

The discursive potential of Albanian in literature. The linguistic identity of the characters in novels “Oh” and “Odin Mondvalsen”

Abstract: *The purpose of this study is to examine specific linguistic achievement in two of the most meaningful literary works in Albanian after the Second World War. The first comes from the linguistic milieu of Albanian writers in Kosovo, whereas the second comes along as a novel written in conditions of totalitarianism in Albania. In fact, the novels “Oh” by Anton Pashku and “Odin Mondvalsen” by Kasem Trebeshina constitute powerful linguistic database, authentic as to their core in which discursive register and literary figures recall the meaning of reality beyond the reach of words.*

The essay centres around the intricate relationships of protagonists with language, which in turn appears as a means of conveying personal and collective experiences through the tension generated by fragmentation and building of new meanings of words.

Resorting to models of repetition as a technique of narrative and philosophy, the essay demonstrates that these two novels defy traditional structures of narration, creating new space for reflection and resilience.

The personal “I” of the characters in these literary works merges with a suggested historical collectivity in which re-appropriation acts as a conservation of memory challenging oblivion. Even under circumstances of repression, Albanian has shown its linguistic integrity as a multidimensional creative means of communication, ready to face up to multilayered literary narrative.

Keywords: *Linguistic identity, discursive repetition, literary memory, narrative resilience, existential experience.*

Hyrje

Duke pranuar funksionin e përsëritjes dhe duke u mbështetur te parimet dekonstruksioniste, sipas të cilave teksti shihet si një “makinë dembele” që i kërkon lexuesit të aktivizojë kuptimin duke plotësuar boshllëqet e tij strukturore, ky studim shqyrton mënyrën se si marrëdhënia

ndërmjet protagonistëve dhe gjuhës artikullohet si një proces identitar dhe hermeneutik, një akt diskursiv që formëson identitetin dhe prodhon kuptimin.

Binomi i protagonistëve mashkullorë -*Ai* në *Oh* dhe Odin Mondvalseni i Trebeshinës, përfaqëson dy qasje të ndryshme ndaj realitetit dhe gjuhës si një mjet për të ndërtuar ose për të sfiduar narrativën personale dhe atë kolektive. Kjo, nisur nga ideja paraprake se zbërthimi i raportit unë - gjuhë dëshmon qartë pozicionimin e personazheve në realitetin ku jetojnë dhe mënyrën se si ata janë duke e përballuar atë.

Përshtypjet e para rreth romaneve në fjalë, kanë qenë pothuajse të ngjashme për të gjithë lexuesit shqiptarë pas viteve '90-të, që në të njëjtën kohë morën në duar dy vepra, të cilat për arsye të ndryshme, nuk i kishin njohur më parë.¹ Që të dy këto romane, të shkruara me një largësi kohore prej afro një dekade, nga dy krijues gjeografikisht dhe politikisht të distancuar, në dy dialekte të së njëjtës gjuhë, përfaqësojnë dy qasje të ndryshme ndaj realitetit dhe ndaj gjuhës, si mjet për të ndërtuar, por edhe për të vënë në pikëpyetje narrativat personale dhe kolektive.

Odin Mondvalsen, shkruar nga Kasëm Trebeshina gjatë viteve 1955–1956, në vijim të një memorandumit që autori i kishte adresuar shtetit, u publikua për herë të parë në hapësirën letrare shqiptare vetëm në vitin 1992, pas një periudhe të gjatë izolimi.² Vepra konsiderohet “një pasqyrë kritike e një shoqërie që mohonte individin e lirë, duke promovuar një kolektivitet të kufizuar në uniformitet dhe nënshtrim”.³ Duke u mbështetur në një gjuhë ironike dhe në një strukturë narrative që ndërthur dimensione kohore dhe perspektiva, romani artikulon revoltën e protagonistit, i cili refuzon atdheun si një hapësirë ku përjeton përjashtimin, shpërfytyrimin dhe dhunën.

Në një horizont pritës po aq të tensionuar, iu prezantua lexuesve kosovarë të kohës edhe *Oh* i Anton Pashkut. Kjo vepër, e cilësuar si antiroman për mënyrën thellësisht novatore me të cilën sfidonte strukturat tradicionale të prozës klasike, “përmbysi pritshmëritë kulturore të kohës dhe sfidoi perceptimet e lexuesve ndaj tekstit letrar”.⁴ Kritikët shpesh e lexuan këtë vepër përmes një filtri konvencional, duke e keqkuptuar natyrën e saj eksperimentale dhe rrëfimtare. Në kundërshtim me këto lexime të njëanshme, studiuesi Sabri Hamiti e përkufizon *Oh*-un si “një ndër

1 Bëhet fjalë për lexuesit brenda kufijve shqiptarë.

2 Në vitin 1991, Shtëpia Botuese “Buzuku” sjell për herë të parë tre novela të Kasëm Trebeshinës (mes tyre dhe “*Odin Mondvalsen*”) me titullin “*Stina e stinëve*”. E njëjta përmbledhje botohet në Shqipëri në vitin 1992 nga Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë me titullin “*Legjenda e asaj që iku*”.

3 T. Çobani, *Kasëm Trebeshina: Shkrimtari i rebeluar*, Alb-As, 2001, f. 99.

4 S. Hamiti, *Teksti i dramatizuar*, Rilindja, 1978, f. 24.

kryeveprat e Pashkut”, duke argumentuar se mungesa e fabulës klasike dhe rrjedhjes lineare “krijon një hapësirë për interpretime shumëstresore dhe një shumëzëshmëri narrative”.⁵ Sistemi narrativ i romanit *Oh* mbështetet në një teknikë mozaike, ku secila pjesë funksionon si njësi e mëvetësishme, pa e humbur lidhjen me tërësinë. Kjo e bën romanin një paradigmë të rrëfimit postmodern, “duke refuzuar unifikimin spekulativ të kuptimit” dhe duke preferuar një qasje që mirëpret “fragmentimin dhe interpretimet e shumëfishta”.⁶

Si romane që kanë tërhequr studiuesit në vëzhgime të thelluara hulumtuese, le të shohim në këtë studim një tjetër përmasë të veprës së tyre narrative, duke u përqendruar te mënyra se si gjuha shqipe mundëson ndërtimin e identiteteve të qëndrueshme dhe të adaptueshme në kushtet e presioneve politike dhe sociale. Ky këndvështrim interpretues synon të kontribuojë në një kuptim më të thelluar të diskursit letrar, duke nxjerrë në pah specifikën e këtyre veprave si një hapësirë rezistence dhe rindërtimi.

Raporti i protagonistëve me gjuhën

Nëse gjuha perceptohet thjesht si një mjet komunikimi që i shërben njeriut sipas dëshirës dhe nevojës, një analizë më e thellë e sfidon këtë përkufizim utilitarist. Gjuha jo vetëm që ndërlikon ndërveprimin e individit me botën, por shërben edhe si një mekanizëm i brendshëm që zbulon aspekte të fshehura të identitetit dhe realitetit. Siç argumenton Derrida, gjuha nuk është një instrument pasiv, por “një strukturë që ndan, ndërton dhe kufizon subjektin, duke prodhuar tensione mes dëshirës për të komunikuar dhe pengesave që ajo vetë krijon.”⁷ Edhe kur është arrogante e shpërfillëse, dhe sidomos atëherë, ajo demaskon frikën dhe ankthin edhe tek ata që duken në pozita mbizotëruese.

Gjuha, ashtu siç demaskon frikën te individët apo popujt e parritur, ndihmon edhe në ndërtimin e atyre që rendin pas saj, edhe pse e dinë se ajo është e pakapshme. Kjo, sepse ata e ndjejnë se ajo u shërben në një mënyrë thelbësore: i formëson si subjekte, duke u dhuruar një dëshirë që bëhet e mundur përmes gjuhës. Është gjuha ajo që na e përcjell këtë dëshirë; herë si dëshirë e prindërve, herë si dëshirë e atyre që kanë vrapuar pas lirisë dhe nuk kanë ditur të dorëzohen.

