaj, V. (2013). *Rikthimi i mitit në veprën e Ismail Kadaresë.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Izikovich, G. (2015, Shkurt 11). Jerusalem Prize-winning Author Doesn't Bow to Pressure. *Haaretz.* Marrë nga: https://www.haaretz.com/life/books/.premium-prize-winning-author-doesnt-bow-to-pressure-1.5304720

Kadare, I. (1963). *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Tiranë, Shqipëri: Naim Frashëri.

Kadare, I. (1967). *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Tiranë, Shqipëri.

Kadare, I. (1990). Eskili, ky humbës i madh. *Zëri i Rinisë,* Prishtinë.

Kadare, I. (2001). *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2003). *Vajza e Agamemnonit.* Tiranë, Shqipëri: Shtëpia botuese 55.

Kadare, I. (2007). *Dimri i vetmisë së madhe*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Ditë kafenesh*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Kronikë në gur*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Lëkura e daulles*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Njëmbëdhjetë Tregime*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Përbindëshi*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Qyteti pa reklama.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2007). *Rrethimi*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Breznitë e Hankonatëve*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Koncert në fund të stinës*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Kush e solli Doruntinën.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Muzgu i perëndive të stepës*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Nëntori i një kryeqyteti*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Poezi dhe Poema*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2008). *Tregime dhe novela*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Aksidenti.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Dosja H.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Pallati i Ëndrrave*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Pasardhësi*, Vepra 13. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Prilli i thyer*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Stinë e mërzitshme në Olymp.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2009). *Tri këngë zie për Kosovën*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2010). *Aksidenti.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2012). *Mosmarrëveshja.* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kadare, I. (2013). *Bisedë për brilantet në pasditen e dhjetorit*. Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Kalfus, K. (1998, Mars 1). Balkanizing Homer. *The New York Times.* Marrë nga: http://movies2.nytimes.com/books/98/03/01/reviews/980301.01kalfust.html

Kaloçi, D. (2018). *Kadare dhe regjimi komunist, 101 dokumente nga aparati diktatorial shtetëror 1959 – 1991.* Tiranë, Shqipëri: UET Press.

Ke, J. (2013). *The four others in I. Kadare's works: a study of the Albanian national identity*. University of Louisville.

KOHAnet. (2017, Mars 2). "Pasardhësi" i Kadaresë në Tiranë premierë nga trupa e Teatrit të Kosovës. Marrë nga: https://www.koha.net/kulture/3090/pasardhesi-i-kadarese-ne-tirane-premiere-nga-trupa-e-teatrit-te-kosoves/

Kohavision – KTV. (2016, Shtator 6). *RUBIKON - Ismail Kadare 2005*. . [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=LzxndGz8gI8

Konica Channel. (2017, Shkurt 17). *Ismail Kadare: Tregova për Shqipërinë, nuk glorifikova Enver Hoxhën (Pjesa e dytë)*. [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=KiQIp9FBQ1A

Krasniqi, A. (2012, Mars). "Dosja…" e zverdhur. *Koha Ditore*, Prishtinë.

Krasniqi, A. (2017). Një Gjeneral i ushtrisë së gjallë ballkanike - *Urtësi e Marrëzi*. *Mbresa – kujtime – vlerësime.* Shkup, fq. 232, 234-235.

Kryeziu, J. (2015). *Narratori dhe narracioni në prozën e Ismail Kadaresë.* Tiranë, Shqipëri: Universiteti i Tiranës.

Kultplus. (2016, Dhjetor 27). "Pasardhësi", i Kadaresë feston 70 vjetorin e themelimit të Teatrit Kombëtar të Kosovës. Marrë nga: http://a.kultplus.com/?id=2&l=18447

Kultplus. (2016, Dhjetor 29). Regjisori maqedonas solli "Pasardhësi"-n në TKK, aktorët të mrekulluar me punën e Unkovskit (FOTO). Marrë nga: http://a.kultplus.com/?id=2&l=18487

Lexicon. (n.d.). Marrë nga: https://frithluton.com/articles/objective-level-subjective-level/

Lozano, L. (2015, Shkurt 10). Albania's Kadare unruffled by elusive Nobel. *YAHOO news.* Marrë nga: https://news.yahoo.com/albanias-kadare-unruffled-elusive-nobel-182452070.html

Lozano, L. (2015, Shkurt 11). Albanian author wins Israeli award, unruffled by Nobel. *The Times of Israel.* Marrë nga: https://www.timesofisrael.com/albanian-creator-wins-israeli-award-unruffled-by-nobel/

