

**In search of the missing author.
The novel “Chronical in Stone” as a reminiscence**

Abstract:. *The novel “Chronicle in Stone” played a major role in the development of Ismail Kadare’s poiesis, as it inaugurated and spun the dominant thread of this author’s narrative.*

Published in 1971, this novel was conceived much earlier, before assuming the tones of an autobiography. The article examines the typology of this novel highlighting that it belongs to the category of the “novel of formation” (Bildungsroman). In fact, author Mandalà suggests that this novel should be considered as a classical model of the “novel of the artist’s education” (Künstlerroman), conceived as it was according to a long modernist tradition. To this purpose serves commenting on the most meaningful paragraphs. It is a hypothesis which attempts to modify the critique devoted to this novel so far. The essay also is an attempt to open a new path of research on Kadarean narrative.

Keywords: *Bildungsroman, literary critique, communism, hermeneutics, autobiography, Albanian literature.*

1.– Parashtrësë

Kriza e thellë e identitetit që kishte mbërthyer Kadarenë gjatë viteve që pasuan dështimin e eksperimentit të *Përbindëshit*, u kapërcye në dy akte të njëkohshme. I pari syresh u konkretizua me botimin në vitin 1970 të romanit *Kështjella*, që shënoi ringjalljen e ndërgjegjes artistike të shkrimtarit dhe projektimin e botës së ardhshme narrative. Në aktin e dytë Kadare do të fitojë ngjyrimet e reja gnoseologjike me shkrimin e romanit *Kronikë në gur*, vepër kjo që shumë studiues, megjithëse e kishin përfshirë me të drejtë në gjininë e “autobiografisë” letrare, nuk kishin mundur t’i jepnin vendin që meritonte nga pikëpamja kritike dhe teorike, përkundrazi, kishin shtënë në punë për këtë vepër disa qasje arbitrare të cilat në rastin më të mirë e kanë larguar atë nga roli objektiv që luan në kontekstin e evolucionit të mendimit estetik të Kadaresë, ndërsa në rastin më të keq kanë prodhuar analiza hermeneutike ekstravagante.

Këto saktësi paraprake i detyrohen jo vetëm nevojës metodologjike për të përvijuar koordinatat interpretuese brenda të cilave do të shtjellohen faqet e mëposhtme, por edhe domosdosmërisë për të shmangur rrezikun e ndërmarrjes së analizave të papërligjura as nga qëllimet e autorit as nga të dhënat tekstore. I referohemi këtu veçanërisht pamfletit të famshëm të Arshi Pipës, që u botua së pari anglisht në vitin 1987¹, pastaj u përkthye shqip² dhe në vitin 2008 u përfshi si parathënie e variantit të fundit të romanit *Kronikë në gur*³ me synimin të të vënë në pah «vlerën historike, si një dokument i rrallë që shpreh vizionin e një antikomunisti të vendosur të diasporës shqiptare, për një vepër të shkruar e të botuar nën komunizëm»⁴.

Në të vërtetë qasja e Arshi Pipës ndaj kësaj vepre përbën një shembull emblematic të një procedimi që, duke u larguar nga parimet elementare të analizës hermeneutike, karakterizohen nga ankthi obsesiv i interpretimeve “esoterike” me të cilat tallej Umberto Eco në dy studime të famshme, “vepra e hapur” dhe “lector in fabula”⁵, kur shqyrtonte paradigmat interpretuese që përligjin një lloj “anarkie” (pseudo)hermeneutike.

Tekstet si të tilla janë vërtet struktura “të hapura” ndaj interpretimeve dhe ndërmjetësimeve metodologjikisht të shumfishta të lexuesve, por kjo nuk do të thotë se procedimi interpretues nuk duhet t’u qëndrojë rregullave elementare, ndër të cilat është edhe ajo që semiologu i shquar e vuri në themel të analizës “bashkëpunuese” mes tri brinjëve kryesore të trekëndëshit komunikativ të një vepre letrare: autori, lexuesi dhe teksti.