Ndaj protagonistin Odin Mondvalsen e shijon gjuhën deri në detaje, duke mos u lodhur në interpretime të pafundme, në dukje të padobishme, sepse ai e di se vetëm njerëzve si ai gjuha u shërben jo vetëm për t’i transmetuar

5 Po aty, f. 25.

6 J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, përkthyer nga T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez, Columbia University Press, 1980, f. 45.

7 J. Derrida, *Of Grammatology*, përkthyer nga G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, 1976, f. 158

dëshirat e pavdekshme, por edhe për të mos i lënë të vërtetat e tyre të pashprehura deri në thelbin e asaj që ato duan të kumtojnë. Në një konfigurim krejt tjetër të marrëdhënies midis subjektit dhe gjuhës, teksti i *Oh*-ut hapet duke e zhvendosur lexuesin menjëherë brenda vetëdijes së turbullt dhe të paqëndrueshme të protagonistit. Ai vetë-paraqitet përmes një fjalie të stërzgatur, ku ndërthuren koha e pakryer, e kryera e thjeshtë dhe mënyra kushtore, duke prodhuar një ritëm të ngadalshëm, të pasigurt dhe të mbërthyer nga hezitimi. Fjalja hyrëse, e drejtuar një lexuesi të supozuar, funksionon si model i asaj që mund të quhet “tepri semiotike”, një akumulim i detajeve të vogla, përsëritjeve të pandërprera dhe shmangieve nga sintaksa standarde që krijojnë një amulli të qëllimshme narrative:

“Kur u ktheva, me nder me thanë, prej nevojtores, ku për pak nuk më zuri gjumi, e ndoshta dhe do të më zinte, e besa dhe do ta bajsha një sy gjumë të rrastë sikur të çlirohesh mirë dhe sikur duqi i cigares të mos m’i kishte djegë gishtat...”⁸

Mbingarkesa e sintaksës e zhvendos vëmendjen nga ngjarja te mënyra e të rrëfyerit. Kjo procedurë e sjell tekstin më pranë asaj që Barthes e përkufizon si “tekst i lexueshëm” (*readerly text / texte lisible*): një strukturë e mbyllur ku kuptimet janë të parapërcaktuara, dhe lexuesi orientohet drejt një ritmi të fiksuar, më shumë sesa ftohet të ndërtojë interpretime të reja.⁹ Në këtë perspektivë, tepria e detajeve si jargët, djersa, plogështia trupore dhe nëpërkëmbja e përditshmërisë nuk funksionon si instrument përshkrues, por si një mekanizëm i mbingarkimit stilistik që e zëvendëson komunikimin me një lloj bllokimi semantik.

Efekti i kësaj mënyre të të shkruarit është krijimi i një marrëdhënieje të tensionuar midis protagonistit dhe gjuhës: ai nuk e përdor atë për të artikuluar kuptim, por për të krijuar një atmosferë të rëndë, të ndotur, e cila e zhyt lexuesin në një gjendje afektive të vështirë e të parehatshme. Siç argumenton Kristeva (1980), kjo mënyrë e artikulimit mund të kuptohet si një formë e “semiotikës negative”, një formë diskursi ku gjuha shpërbën rrugët e zakonshme të kuptimit dhe i imponon lexuesit “një angazhim të

8 A. Pashku, *Oh*, Camaj-Pipa, 2002, f. 12.

9 R. Barthes, *S/Z*, përkthyer nga R. Miller, Basil Blackwell, Oxford-Cambridge (MA), 2002, f. 3-6.

Barthes përdor termat “tekst i lexueshëm” (*readerly text / texte lisible*) dhe “tekst i shkrueshëm” (*writerly text / texte scriptible*) në *S/Z* për të përshkruar dallimin ndërmjet teksteve që i ofrojnë lexuesit një strukturë të mbyllur e të paracaktuar dhe atyre që kërkojnë që lexuesi të marrë pjesë aktivisht në krijimin e kuptimit. Në këtë qasje, narrativa e Pashkut afrohet më shumë me “tekstin e lexueshëm”, për shkak të ritmit të detajuar e përsëritës që e orienton interpretimin drejt një rrjedhe të kontrolluar dhe kufizon hapësirën për rishkrim ose përftim të kuptimeve të reja.

veçantë për të rindërtuar narrativën.”¹⁰

Në kontrast të plotë me protagonistin e Pashkut, i cili shpesh përpiqet të artikulojë identitetin dhe përvojën e tij përmes një rrëfimi të ngarkuar dhe përsëritës, protagonistin e Trebeshinës, Odin Mondvalsen, e gjejmë të angazhuar në një marrëdhënie shumë më harmonike me gjuhën. Ai vetëprezantohet me fjalinë më të shkurtër të mundshme, një trajtë e vetme mohore që, vetëm pasi përmbillet me një pikëçuditëse, lejon praninë e një frymëmarrjeje pauze: “Jo!”¹¹

Struktura gjuhësore krijon një hapësirë ku protagonistit i jepet mundësia të ndërtojë një diskurs të tijin, të çliruar nga imponimet shoqërore dhe normat narrative tradicionale. Ky lloj diskursi ndërton “një rrjet narrativ të shumëzëshëm”, ku protagonistët ndërveprojnë jo vetëm me të kaluarën dhe të tashmen, por edhe me lexuesin në një diskurs me dy zëra dhe të dialoguar nga brenda falë një sistemi gjuhësor hermetik, të pastër dhe unitar, “një sistem i huaj për relativizmin gjuhësor të vetëdijes së prozës.”¹² Kjo do të jetë natyra e vërtetë e fjalive në jetën gjuhësore të personazhit Odin, të shkurtra dhe eliptike përgjatë gjithë tekstit, por të plota dhe aspak dembele në përshkrimin e asaj që duan të tregojnë. Përmes tyre, Odini e përdor gjuhën si një instrument për të eksploruar vetveten dhe botën. Ai krijon një dialog të vazhdueshëm, ku e vërteta nuk zbulohet vetëm përmes ligjëritimit të tij, por edhe përmes ndërveprimit me të tjerët, duke i dhënë rrëfimit një dimension dinamik dhe reflektiv. Si një subjekt shumëplanësh, Odini gjen shpejt “momentet trampolinë”, nga ku kapërcen shpesh në kohë, ndërsa e ruan të tashmen si kohën e tij të privilegjuar, tek e cila rikthehet vazhdimisht:

“Unë isha tek ai vend atje poshtë dhe kisha një emër! Tashti jam këtu dhe kam një emër tjetër...” (Odin Mondvalsen, f. 7).

Nëse do të na duhej të përcaktonim se në cilin nga këto dy paralele individi ka marrëdhënie aspak miqësore me gjuhën, do të zgjidhnim rastin e parë: përdorimin e gjuhës në regjistrin e saj më të pakëndshëm; apo të dytin, ku ajo vjen e formësuar përmes fjalive eliptike? Sigurisht, dy protagonistët e këtyre veprave ofrojnë dy qasje të kundërta ndaj gjuhës: për protagonistin e paemërt të *Oh*-ut, gjuha shfaqet si një barrë që fragmenton dhe izolon, duke reflektuar mungesën e një identiteti të qëndrueshëm; ndërsa për Odinin, ajo bëhet një mjet për krijimin e dialogut dhe ndërtimin e kuptimit. Ky dualizëm ilustron qartë tensionet që karakterizojnë

10 J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, përkthyer nga T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez, Columbia University Press, 1980, f. 45.