MAPO. (2012, Mars 17). "Dosja H" i Kadaresë, nga Kosova në Tiranë. Marrë nga: http://www.mapo.al/dosja-h-i-kadarese-nga-kosova-ne-tirane/

MAPO. (2017, Mars 3). Pasardhësi i Kadaresë: Eksperimenti i pamundur i Unkovskit. Marrë nga: https://gazetamapo.al/pasardhesi-i-kadarese-eksperimenti-i-pamundur-i-unkovskit/

Marku, M. (2007). *Kadare Vepra (1).* Tiranë, Shqipëri: Onufri.

Mazova, L. (2009, Shtator 11). Shpresa si lajtmotiv (Gjenerali i ushtrisë së vdekur). *Forum,* Shkup.

Merriman, C.D. (2006). *Biography of Honore de Balzac.* The Literature Network. Marrë nga: http://www.online-literature.com/honore_de_balzac/

Milkani, P. (1990). "Aktorë të njohur në plane të panjohur". *Drita.* Tiranë.

Mjaku, B. (2017). Shkupi qon në këmbë Bursën me "Gjeneralin e Ushtrisë së vdekur". *Urtësi e Marrëzi*. *Mbresa – kujtime – vlerësime.* Shkup, fq. 242.

Mjaku, B. (2017). *Urtësi e Marrëzi*. *Mbresa – kujtime – vlerësime.* Shkup, fq. 228, 229.

Moser, A. (2017). *"The File on H" by Ismail Kadare [Review]*. Marrë nga: https://andreasmoser.blog/2017/02/04/the-file-on-h-by-ismail-kadare/

Mulliqi, H. (2018). *Teatri, Drama dhe Identiteti Kulturor në Kosovë* (pjesa e dytë). Prishtinë, Kosovë: Armagedoni.

Myftiu, A. (2002). *Nga letërsia te filmi.* Tiranë.

Nazarko, M. (2017, Shkurt 21). INTERVISTA/IsmaiL Kadare i përgjigjet Lubonjës: Glorifikim Enverit? E vërteta për mbledhjen e 81 partive komuniste në Moskë. [Intervistë]. Marrë nga: http://www.gazetatema.net/2017/02/21/intervista-kadare-i-pergjigjet-lubonjes-glorifikim-enverit-e-verteta-per-mbledhjen-e-81-partive-komuniste-ne-moske/

Nëndori. (1962, Maj). *Ismail Kadare, Gjenerali i ushtrisë së vdekur,* fq. 52 – 76.

Neziraj, J. (2009). *Dorëshkrim; Ismail Kadare, GJENERALI I USHTRISË SË VDEKUR.* Shkup, Maqedoni: Produksion i Teatrit Shqiptar - Shkup.

Neziraj, J. (2012, Dhjetor 7). Teatri Popullor ka vdekur. *Gazeta Shekulli,* Tiranë.

O'Brien, M. (2006, Janar 8). The Successor, by Ismail Kadare (Land of the politely implacable furies). *The Independent*. Marrë nga: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-successor-by-ismail-kadare-6112435.html

Onufri. (2008). *Vepra e plotë.* Marrë nga: https://www.scribd.com/doc/55436412/Katalogu-i-Vepres-se-plote-te-Ismail-Kadare-nga-Botime-Onufri

Ora News Emisione. (2014, Prill 28). *Intervista e plotë e Ismail Kadare në "Debati në Channel One".* [Video file]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=98w_TbAIOpo

Oral History Association. (n.d.). *Oral History: Defined.* Marrë nga: https://www.oralhistory.org/about/do-oral-history/

Ossewarade, M. (2015). Ismail Kadere's Idea of Europe. *The European Legacy, 20(7),* 715-730, doi: 10.1080/10848770.2015.1065097

Panorama. (2012, Mars 19). "Dosja H" e Kadaresë vjen nga Kosova. Marrë nga: http://www.panorama.com.al/%E2%80%9Cdosja-h%E2%80%9D-e-kadarese-vjen-nga-kosova/

Panorama. (2017, Korrik 25). Intervista/ Rrëfimi i Kadaresë: Shteti kishte gati arkivolin për mua, hetuesi është ende gjallë. Marrë nga: http://www.panorama.com.al/intervista-rrefimi-i-kadarese-shteti-kishte-gati-arkivolin-per-mua-hetuesi-eshte-ende-gjalle/

Papagjoni, J. (2011). *Historia e Teatrit Shqiptar.* Tiranë, Shqipëri: Qendra e Studimeve Albanologjike.