Në rastin e analizës që bëri Arshi Pipa roli i lexuesit mbizotëron në mënyrë të njëanshme aq sa na kujton zbatimin e “paradigmës së rrogosit” që vetë Eco pas shumë vitesh përdori për të stigmatizuar ato lloj studimesh që rrekeshin të zbolonin te vepra e Dantes «një zhargon sekret, në bazë të të cilit çdo referim ndaj ngjarjesh dashurore a personash realë duhej interpretuar si kritikë alegorike kundër Kishës»⁶: sikurse kishin bërë më

1 Shih Arshi Pipa, “Subversion vs. Conformism: The Kadare Phenomenon”, në *Telos*, September 21, 1987, vol. nr. 73, New York, 1987, f. 47-77.

2 Përkthyer shqip nga Bardhyl Shehu, fillimisht u botua në të përkohshmen *Adriatiku. Revistë politike-shoqërore-ekonomike-kulturore*, 26 tetor - 1 nëntor 1991, Durrës, 1991. Pas disa vjetësh u ribotua si vëllim më vete: Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit: fenomeni Kadare*, përktheu nga anglishtja Bardhyl Shehu, Phoenix, Tiranë, 1999: këtij botimi të fundit do t’i referohemi në citimet tona që do të shoqërohen gjithmonë nga origjinali anglisht.

3 Arshi Pipa, “Kronikë me tre akte” në Ismail Kadare, “*Kronikë në gur*” në *Vepra*, vëll. i katërt, Shtëpia botuese Onufri, 2008, f. 11-30.

4 *Po aty*, f. 9.

5 Shih Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962; Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Tascabili Bompiani, Milano, 1986 (II edizione).

6 Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani editore, Milano, 1990, f. 91.

parë autorë si Gabriele Rossetti (1783-1854)⁷ ose Eugène Aroux (1793-1859)⁸, edhe Luigi Valli (1878-1931) u përpoq të vërtetonte pandehmën sipas së cilës te *Komedia Hyjnore* gjenden elemente templare, heretike, socialiste, revolucionare e së fundi esoterike⁹. Duke u bazuar në një “metodë” në thelb të njëjtë, edhe Arshi Pipa u rrek të vërtetonte pandehmën e tij sipas së cilës romani *Kronikë në gur* përbënte aktin subversiv me anë të të cilit Kadare denonconte publikisht “të vërtetën e tmerrshme” që qarkullonte mes të burgosurve politikë në Shqipëri: prirjet homoseksuale të Enver Hoxhës.

Edhe Pipa, sikurse të tjerët “studiues të rrogosit”, nuk e sheh të nevojshme të gjejë elemente tekstore në mbështetje të pandehmës së tij, përkundrazi, atij i mjafton një kërkim “tekstor” sipas metodës *post hoc, ergo propter hoc* për të arritur kështu, pa ndërmjetësimin e autorit dhe provat e tekstit, rezultatin e dëshiruar. Vetë Eco përshkruan kufizimet interpretuese dhe pasojat katastrofike të kësaj metode:

«për të vendosur që në tekstin e një autori shfaqet fjalja *trëndafili është blu*, duhet gjetur në tekst së paku një shembull i plotë i kësaj fjalie. Në qoftë se gjendet në faqen nr. 1 emri *trëndafili*, ndërsa në faqen nr. 50 folja *është* e kështu me radhë, nuk kemi vërtetuar asgjë, sepse duke pasur parasysh numrin e kufizuar të germave dhe të fjalëve që kombinohen në një tekst, me anë të kësaj metode mund të gjejmë çfarëdo lloj pohimi»¹⁰.

“Metoda” e ndjekur nga Pipa në analizën e romanit *Kronikë në gur* (por edhe të *Kështjellës*) vë në plan të parë qëllimin e lexuesit dhe, në përpjekje për të vërtetuar supozimin fillestar, e përdor tekstin e romanit për të vetmin objektiv të përcaktuar parapriakisht dhe njëanshmërisht, duke lënë pas dore elementet a “temat” e tjera që ka trajtuar autori, sidomos ato tema që gjenden vërtet në tekstin e analizuar¹¹. Nuk kemi ndërmend këtu të

7 Gabriele Rossetti, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di G.R.*, John Murray, Albamarle Street, Londra, vol. 1: 1826, vol. 2: 1827.

8 Shih Eugène Aroux, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste: révélations d'un catholique sur le Moyen Age*, Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1854.

9 Luigi Valli përmbodhi në disa vëllime studimet e veta ezoteriko-filozofike mbi tekstet e Dantes: *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, 2 vol., Optima, Roma, 1928 e 1930; *La chiave della Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 1925; *Il segreto della Croce e dell'Aquila, nella Divina Commedia*, Bologna, 1922; *L'allegoria di Dante secondo Giovanni Pascoli*, Bologna, 1922.