11 K. Trebeshina, *Odin Mondvalsen*, në *Legjenda e asaj që iku*, A.Z. Çajupi, 1992, f. 4

12 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, përkthyer nga C. Emerson & M. Holquist, University of Texas Press, 1981, f. 325.

diskursin postmodern, ku “refuzimi i kuptimeve të unifikuara dhe ndërtimi i hapësirave alternative mbeten thelbësore.”¹³

Në rastin e Odinit, dëshira për të njohur lidhet ngushtë me synimin që edhe të tjerët të mund të të njohin. Njohja bëhet më e plotë kur zëri yt dhe ai i të tjerëve marrin tingull, sepse e vërteta artikullohet jo vetëm përmes gjuhës së të drejtëve, por edhe përmes gojës së gënjeshtarëve. Pikërisht për këtë arsye, plotësia ligjërimore e Odinit krijon përshtypjen e një varianti më origjinal dhe më të kompletuar, ndërsa protagonistin e *Oh*-ut perceptohet si një përsëritje e kushtëzuar. Megjithatë, kjo mbetet një ndjesi e natyrshme njerëzore, e bazuar në besimin se diku ekziston gjithnjë një variant i parë, i cili, në mënyrë të pashmangshme, duhet të jetë më i arrirë dhe më pozitiv. Të dy protagonistët, gjithsesi, mbeten zëra të pavarur brenda ligjëritimit të tyre, duke ekzistuar si subjekte autonome, pavarësisht ngjashmërive që krijojnë si jehonë e të njëjtit individ.

Pikërisht këtu qëndron strategjia e tekstit: “e rëndomta” dhe “e pështira” në rrëfim fshehin, në të vërtetë, dëshirën e fortë të komunikuesit për të mos komunikuar. Dëshira për t’u bërë i palexueshëm, ndonëse dukesh sikur po flet në regjistrin më të thjeshtë të mundshëm, është shfaqja e hapur e një armiqësie mes unit dhe gjuhës, e cila i ka dhënë protagonistit një *fat-jetë* që ai nuk e pranon, por e kundërshton deri në skaj. Po aq instinktivisht sa urren jetën e tij, ai kundërshton edhe gjuhën, të cilën e sheh si viktimizuese, ndaj edhe e përdor për ta paraqitur në formën më të shëmtuar të mundshme, duke e vënë në funksion të përshkrimeve të objekteve dhe gjendjeve krejtësisht të padenja.

Të kesh shpresuar te gjuha, do të thotë të kesh pranuar horizontin e saj shprehës, duke mos e tradhtuar për asnjë arsye vërtetësinë e saj. Por, kur sheh se ajo që ke dashur më shumë bëhet armë në duart e atyre që duan të të bëjnë keq, atëherë zhgënjimi vjen si i pashmangshëm, e ti ndien se je tradhtuar nga vetvetja. Nuk mund ta zhdukësh gjuhën, por mund të vendosësh të heshtësh. Dhe, nëse kjo është e pamundur për një arsye a tjetër, mund ta refuzosh atë, duke e bërë një shërbëtoreshë të padobishme.

Ndaj nënvizuam që në fillim se raporti që Odini vendos me gjuhën, është tërësisht i ndryshëm nga raporti që *Ai* vendos me të. Dëshira e Odinit për të komunikuar, si me ata që i do, ashtu edhe me të gjithë ata që kërkojnë të hyjnë në dialog me të, i jep mundësinë jo vetëm të shfaqë vetveten, por edhe t’u krijojë të tjerëve hapësirën për të bërë të njohur identitetin e tyre. Në këtë rast, akti i njohjes lidhet me synimin që edhe të tjerët të mund të të njohin.

Njohja bëhet më e plotë kur zëri yt dhe ai i të tjerëve marrin tingull, sepse e vërteta artikullohet jo vetëm përmes gjuhës së të drejtëve, por

13 J. Derrida, *Of Grammatology*, përkthyer nga G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, 1976, f. 162.

edhe përmes gojës së gënjeshtarëve. Një përfundim paraprak që rrjedh nga analiza e mësipërme është se gjuha shfaqet si një forcë dinamike dhe transformuese, e cila formëson thellësisht përvojën e protagonistëve dhe mënyrën si ata ndërveprojnë me botën që i rrethon. Ndërsa te protagonist i *Oh*-ut gjuha bëhet një mjet izolimi dhe fragmentimi, për Odinin ajo shndërrohet në një instrument të dialogut dhe zbulimit. Ky kontrast thekson dy anët e kundërta të potencialit gjuhësor: si një mekanizëm që mund të kufizojë subjektin ose ta fuqizojë atë. Përmes këtyre qasjeve të kundërta, dy veprat jo vetëm zbulojnë tensionin midis kufizimeve dhe mundësive të gjuhës, por edhe nxisin një reflektim më të thellë mbi rolin e saj thelbësor në ndërtimin e identitetit dhe kuptimit, si në letërsi ashtu edhe në përvojën njerëzore.

Përsëritja në diskursin letrar si mekanizëm identifikues i tensionit midis individit dhe pushtetit¹⁴

1. Përsëritja ligjërimore si denoncim dhe rezistencë

Përsëritja ligjërimore, pra rimarrja e vazhdueshme e periudhave, fjalive, pjesëve të fjalive, fjalëve, lidhëzave dhe pasthirmave, ka një funksion të dyfishtë në letërsinë postmoderne: ajo jo vetëm forcon koherencën strukturore, por pasqyron edhe tensione të thella psikologjike dhe ekzistenciale. Sipas Deleuze (1994), përsëritja nuk është thjesht një riprodhim mekanik, por “një proces krijues që nxjerr në pah diferencën dhe konfliktin brenda së njëjtës formë.”¹⁵

Në rastin e protagonistëve të romaneve *Oh* dhe *Odin Mondvalsen*, përsëritja shfaqet si një mekanizëm për të përballuar kërcënimet dhe pasiguritë që ata përjetojnë, duke ndërtuar një tension midis ligjërimit të artikuluar dhe kuptimeve të tij të heshtura apo të nënkuptuara. Ajo është një shenjë e sigurt e pranisë së një kërcënimi që i drejtohet identitetit të individit, ndërsa kjo prani bëhet e lexueshme sipas shkallës dhe llojit të përsëritjeve të përfshira në rrëfim, duke treguar se në cilat raste manifestimi i tij është më agresiv dhe rrjedhimisht më ankth-sjellës.

14 Në këtë kontekst, “diskursi letrar” i referohet një rrjeti të ndërthurur kuptimor dhe ideologjik që përbëhet nga ligjërime të ndryshme letrare. Ndërkohë, *ligjërimi* trajtohet si akti konkret i të shprehurit, duke i shërbyer diskursit më të gjerë si njësi përbërëse dhe përforcuese. Për një trajtesë më të thelluar të kësaj marrëdhënieje, shih: M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, përkthyer nga C. Emerson & M. Holquist, University of Texas Press, 1981, kapitujt 3–4, fq. 259–422; P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, red. J. B. Thompson, përkthyer nga G. Raymond & M. Adamson, Harvard University Press, 1991, kapitujt 1–2, fq. 37–70; G. Deleuze, *Difference and Repetition*, përkthyer nga P. Patton, Columbia University Press, 1994, f. 90.