Parry, M. & Lord, A. (2013). *A Kind of Poetical Galaxy: Ismail Kadare's The File on H.* Marrë nga: https://anenduringromantic.wordpress.com/2013/02/02/a-kind-of-poetical-galaxy-ismail-kadares-the-file-on-h/

Partouche. (2003, Tetor 9). Normal stay in the middle of madness. [Intervistë]. *Zeit Online.* Marrë nga: https://www.zeit.de/2003/42/L-Kadare-Interv_

Pepo, Y. (1987). *Arti viziv shqiptar, Skena dhe ekrani.* Tiranë.

Periskopi. (2016, Shtator 15). Intervista në The Paris Review e Ismail Kadare. [Intervistë]. Marrë nga: https://www.periskopi.com/intervista-ne-the-paris-review-e-ismail-kadare/

Pipa, A. (1999). *Subversion drejt konformizmit, fenomeni Kadare.* Tiranë, Shqipëri: Phoenix.

Polish Radio Three. (2014, Qershor 19). *Ismail Kadare: I trust in literature immeasurably.* [Audio file]. Marrë nga: https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1156781,Ismail-Kadare-bezgranicznie-ufam-literaturze

Poolos, A. (1999, Shtator 9). Albania: Millennium Voices -- Albanian Writer Ismail Kadare. [Intervistë]. *Radio Free Europe/ Radio Liberty.* Marrë nga: https://www.rferl.org/a/1092283.html

Prifti, P.R.. (2016). Ismail Kadare. *Encyclopedia Britannica.* Marrë nga: https://www.britannica.com/biography/Ismail-Kadare

Puto, M. (2018). The representation of the literary corpus and figure of Ismail Kadare, the most famous Albanian writer, in the pages of Spanish media. (El País and ABC). *Turkophone, 5(2).* Marrë nga: https://dergipark.org.tr/download/article-file/546760

Qirillov, J. (2017). Kultura me duart në xhep – Lexim bashkëkohor i Kadaresë. - *Urtësi e Marrëzi*. *Mbresa – kujtime – vlerësime.* Shkup, fq. 241.

Rapitful Shqip. (2012). *Kështjella – Ismail Kadare, Analizë.* Marrë nga: http://rapitful.blogspot.com/2012/02/romani-keshtjella-nga-ismail-kadare.html

Renaud, T. (1970, prill 1). Kritikë romanit: Gjenerali i ushtrisë së vdekur. *Lettres françaises.*

Rexhaj, B. (2016). *Në shenjë të Teatrit* (ese dhe analiza teatrore). Prishtinë, Kosovë: Faik Konica.

RTV KLAN. (2013, Tetor 13). *Opinion - Ismail Kadare! (10 nentor 2011).* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=pMxRQL0JIhY

RTV KLAN. (2013, Tetor 23). *Opinion - Ikja e Ismail Kadarese! (24 tetor 2012).* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=qzj5xov340M

RTV KLAN. (2016, Janar 28). *Opinion - 80-vjetori i Ismail Kadarese! (27 janar 2016).* [Video file]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=hbXIi8C-R-o

Salles, W. (2007). *Biographies – Pedagogy & Communication.* Marrë nga: https://educacao.uol.com.br/biografias/walter-salles.htm

Scottish Review of Books. (2009, Tetor 29). *The SRB Interview: Ismail Kadare.* Marrë nga: https://www.scottishreviewofbooks.org/2009/10/the-srb-interview-ismail-kadare/

Sejdijaj, F. (2004, Janar). Interview with Shaban Sinani about Dossier K. *Trepça.* Marrë nga: http://bjoerna.net/Kadare/Sinani-2004.pdf

Selmani, A. (2003, Dhjetor 20). Reçensioni - Kodi i zbërthimit të fshehtësisë. *Trepça.* Marrë nga: http://www.trepca.net/2003/1203/031220-as-recensioni-i.kadare-romani-pasardhesi.htm

Shatrolli, N. (2010, Shkurt 3). *Zëri.* Prishtinë, Kosovë.