10 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., f. 92-92.

11 Kadare u ka dhënë një përgjigje *ante litteram* spekulimeve mbi “ithtarët e rrogosit”: «Kritika në përgjithësi ka evidencuar mjaft anë të qenësishme të asaj që kam dashur të them në këtë roman. Ka patur dhe ndonjë rast që ajo ka vënë në dukje gjëra që s'ekzistojnë. Unë s'pajtohem me atë tezë që do të vërtetojë se disa herë shkrimtarët nuk e kuptojnë as vetë plotësisht se sa gjëra kanë thënë në veprat e tyre. Vepra letrare

merremi me vërtetësinë e hamendjeve mbi prirjet homoseksuale të Enver Hoxhës, por duhet të saktësojmë se qasja e Pipës përbën një shembull tipik se si nuk duhet analizuar një vepër letrare, sepse e zëvendëson përmasën letrare me atë ideologjike. Jo vetëm kaq, por te pamfleti i tij Pipa nuk e zë ngoje fare natyrën e vërtetë të romanit dhe vendin që ai zë në traditën letrare moderniste, çka në fakt përbën të vetmen arsye për ta konsideruar sot këtë roman një shmangie nga norma letrare e kohës.

2.- *Mes ekdotikës dhe hermeneutikës: kronikë*

Ia vlen të përshkruajmë shkurtimisht nga pikëpamja filologjike vështirësitë krijuese që hasi Kadare gjatë shkrimit të romanit *Kronikë në gur*, sepse, sikundër thoshte me të drejtë Arshi Pipa, «shqyrtimi i gjenezës së këtij romani tregon për punën e madhe letrare që është bërë për realizimin e tij»¹².

Faza e parë i përket periudhës moskovite kur studentit të ri të Institutit Gorki iu shfaqën «në një gjendje të turbullt pamje dhe fytyra nga qyteti im i lindjes. Si retë në një qiell shtatori, ato grumbulloheshin në njërin skaj, në atë prej nga do të ngjizej më pas *Kronikë në gur*»¹³. Këtyre përndritjeve të para epifanike iu referua Kadare kur në pasthënien e botimit të dytë të romanit shtjelloi arsyet («një mall i madh përzier me një ndjenjë faji»), rrethanat («një pasdite dimri në fshatin Peredjellkino, ku bashkë me shokë të tjerë të institutit “Gorki”, shkonim për të bërë ski») dhe synimet, te të cilat do të ndalemi në paragrafët e mëposhtëm. Vetëm pas kthimit në Shqipëri Kadare vendosi ta shkruante romanin mbi qytetin e lindjes, duke ia hyrë kështu një pune mjaft të mundimshme, edhe për shkak të faktit se, me gjasa, në gjysmën e parë të viteve '60 ende nuk i kishte të qarta konturet e spekulative të projektit letrar që do të lindte nga kjo ndërmarrje e re narrative.

Te *Ftesë në studio* autori ynë rindërtoi historinë e fazave të tjera – që ishin katër dhe jo tre siç mendonte Arshi Pipa, që nuk merr parasysh

është produkt plotësisht i ndërgjegjshëm dhe jo frymëzim enigmatik, i zbritur nga sfera të panjohura»: “Pesë pyetje Ismail Kadaresë për romanet” në *Nëndori. Revistë e përmuajshme letrare, artistike, shoqërore, politike*, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë, viti i XIX i botimit, nr. 12 (janar 1972), Tiranë, 1972, f. 52-53. Më vonë duke iu referuar pamfletit të Arshi Pipës Kadare do të pranojë se «në librin “Kronikë në gur” fatkeqësisht kisha folur vërtet për homoseksualët vrasës, por jo kundër E. H. siç thoshte A. Pipa»: Ismail Kadare, “Pesha e kryqit” në *Vepra*, vëll. 20-të, Shtëpia botuese Onufri, 2009, f. 397.

12 Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit*, cit., f. 19 («Consideration of the genesis of the novel ëill shoë the amount of literary labor put into its making»: Arshi Pipa, “Subversion vs. Conformism”, cit., f. 52).