15 G. Deleuze, *Difference and Repetition*, përkthyer nga P. Patton, Columbia University Press, 1994, f. 90.

Në të dyja rastet, përsëritja shërben si element që rregullon unitetin tematik dhe strukturor të rrëfimit; megjithatë, kjo veçori shfaqet më dukshëm te *Oh*, ku krijohet një narrativë qarkore që nis dhe mbyllet në të njëjtën pikë referimi. Ky efekt është më i theksuar në mbylljen e romanit, moment në të cilin riprodhohen skenat fillestare, por me ndryshime të vogla që pasqyrojnë një perceptim të transformuar të kohës dhe hapësirës. Përsëritja risjell të njëjtin mjedis pas udhëtimit imagjinar në të dy skajet e kohës, ku nisja i ngjan kthimit, me ndryshime të lehta, pasi tashmë jemi në anën e kundërt të pikës së nisjes.¹⁶

Studiuesi Kujtim Shala (2003) vëren se “struktura qarkore e ligjëritimit të Pashkut, e bazuar në periudha bashkërenditëse dhe të ngjeshura, pasqyron jo vetëm tensionet e brendshme të rrëfimit, por edhe raporte ndërtekstuale me tekstet biblike dhe format kanunore.”¹⁷ Sipas tij, ligjërimi ecën në logjikën e një rrethi, duke krijuar një ndërdialog, që lidh prozën dhe poezinë, një qasje që është karakteristike për stilin e Pashkut. Autori përdor këto përsëritje për të theksuar një tension ekzistencial ku kthimi në pikën e nisjes nuk ofron qetësi, por intensifikon ndjesinë e kërcënimit dhe alienimit¹⁸: “*Femna që në hyrje qëndronte shtrirë në shtrat pa e thanë asnjë fjalë, në mbyllje... u sul kah dera për të dalë me fluturë; as akuariumi i vogël nuk është më i njejtë...*”¹⁹

Por, nëse kjo përsëritje situative duket se i ka shërbyer autorit në mënyrë të synuar, një përjetim tjetër lind nga përsëritjet që shfaqen kur ngjarja është tashmë e shkëputur dhe vendosur në kohë të tjera, larg së tashmes. Retrospektiva, e realizuar përmes peshkut dhe lëvizjeve të tij të çuditshme, që i rikthejnë rrëfimtari në mendje atë ditë në liqen, është e para; menjëherë pas saj, përmes figurës së plakut, kalohet në një të dytë, akoma më të largët, në të kaluarën ilirike. Në të dyja këto raste, elementi përsëritës bëhet më i theksuar, pasi rrëfimi kalon në trajtën dialogjike, e cila, nga ana e saj, shton tensionin e përjetimit, duke e zhvendosur integritetin e rrëfimtariit mashkull në plan të dytë, për t’i hapur vend historisë dhe rrëfimit, që bëhet më i gjerë.²⁰

16 Shih Ali Aliun, *Reflekse letrare*, Flaka, Shkup, 1999, f. 213.

17 K. Shala, *Vox-i i Anton Pashkut, Bota Sot*, 6 dhjetor, 2003. Marrë nga: https://shkoder.net/anton_pashku/.

18 Në letërsinë bashkëkohore, alienimi përshkruhet si shkëputja e individit nga vetvetja dhe realiteti përreth, duke reflektuar një humbje të kuptimit dhe të përkatësisë. Ky koncept gjen jehonë të përkufizimi filozofik i Marx-it mbi alienimin, ku individit është i ndarë nga produktet e krijimit të tij dhe nga vetë procesi i krijimit. Shih: K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, përkthyer nga M. Milligan, Prometheus Books, 1988, f. 72–74.

19 A. Pashku, *Oh*, Camaj-Pipa, 2002, f. 98.

20 J. Brenkman, “Narcissus in the Text”, cit. nga J. Culler, “La critica decostruzionista”, në *Sulla decostruzione*, Bompiano, Milano, 1998, f. 231.

Le të ndalemi në një nga momentet e shumta, ku përsëritja synon të shfaqë më tepër sesa thjesht anën e saj grafike dhe të plogësht:

“E ç`ban ti kur kërkon nëpër mal?”

“Eci.”

“Dhe?”

“Eci. Dhe futem nëpër lluga”

“Futesh, dhe?”

“Futem dhe nëpër zguer; kërkoj. Dal. Eci.”(Oh, f. 27)

Në këtë rast vërehet se kemi kaluar nga niveli i parë përsëritës, ai makrostruktural, në një situatë mikrostrukturore, ku përsëritja nuk shfaqet më në periudha apo sintagma të gjata, por në njësi leksikore themelore. Shpesh në trajtën e anaforave, epiforave, anadiplosis apo politotës, kjo rimarrje e vazhdueshme e termave, në vend që të krijojë në tekst një lloj ngadalësimi, krijon një ndjesi ritmike që për nga forma i ngjan një arabeske narrative.²¹ Përsëritja vjen si dialogim, ku është *Ai* që rimerr në pozicione të ndryshme fjalët e plakut për të nxitur rrëfimin e tij, ndërsa vetë plaku nuk i ripërsërit, por vijon fillin e rrëfimit sipas mënyrës së vet. Përftohet ndjesia e fragmentarizimit, e thyerjes së vazhdueshme, e një shkëputjeje të fortë të plakut nga *Ai* dhe nga *bashkëbiseduesja femër*. Plaku rrëfen pa specifikuar dhe rrëfimi shfaqet i fragmentarizuar, i ndërtuar mbi një rimarrje të përsëritur që nxit, por nuk orienton. Kjo ndodh sepse përsëritja nuk lidhet me pjesët thelbësore të rrëfimit, por me elemente që thjesht rikthejnë veprimin e sapotreguar, duke e shtyrë më tej pa e qartësuar. Përftohet kështu një imazh jo i qartë i asaj që rrëfëhet me gjuhën më të thjeshtë të mundshme. Për t'u kthyer edhe një herë te termi “arabesco”, i sjellë më sipër dhe që Natalia Ginzburg e përdor pikërisht për këtë lloj përftimi: ai shënjon një seri vijash që përsëriten duke u gërshetuar, duke ndërtuar, në rastin tonë, jo vetëm konstruksionin linguistik të këtyre dialogëve, por edhe një lloj errësimi të realitetit, që e bën atë të paqartë deri në fund.²²

Përsëritja, në këtë mënyrë, në vend që të krijojë efektin e supozuar të sqarimit, pengon artikulimin e qartë të lidhjeve mes pjesëve të dialogut. Ndaj ndjesia që përftohet është ajo e një pamundësie të gjuhës, ose e mjeteve gjuhësore, për të paraqitur një realitet në dukje shumë të thjeshtë, por që, përmes këtyre rimarrjeve, bëhet i lodhshëm dhe i pakuptuar. Kjo tregon se mosdëshira për ta shpallur të vërtetën dhe, si pasojë, copëtimi i saj për ta

21 Sipas Gagliardit (2000), “arabeska si formë e ndërlikuar dhe fragmentare pasqyron jo vetëm kaosin e realitetit, por edhe pamundësinë e protagonistëve për të artikulluar një të vërtetë të qartë dhe të përbashkët.” Shih: E. Gagliardi, “*Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg*”, në *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Carocci Editore, nëntor 2000, f. 96.

22 Kampi metaforik i arabeskut, sikurse ai i labirinthit, haset shpesh në krijimtarinë e N. Ginzburg për të treguar komplikimet dhe kaosin e realitetit; *Po aty*.

paraqitur sa më të mjegullt, buron nga fakti se kjo e vërtetë vazhdon të jetë e frikshme dhe të ngjallë trembje. Dihet se nuk ka situatë më të rrezikshme sesa ajo ku dhuna hyn heshturazi, pa trokitur në derë, sepse tashmë është bërë pjesë e shtëpisë. Përmes figurës së plakut dhe përshkrimeve të tij për malin dhe barkën, përsëritja transformohet nga një mekanizëm që krijon ankth në një mjet me anë të të cilit ndërtohen lidhje kuptimore më të thella. Për shembull, barka e plakut përmendet vazhdimisht si një objekt që nuk priset dhe qëndron gjithmonë në ujë:

“...mendoj për barkën. Për çfarë barke? Çdo kush e ka një. Edhe unë e kam një” (Oh, f. 27).

Në këtë pasazh, intonacioni i plakut ndryshon. Ai nuk është më i çoroditur dhe as i përhumur; vjen i qartë, dhe objekti që përmendet shpesh - barka - forcon vetveten sa herë që rimerr formën në rrëfim, ashtu si edhe përjetimi i plakut, i cili bëhet gjithnjë e më i fuqishëm në intonacion. Kjo kuptohet nga shpejtësia e përgjigjeve të tij, që bëhen më të gjata dhe më përshkruese. Ç’gjë i jep plakut kaq forcë? Çfarë ndërton ai përmes memories së vet, që të arrijë të prapësojë ankthin dhe frikën nga e keqja me të cilën bashkëjeton?