Shqiptarja.com. (2012, Mars 16). "Dosja H" sprovon Tiranën, Të djelën premiera në TK. Marrë nga: https://shqiptarja.com/lajm/ldquo-dosja-h-rdquo-sprovon-tiran-euml-n-br-t-euml-djel-euml-n-premiera-n-euml-tk?r=app

Solar, M. (1978). *Teoria e letërsisë*. Prishtinë, Kosovë: Rilindja.

Stefanovski, G. (2016). *Dorëshkrim; Ismail Kadare, Pasardhësi.*

Stefanovski. (n.d). Marrë nga: http://goranstefanovski.co.uk/cgi-sys/defaultwebpage.cgi

Studio e Hapur. (2017, Shtator 16). *Letra dërguar Enver Hoxhës, Kadare: Më jep nder, shpëtova jetën e motrës.* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=BUen2jBbNgw

Teatri Kombëtar i Kosovës. (n.d.). *Historiku.* Marrë nga: http://www.teatrikombetar.info/al/perne/1/

The Balkanista. (2018, Mars 7). *The Palace Of Dreams- Ismail Kadare.* Marrë nga: http://thebalkanista.com/2018/03/07/the-palace-of-dreams-ismail-kadare/

The Internet Classics Archive. (n.d.). *Poetics By Aristotle.* Marrë nga: http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.3.3.html

Thomson, I. (2006, Janar 15). Tyranny in Tirana. *The Guardian.* Marrë nga: https://www.theguardian.com/books/2006/jan/15/fiction.features1

Top Channel Albania. (2017, Shkurt 8). *E Diell, 30 Nentor 2008, Ismail Kadare.* [Video File]. Marrë nga: https://www.youtube.com/watch?v=kTIVx7lcvVc

Top Channel. (2011, Qershor 2). Ismail Kadare: Serbia has an obligation to recognize Kosovo. Marrë nga: http://top-channel.tv/english/ismail-kadare-serbia-has-an-obligation-to-recognize-kosovo/

Twicemodern. (2016, Janar 3). Reflections: Ismail Kadare and Isaac Bashevis Singer. *Wordpress.* Marrë nga: https://twicemodern.wordpress.com/2016/01/03/reflections-ismail-kadare-and-isaac-bashevis-singer/

V.I. (2016, Korrik 16). Bisedë me Ismail Kadarenë: Doruntina në kolegjet francize. [Intervistë]. *Koha Jonë.* Marrë nga: https://www.kohajone.com/2016/07/16/bisede-me-ismail-kadarene-doruntina-ne-kolegjet-franceze/

Valinsky, M. (2018, Janar 9). *To and from the Linguistic Shore of Ismail Kadare's "A Girl in Exile".* Los Angeles Review of Books. Marrë nga:

https://lareviewofbooks.org/article/to-and-from-the-linguistic-shore-of-ismail-kadares-a-girl-in-exile/#!

Voice of America (VOA). (2015, Shkurt 11). *Intervistë me shkrimtarin e madh Ismail Kadare.* [Video file]. Marrë nga: https://www.zeriamerikes.com/a/2639058.html

We Need to Talk About Books. (n.d.). *The General of the Dead Army by Ismail Kadare [A Review]*.

Wingardium, L. (2012). What is Drama and How is it Different from Other Literature? *Literatelai.* Marrë nga: https://literatelai.wordpress.com/2012/05/24/what-is-drama-and-how-is-it-different-from-other-literature/

Wood, J. (2010, Dhjetor 12). Chronicles And Fragments. *The New Yorker.* Marrë nga: https://www.newyorker.com/magazine/2010/12/20/chronicles-and-fragments

Xhaferi, P. (2007). The Political Contribution of Albanian Writers in Defining Albanian Identity: the Debate between Ismail Kadare and Rexhep Qosja. *European Journal of Language and Literature Studies, 3(1),* 121-128. Marrë nga: http://journals.euser.org/files/articles/ejls_jan_apr_17/Perparim.pdf

Youth Initiative for Human Rights. (2009). Marrë nga: http://www.yihr.org/uploads/file/YIHR%20Newsletter%20-%20Belgrade%20Summit%202009.pdf

Zëri. (2017, Janar 7). Teatri i Tiranës s'ka kushte për "Pasardhësin" e Kosovës. Marrë nga: https://zeri.info/kultura/124879/teatri-i-tiranes-ska-kushte-per-pasardhesin-e-kosoves/

Zeringue, M. (2010, Shtator 4). Ismail Kadare. [Intervistë]. *author interviews.* Marrë nga: http://writerinterviews.blogspot.com/2010/09/ismail-kadare.html