Siç vëren Culler, përsëritja, kur e fokuson vëmendjen në një objekt specifik, mund të kthehet në një mënyrë për të thyer ritmin e zakonshëm të narrativës dhe për të ndërtuar një simbolizëm të fuqishëm.²³ Në këtë rast, barka e plakut bëhet një simbol i qëndrueshmërisë dhe i mbijetesës, duke u kthyer në një metaforë për rezistencën dhe shpresën përballë kaosit të përditshëm. Përsëritja, në këtë fazë të rrëfimit, i shërben autorit për të ndërtuar një përjetim situativ krejt të ndryshëm nga ai i pari. Epifora, si figurë, duket se ka një potencial tjetër përjetimi, pasi ajo mundëson jo zhvendosjen e vëmendjes, por fokusimin pikërisht te objekti që përsëritet. Përmes saj dëshmohet pesha që ky objekt ka, duke përshkallëzuar fuqinë e tij deri në një personifikim etnik, ku barka nuk është më thjesht barka, por bëhet *barka çifteli*. Imazhi i barkës, përmes rezistencës dhe qëndrueshmërisë që ajo simbolizon, krijon lidhje me narrativat e qëndrueshmërisë njerëzore përballë sfidave ekzistenciale. Në një paralele me barkën e Santiagos te *Plaku dhe deti*, që mishëron përpjekjen e pandalshme për triumf mbi forcat e natyrës, barka e plakut te *Oh* përshkruhet si një objekt i pavdekshëm, që nuk mbytet dhe nuk kalbet:

“Po, një barkë që rri midis ujit. Ajo nuk kalbet, as mbytet kurrë.” (Oh, f. 29).

Në këtë përshkrim, barka nuk përfaqëson thjesht një objekt fizik, por një simbol të fuqishëm të mbijetesës shpirtërore, një hapësirë të sigurt,

23 J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, 1998, f. 231.

në të cilën individi mund të ruajë integritetin e tij përballë kaosit. Lidhja intertekstuale i shton simbolikës së barkës një dimension universal, duke e përfshirë atë në rrjetin e simboleve të qëndrueshmërisë dhe shpëtimit, si *Barka e Noes* nga tradita biblike. Në këtë kuptim, barka bëhet “një hapësirë shpirtërore ku ruhet qenia dhe memoria përballë shkatërrimit total”.²⁴ Përshkrimi i saj si diçka që nuk priset dhe nuk fundoset tregon forcën e saj “si një mjet shpëtimi jo vetëm fizik, por edhe shpirtëror, duke simbolizuar një formë të mbijetesës që nuk përfshihet nga absurdi i botës përreth”.²⁵ Si bartëse e kujtesës kolektive, ajo bëhet një simbol i qëndresës dhe identitetit kulturor, duke mbajtur në vetvete historitë personale dhe kolektive për t’i shpëtuar harresës. Përmes përsëritjes së saj në narrativë, barka kthehet “në një pikë referimi që lidh të kaluarën dhe të ardhmen, duke krijuar një ndjenjë vazhdimësie dhe përkatësie”.²⁶

Në kontrast me dialogun fragmentar dhe të tensionuar të personazheve në *Oh*, rimarrja e elementeve simbolike në ligjërimin e personazheve shërben gjithashtu për të krijuar një ndjesi përqendrimi dhe stabiliteti. Në vend që të fragmentojë narrativën, kjo rimarrje fokusohet në objekte që mbartin peshë simbolike dhe ndihmojnë në ndërtimin e një lidhjeje më të thellë mes protagonistit dhe kuptimeve që ai kërkon të formësojë.

Këto elemente të rimarrjes shfaqen në pjesë të ligjëritimit ku protagonistët përpiqen të lidhen me kujtime ose përvoja të së kaluarës, duke përdorur gjuhën si një mjet për t’i dhënë formë të tashmes së tyre. Rimarrja ndihmon në ndërtimin e një lloji qetësie ose përqendrimi që kontraston me fragmentarizimin e krijuar nga dialogu të tensionuar. Ky përdorim i përsëritjes nuk shërben vetëm si një teknikë narrative, por bëhet një hapësirë ku kuptimi stabilizohet dhe tensionet e ligjëritimit gjejnë një lloj balancimi.

Në këtë mënyrë, ligjërimi simbolik pasqyron përpjekjen e protagonistëve për të ndërtuar një marrëdhënie më të qëndrueshme me realitetin e tyre. Në vend që të fragmentohet, ai formon një strukturë të ripërtëritjes ku përsëritja nuk është shenjë e pasigurisë, por një mjet për të theksuar vazhdimësinë dhe lidhjen e protagonistëve me kuptime më të thella.

2. Përsëritja si mjet për të sfiduar autoritetin dhe pushtetin

Në romanin *Oh*, përsëritja përdoret si një mënyrë për të sfiduar autoritetin dhe normat e vendosura, jo vetëm brenda narrativës, por edhe në marrëdhënien mes lexuesit dhe tekstit. Një shembull domethënës është

24 N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 2000, f. 135.

25 A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, përkthyer nga J. O’Brien, Gallimard, 1942, f. 48.

26 J. Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge University Press, 2011, f. 45.

rikthimi i figurave të mureve dhe gardhiqeve, të cilat shfaqen në situata të ndryshme për të simbolizuar ndalesat e jashtme dhe të brendshme të protagonistëve:

“Dhe e pashë gardhiqin. Një gardhiq i gjatë, i hekurt... Gardhiqe që nuk i kalova dot atëherë, dhe që sot më duken më të larta.” (Oh, f. 45).

Gardhiqet dhe përsëritimi i tyre krijojnë një atmosferë që nënvizon ndalimin dhe frikën e protagonistëve nga tejkalimi i kufijve, fizikë apo metaforikë. Kjo rimarrje pasqyron një mosnënshtrim të protagonistëve ndaj këtyre kufizimeve, duke u kthyer në një qëndrim sfidues ndaj autoritetit që i imponon këto pengesa.

Këto figura kufizuese nuk përfaqësojnë vetëm ndalesat fizike, por mbartin “një simbolikë të ngarkuar me tension ekzistencial, ku protagonistët ndodhen mes dëshirës për të kaluar kufijtë dhe pamundësisë për ta bërë këtë”.²⁷ Lëvizja midis përpjekjes dhe dështimit i jep narrativës një ritëm të tensionuar dhe të fragmentuar, duke e vendosur lexuesin në pozita të pasigurta dhe të mbushura me pyetje. Në të njëjtën mënyrë, edhe akti i përsëritur i ndërtimit dhe rrëzimit të piramidës është një simbol i qartë i absurditetit dhe rezistencës kundër autoritetit që kërkon rezultate të matshme dhe përmbushje lineare të qëllimeve:

“Dhe e ngritën gurin, të gjithë bashkë. Dhe e vunë gurin. Dhe qëndruan. Përsëri e ngritën, përsëri e vunë. Për t’u rrëzuar... Për t’u ngritur.” (Oh, Pashku, 2002, f. 72).

Protagonistët, përmes këtij procesi të pakuptimtë, refuzojnë logjikën utilitariste dhe sfidojnë pritshmëritë shoqërore për kuptim, duke artikuluar humbjen e individualitetit por edhe përpjekjen për ta rindërtuar atë.

Tek *Odin Mondvalsen*, përsëritja gjuhësore merr një trajtë introspektive dhe dramatike, duke u përdorur si një mekanizëm për të artikuluar humbjen e individualitetit dhe përpjekjen për ta rindërtuar atë. Që në hapjen e romanit, narratori autodiegetik, përmes një *simultaneous narrating*²⁸, ndërthur ndërhyrjet kohore duke i shkrirë të tashmen dhe të shkuarën në një kohë me dy drejtime, duke sfiduar kështu kuptimin konvencional të identitetit:

“Unë isha tek ai vend atje poshtë dhe kisha një emër! Tashti jam këtu dhe kam një emër tjetër...Ndofta atje nuk kisha asnjë emër, pasi më kishin thirrur me një emër. Dhe tashti jam... Po, mua më quajnë...” (Odin Mondvalsen, 1992, f. 81).

27 K. Rrahmani, “Habia e Anton Pashkut: Oh”, në *Studime: Revistë për studime filologjike*, nr. 25, Akademia e Shkencave dhe e Arteve të Kosovës, 2018, f. 146.

28 Sipas përdorimit të Gérard Genette në *Narrative Discourse: An Essay in Method*, përkthyer nga Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1980, f. 218–219.

Dramatikja, pikërisht në këtë pasazh të tekstit, shfaqet si një element më shumë se i veçantë. Komunikimi, në dukje naiv dhe madje shenjë e një individi me të shprehur të çrregullt, i atij që nuk e përdor rregullisht gjuhën, mund të zgjojë fillimisht një buzëqeshje çudie përballë naivitetit. Megjithatë, brenda pak sekondash, dramatizmi përmbyt ndjesitë dhe e shndërron komunikimin në një përvojë që shkon përtej përshypjeve të para.

Përveç përdorimit fillestar, përemri vetor *unë*, humbet, për t'u rishfaqur më vonë, por asnjëherë më në pozicionin hapës të fjalisë. Duket se, në vend të përsëritjes, kemi të bëjmë me jopërsëritjen e tij, një mungesë që të bën të mendosh jo për një strategji letrare, por për një mospërdorim të pavetëdijshëm që kërkon të transmetojë që në fillim, pra pa nisur ende rrëfimi i mirëfilltë, humbjen e personalitetit, një "vjedhje" të individuale. Kjo zhvendosje, sipas Fairclough, nuk është thjesht një strategji letrare, por një teknikë që reflekton tensionet sociale dhe ideologjike që formësojnë gjuhën dhe pushtetin. Sipas tij, struktura të tilla gjuhësore, si zhvendosja e përemrave apo përdorimi i pyetjeve, "mund të pasqyrojnë ose sfidojnë marrëdhëniet e pushtetit dhe kufizimet që ato vendosin mbi individin".²⁹

Që këtu dramatizmi i rrëfimit fillon të përjetohet në përmasën e një mungese, tashmë të paralajmëruar nga nëntitulli i kapitujve, të vendosur grafikisht në këtë mënyrë:

*"ku tregohet se kush jam unë
dhe kush nuk jam unë."*

Përsëritja e bllokut *kush-jam-unë*, e ndarë nga pjesëza mohore *nuk*, nxjerr në të dyja rastet në pozicion fundor përemrin *unë*, të paraprirë nga folja *jam*. E parë në këtë pamje fragmentare, ku pamja grafike e vargut i huazohet prozës, përsëritja merr formën e një epifore, e cila, si mjet retorik, fuqizon simbolikën e strukturës *kush jam / kush nuk jam*, e sidomos vetë foljen *jam*, që shndërrohet në një mënyrë të pohimit të ekzistencës, pavarësisht zhvendosjeve, dhunës dhe mohimeve. Përmes saj, Odini deklamon të qenët i pranishëm, ekzistues, pavarësisht sesi e thërrisnin apo e quanin. Ndaj, për të ruajtur pikërisht këtë *jam*, ai bëhet Odin Mondvalsen: "...dhe u bëra Odin Mondvalsen!..." sepse "Odin Mondvalsen unë isha atëherë kur nuk isha unë."³⁰ Fuqizimi i foljes, përmes përsëritjeve të vazhdueshme dhe përmes një taktike pozicionimi, e ndihmon autorin në përçimin e ndjesive reale, sepse janë foljet ato që nuk gënjejnë kurrë - më të besueshmet në rrëfim, të vetmet që nuk mund t'i zbukurosh. Rimarrja e tyre krijon një ritëm të brendshëm, i cili pasqyron jo vetëm veprimet e personazheve të tjerë, por edhe këmbënguljen e protagonistit për të mbijetuar në rrethana kufizuese:

29 N. Fairclough, *Language and Power*, Longman, London, 1989, f. 27–30.

30 K. Trebeshina, *Odin Mondvalsen*, në *Legjenda e asaj që iku*, A.Z. Çajupi, 1992, f. 81.

“Më 37 gusht më arrestuan ngaqë kisha zbritur në mars. Më rrethuan një numër i madh njerëzish me uniforma dhe më arrestuan në vend.” (Odin Mondvalsen, f. 83).

Në këtë shembull, përsëritja e foljes *më arrestuan* vendoset në pozicione të ndryshme brenda fjalisë për të theksuar veprimin e ushtruar vazhdimisht mbi subjektin, duke i dhënë lexuesit një ndjesi intensiteti dhe dhune. Ky veprim, së bashku me mënyrën brutale me të cilën kryhet, përforcohet edhe nga ndajfoljet e kohës dhe hapësirës, të cilat krijojnë një ndjenjë të njëkohshme të pranishmërisë së protagonistit dhe të pamundësisë së tij për të kontrolluar fatin e vet: *më arrestuan në vend*.

Në pjesë të tjera të veprës, përsëritja e foljeve shfaqet në veprime dhe përshkrime që nxjerrin në pah humbjen e kontrollit nga personazhet e tjerë, duke reflektuar një prishje të ekuilibrit të pozicioneve të tyre mbizotëruese: *“Ata u zemëruan dhe, duket, u zemëruan shumë, se Mjeku i hollë u ngrit në këmbë dhe foli...” (Odin Mondvalsen, f. 115).*

Rimarrja e foljes *u zemëruan*, e ndjekur nga një ndajfolje sasive, nuk thekson thjesht një gjendje zemërimi, por një humbje të kontrollit, duke dëshmuar se ata që “u zemëruan” në fakt nuk e zotërojnë situatën, edhe pse mund të duket e kundërta. Në këtë mënyrë, ligjërimi i Odinit shndërrohet në një mjet për të sfiduar dhe destabilizuar autoritetet që kërkojnë ta kontrollojnë atë. Pohimi i studiuesit Bourdieu se “gjuha nuk është një mjet neutral, por një hapësirë ku pushteti riprodhohet ose sfidohet”,³¹ përputhet me mënyrën se si Odini përdor zhvendosjen dhe rimarrjen e frazave për të artikulluar rezistencën ndaj strukturave të autoritetit.

3. Përsëritja si mekanizëm i kujtesës narrative dhe identitare

“Nëse ndonjëherë dëgjoj një muzikë që më pëlqen, nuk di ta kujtoj më pas; atëherë si mund ta dua një gjë, që nuk arrij ta kujtoj? Kujtoj nga një këngë fjalët. Mund t'i përsëris në pafundësi fjalët që dua.”³²

Përsëritja gjuhësore, e ngulitur në strukturën narrative të romaneve *Oh* dhe *Odin Mondvalsen*, shërben si një mekanizëm i fuqishëm për të ndërtuar dhe ruajtur kujtesën kolektive dhe individuale. Ginzburg e përshkruan këtë proces përmes nevojës për të përsëritur fjalët dhe imazhet, për t'i bërë ato të paharrueshme, edhe kur bartin ngarkesa të pakëndshme. Ja pse lexuesi nuk harron kurrë veprimet që *Ai* kryen i mbyllur në universin e tij të ngushtë, banjën, e cila rikthehet si imazh përsëritës në fund për t'i kujtuar individit botën e tij të izoluar, të dorëzuar dhe pa as më të voglën

31 P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, red. nga J. B. Thompson, përkthyer nga G. Raymond dhe M. Adamson, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1991, f. 109.

32 N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cituar nga Elena Gagliardi, “Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg”, në *Lingua d'autore*, Carocci Editore, 2000, f. 86.

dëshirë për të kapërcyer gardhiqet.

Nuk mund të mos më rikujtohen fjalët e plakut dhe mizogamit, gjestet e tyre, veshjet, edhe pse nuk kam një imazh të qartë të pamjes së tyre. Ndaj vazhdoj ta shoh babën, duke ngrënë dheun e zi e duke parë më keqardhje, dhe nuk ka gjë që e nxjerr nga kujtesa rrotën e diellit e më saktë copat e rrotës së diellit, edhe pse nuk e kujton më numrin e hijeve që i afrohen asaj: *“Shikojnë qerren e diellit, copat e saj para kambëve të tyre. Afrohet edhe një hije. Edhe ky shikon copat e qerres së diellit. Që të tre marrin nga një copë të qerres së diellit dhe e puthin.”, sepse janë këto copa, të vetmet që të përkujtojnë se dikur nuk kishte ra muga e zogjët nuk ishin të gurëzuar.”*

Në një nivel më të thellë, përsëritja jo vetëm që ruan kujtesën, por edhe sfidon harresën si një akt ideologjik. Elementi i ironisë dhe absurdit zbulohet përmes rimarrjes së figurave si Putifari, i cili kalon nga “Sekretar i Partisë Komuniste” në një figurë groteske që mishëron absurditetin e ndryshimeve politike dhe ideologjike. Ky personazh mbetet i ngulitur në kujtesë jo për shkak të profilit të tij politik, por përmes detajeve të vogla, si gruaja e bukur që *“e lëviz bishtin poshtë e lart”* dhe fakti që ai vetë nuk shqetësohet, sepse *“përfiton rrogë të mirë dhe furnizime në bllok”*. Këto transformime të papritura shërbejnë për të sugjeruar përhershëmërinë e absurdit dhe mungesën e thellë të progresit në strukturat shoqërore.

Një tjetër shembull tejet domethënës i rimarrjes së kujtesës është përsëritja ngulmuese e emrave Gent dhe Anici, të cilët rikthehen vazhdimisht brenda të njëjtës njësi sintaksore. Përshkrimi i Gentit, emri i të cilit përmendet pesëdhjetë e pesë herë brenda pak faqeve, bashkon tensionin narrativ me një përqendrim obsesiv mbi figurat historike dhe mbi modelet politike të nënshtrimit. Ky hiperbolizim leksikor nuk është thjesht një zgjedhje stilistike, por një strategji diskursive që funksionon si ankesë ndaj degradimit të subjektit nën presionin e forcave politike dhe historike. Përmes kësaj teknike, teksti ndërton një paralelizëm të qartë midis humbjes së individit dhe degradimit të kolektivit: tradhtia, dorëzimi dhe dobësia e Gentit projektohen si simptoma të një dështimi më të gjerë shoqëror e kulturor, duke e shndërruar figurën e tij në një simbol të brishtësisë së identitetit kombëtar:

“Genti dhe Anici, Anici dhe Genti hynë në Shkodra, hynë dhe u ulën, u ulën Anici dhe Genti, në Shkodra u ulën, Genti shtroi për të hangër, shtroi për të hangër e për të pi, për të pi, pi, dhe për të hangër, pinë, shumë pinë, shumë hangrën, shumë pinë, pinë, hangrën, pinë aq shumë sa Gentin dikur e zu gjumi, gjumi, një gjumë i randë, e zu, e zu Gentin, Genti në gjumë(...)” (Oh, f. 43–50).

Studiuesja Klara Kodra e konsideron këtë strukturë të përsëritjes si një strategji të qëllimshme moderniste ku “rimarrja e simboleve dhe fragmenteve

të së shkuarës ndërton një narrativë unazore që krijon tension midis përjetësisë së kujtesës dhe fragmentarizmit të përvojës individuale.”³³Në këtë perspektivë, fjala nuk funksionon vetëm si një mjet poetik që ndërmjetëson lidhjen ndërmjet subjektit dhe kujtesës kolektive, por edhe si një akt rezistence ndaj harresës historike dhe proceseve të zhdukjes kulturore. Përmes këtij funksioni, rimarrja shndërrohet në një strategji diskursive që jo vetëm sfidon realitetin e dhënë, por edhe kontribuon në rindërtimin e identitetit individual dhe kolektiv përmes kujtesës.

Sikur emri i Gentit të mos shfaqej grafikisht kaq shpesh, pra sikur autori ta përmendte vetëm aq sa është e nevojshme për t’i kujtuar lexuesit subjektin e rrëfimit, ritmi dhe pesha kuptimore e tekstit do të ishin krejt të tjera. Përmendja e tij e dendur, shpesh edhe përtej nevojës gramatikore apo semantike, krijon një efekt të veçantë stilistik. Vendosja e Gentit pranë emrave të tjerë, qoftë atyre përcaktues si *Rex Illyricorum*, qoftë atyre të lidhur me marrëdhënie gjaku si Platoni, apo me figura të femrave si Etleva që ai ia rrëmben të vëllait, si edhe me toponime historike si *Scodra* dhe *Anici*, shton një shtresim emrash që prodhon një dendësi simbolike të pakrahasueshme. Pikërisht ky shtresim e forcon dramatikën e historisë së një populli që njeh mbretër që vrasin vëllezërit për gra, që poshtërohen dhe skllavërohen si gra, duke lënë pas “qerret e diellit” të thyera, ndërsa vetë treten në pluhur.

Duhet përkujtuar “Gentat”, sepse gjithmonë pranë tyre do të gjenden “Anicë” që do të përdorin dobësinë e tyre për të shkatërruar e asimiluar një komb, qofshin ato të huaj apo vendas, qofshin Anicë apo Mizogamë, gjithmonë në kërkim të së njëjtës gjë, krijimin e një bote pa liri. Një bote “*ku të ketë vetëm një shtypshkronjë e cila do të botojë vetëm një abetare, vetëm një libër leximi, vetëm një libër të historisë, vetëm një libër të filozofisë, vetëm një tregim, vetëm një novelë, vetëm një gazetë të përditshme, vetëm një revistë, do të ketë vetëm një radiotelevizion, i cili do të emitojë vetëm një këngë, vetëm një(...)*”³⁴

Ndryshe nga *Oh*, ku kujtesa përqendrohet kryesisht në një të shkuar mitike dhe individuale, te *Odin Mondvalsen* përsëritja merr një dimension introspektiv dhe filozofik, duke shërbyer si një kritikë ndaj degradimit të gjuhës dhe vlerave njerëzore. Protagonisti ndërton një narrativë që lëviz vazhdimisht midis kujtesës dhe reflektimit, duke e përkufizuar të kaluarën si një hapësirë të ngarkuar me kuptime dhe përvoja. Në këtë perspektivë, rimarrja nuk funksionon vetëm si një teknikë stilistike, por si një akt për mbrojtjen e identitetit gjuhësor dhe shpirtëror përballë kufizimeve të kohës moderne:

33 K. Kodra, *Antiromani “Oh” i Anton Pashkut*, në *Studime Filologjike*, nr. 3–4, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2007, f. 159–163.

34 A. Pashku, *Oh*, f. 84–85.

“Bota dikur në kohë të shkuar ka qenë më e madhe jo vetëm se ishim më të pakët, megjithëse fjalët i kishim më të shumta... Po! Ne kishim më shumë fjalë nga ato që na kishin mësuar nënat tona” (Odin Mondvalse, 1992, f. 48).

Fjala është fluturake, por kur kapet nga rrjeta e përsëritjes, ajo fiton qëndrueshmëri dhe ruan fragmente të reales. Rimarrja e frazave dhe e konceptit të fjalëve të humbura në ligjërimin e protagonistit është një përpjekje për të përkujtuar një të kaluar që vlerësohet si autentike, e çliruar nga deformimet dhe *“fjalët e fryra”* të tashmes. Kjo qasje lidhet drejtpërdrejt me teorinë e Pierre Bourdieu mbi fuqinë e gjuhës dhe mund të interpretohet si një akt rezistence ndaj *“dhunës simbolike”*, përmes së cilës autoritetet i imponojnë subjektit kufizime gjuhësore dhe kulturore me synime ideologjike.³⁵ Në këtë kuptim, rimarrja shndërrohet në një teknikë që sfidon harresën dhe rindërton një kuptim të thelluar të përvojës njerëzore, ku gjuha mbetet hapësira e fundit e rezistencës.

Megjithëse me qëllime dhe qasje të ndryshme, të dy veprat përbashkohen në përdorimin e përsëritjes si një mjet për të ruajtur kujtesën. Por ndërsa *Oh* e vendos kujtesën më pranë simboleve mitike dhe narrativës unazore, te *Odin Mondvalse* ajo shfaqet si një mjet për të shqyrtuar dinamikat gjuhësore dhe përvojat njerëzore. Duke përfshirë vetëreflektimin dhe rezistencën, të dy romanet sugjerojnë se kujtesa, edhe kur është e fragmentuar, mbetet një proces i domosdoshëm për të përballuar harresën dhe për të rindërtuar identitetin individual e kolektiv. Ky proces shfaqet edhe në kushte frike, kur personazhet kanë vendosur të mos kapërcejnë më gardhiqet, nga droja se e liga mund të rikthehet mbi ta: *“Ma shumë më pëlqen, më pëlqen të pendohem, të pendohem, të pendohem pse nuk më kujtohet, pse nuk më kujtohet të mendohem, të mendohem, të mendohem, të mendohem...”*

Përfundimet

Gjuha është shpesh e pasigurt dhe e papërshtatshme, por kur krijuesi vendos ta përdorë edhe në këtë formë të saj, ajo shndërrohet në një mjet të fuqishëm ndërtimi. Përsëritja, pavarësisht rrezikut të bezdisjes, bëhet në këto dy vepra një gjetje e qëllimshme për të ngulitur idenë se historia ka prirjen të rikthehet dhe se fytyrat e tiranëve apo tradhtarëve mund të zhduken në kohë, por jo shembulli i tyre dhe as mundësia e rikthimit.

Në romanet *Oh* të Anton Pashkut dhe *Odin Mondvalse* të Kasëm Trebeshinës, përsëritja shfaqet si një teknikë narrative qendrore për të artikulluar tensionet e brendshme të protagonistëve dhe për të prodhuar

35 P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, red. nga J. B. Thompson, përkthyer nga G. Raymond dhe M. Adamson, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1991, f. 27–30; 37–42.

shtresa të shumëfishta kuptimore. Te *Oh*, përsëritja ndërton një ritëm qarkor që pasqyron fragmentimin e botës së brendshme dhe të jashtme, duke u shndërruar në një akt për ruajtjen e kujtesës mitike dhe personale. Ndërsa te *Odin Mondvalse*n, rimarrja merr një dimension filozofik dhe vetëreflektues, duke funksionuar si kritikë ndaj degradimit të gjuhës dhe vlerave njerëzore, por njëkohësisht si afirmim i rëndësisë së gjuhës si mjet dialogu, kuptimi dhe rezistence. Kështu, protagonistin e *Oh* ndërton një marrëdhënie konfliktuale me gjuhën, duke e perceptuar atë si mekanizëm izolimi dhe fragmentimi, ndërsa protagonistin e *Odin Mondvalse*n e koncepton gjuhën si hapësirë ndërveprimi dhe përvetësimi të kuptimeve të reja.

Në të dy tekstet, mekanizmat gjuhësorë të rimarrjes dhe përsëritjes krijojnë një dialog kompleks midis individit dhe kolektivit. Te *Oh*, ato ndërmjetësojnë absurditetin e ekzistencës dhe humbjen e shpresës; te *Odin Mondvalse*n, rimarrja lidhet më ngushtë me reflektimin filozofik dhe me aktin e rezistencës përballë një realiteti të thyer.

Përsëritja ligjërimore orienton drejt një mënyre tjetër të zbrërthimit të tekstit letrar: si shenjë e qartë e pranisë së një kërcënimi që drejtohet ndaj identitetit të individit. Llojet e ndryshme të përsëritjes - fuqizimi i foljeve, anaforat, epiforat, si dhe rimarrjet situative - dëshmojnë shkallën e agresivitetit të këtij kërcënimi. Ato ndërtojnë një tekst që tregon e ritregon më shumë sesa shprehet në mënyrë të drejtpërdrejtë. Në këtë kuptim, fjala, megjithëse "fluturake", kur kapet në rrjetën e përsëritjes bëhet e qëndrueshme dhe shërben si bartëse e së vërtetës, sado e pakëndshme të jetë ajo.

Ashtu si një zile alarmi e lodhshme, përsëritja e imazheve të frikshme apo turpëruese ka funksionin e rikujtimit të vazhdueshëm se rreziku është pranë ose tashmë i pranishëm. Kur përsëritja e fjalëve ia lë vendin përsëritjes së historisë, ajo fiton përmasën e së tmerrshmes dhe shfaqet si paralajmërim për një rikthim të dhimbshëm të së shkuarës. Kjo nënvizohet fuqishëm në mbylljen e *Odin Mondvalse*n, kur thuhet: "*Zot i madh! Kush mund të duronte që t'i vdiste dy herë njeriu i dashur?!... Kush mund të duronte ta shihte përsëri atë në pellgun e gjakut të saj?!... A mund ta shikonte përsëri të mbuluar me një çarçaf të bardhë?!*"

Kujtesa ndërtohet përmes fjalëve, dhe janë pikërisht fjalët ato që përkujtojnë jo vetëm të shkuarën, por edhe të tashmen, sepse edhe e tashmja u duhet kujtuar atyre që e jetojnë me indiferencë dhe asnjësi.

BIBLIOGRAFI

- Aliu, A. (1999). *Reflekse letrare*. Flaka.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.

- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. C. Emerson & M. Holquist (përkth.). University of Texas Press.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. R. Miller (përkth.). Basil Blackwell. (*Botim Oxford–Cambridge, MA*).
- Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. J. B. Thompson (red.), G. Raymond & M. Adamson (përkth.). Harvard University Press.
- Camus, A. (1942). *The Myth of Sisyphus*. J. O'Brien (përkth.). Gallimard.
- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Cuddon, J. A. (1999). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (4th ed.). Penguin Books.
- Culler, J. (1998). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge.
- Çobani, T. (2001). *Kasëm Trebeshina: Shkrimtari i rebeluar*. Alb-As.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. P. Patton (përkth.). Columbia University Press.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. G. C. Spivak (përkth.). Johns Hopkins University Press.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani.
- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. Longman.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- Gagliardi, E. (2000). *Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg*. Carocci Editore.
- Ginzburg, N. (2000). *Le piccole virtù*. (Cituar në: E. Gagliardi, *Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg, në Lingua d'autore*. Carocci Editore.)
- Hamiti, S. (1978). *Teksti i dramatizuar*. Rilindja.
- Kodra, K. (2007). Antiromani "Oh" i Anton Pashkut. *Studime Filologjike*, 3–4, Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. T. Gora, A. Jardine & L. Roudiez (përkth.). Columbia University Press.
- Marx, K. (1998). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. M. Milligan (përkth.). Prometheus Books.
- Pashku, A. (2002). *Oh*. Camaj–Pipa.
- Rrahmani, K. (2018). Habia e Anton Pashkut: *Oh*. *Studime: Revistë për studime filologjike*, 25, 143–150. Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
- Shala, K. M. (2003). Vox-i i Anton Pashkut. *Bota Sot*, 6 dhjetor. Marrë nga: https://shkoder.net/anton_pashku/
- Trebeshina, K. (1992). *Odin Mondvalsen. Legjenda e asaj që iku*. A.Z. Çajupi.