13 Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, cit., f. 181.

tregimin *Aeroplani i madh*¹⁴ –, të cilat përbëjnë periudhën “prehistorike”, pra atë që i paraprin periudhës “historike” e cila nga ana e saj do të nisë zyrtarisht në vitin 1971 me botimin e parë të romanit *Kronikë në gur*.

Në fakt Kadare na siguron se «fidani i romanit *Kronikë në gur* ka qenë tregimi *Qyteti i jugut*, por edhe vetë ai ka patur një fidanth të parë, tregimin *Aeroplani i madh*»¹⁵. Ky tregim u botua më 1963 në revistën *Ylli*¹⁶, ilustruar me vizatimet e një “novatori” të madh të arteve figurative shqiptare, Edison Gjergos. Teksti do të rimerret më vonë dhe do të botohen dy versione me të njëjtin titull, *Qyteti i jugut*, përkatësisht, më 1965 në revistën *Nëndori*¹⁷ dhe më 1967 si vëllim më vete¹⁸. Këto botime bëjnë pjesë në periudhën që zëmë ngoje më lart dhe që u karakterizua nga rishikime të shpeshta të impulseve krijuese fillestare, sidomos të atyre që e kishin shtyrë shkrimtarin e ri të kolaudonte eksperimentet e tij të guximshme narrative.

Në fakt gjatë këtyre viteve nuk u hodhën vetëm farat e romaneve *Kështjella* dhe *Kronikë në gur*, por edhe ato të romaneve të tjerë që do ta shihnin dritën e botimit rreth mesit të dhjetëvjeçarit të ardhshëm. Kujtojmë këtu veçanërisht romanin tjetër autobiografik, *Muzgu i perëndive të stepës*, që Kadare, sikurse na thotë e shoqja Helena, kishte filluar ta shkruante përpara *Përbindëshit*, për ta lënë mënjane përkohësisht, i shkurajuar nga refuzimi i shtëpisë botuese “Naim Frashëri” për të botuar romanin e propozuar «si tregim me titullin *Duke kërkuar një vilë*: i mërzhitur nga kjo shkroi tregimin *Qyteti i Jugut*, që do të ishte bërthama e romanit të ardhshëm *Kronikë në gur*»¹⁹. Nuk është e tepërt të kujtojmë këtu se vijimësia e shkrimit të dy romaneve autobiografikë përbën një element jashtëtekstor me rëndësi të madhe për vetë zhvillimin e temës që po shtjellojmë në këto radhë.

Nëse nga pikëpamja e historisë së shkrimit nuk kemi dyshime mbi kronologjinë që na lejon të caktojmë si kufi *ante quem* gjysmën e parë të

14 «The work went through no less than three versions before it took its definitive form. [...] What could be called the novel’s embryo (henceforth A) appeared in the periodical *Nëndori* (1964) under the title “The Southern City”, [...] The second version (henceforth B) was published in 1967 as part of a collection of short stories, *The Southern City: Short Stories and Reportages*. [...] *Chronicle in Stone* (henceforth C) appeared in 1971»: Arshi Pipa, “Subversion vs. Conformism”, cit., f. 52 (Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit*, cit., f. 19).

15 Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, cit., f. 141.

16 Ismail Kadare, “Aeroplani i madh” në *Ylli. Revistë e përmuajshme politiko-shoqërore dhe letrar-artistike*, nr. 1, janar, 1963, Tiranë, 1963, f. 6-7.

17 Ismail Kadare, “Qyteti i jugut” në *Nëndori. Revistë e përmuajshme letrare, artistike, shoqërore, politike*, Organ i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë, viti i IX i botimit, nr. 12 (dhjetor 1964), Tiranë, 1964, f. 3-30.

18 Ismail Kadare, *Qyteti i jugut. Tregime dhe reportazhe*, Shtëpia botonjësë “Naim Frashëri”, Tiranë, 1967, f. 3-71.

19 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme. Kujtime*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2011, f. 142.

viteve '60, sikurse na e konfirmon edhe botimi i tregimit *Areoplani i madh*, nga ana tjetër është e qartë se lëmshi i ngjarjeve që pasuan censurimin e *Përbindëshit* dhe sidomos vendimi për të shkruar *Dimrin e vetmisë së madhe* (1969-1973), ndikuan doemos në fazën e mëpasme, që jo më kot karakterizohet nga momente të turbullta shkrimi dhe sidomos nga organizimi kaotik i teksteve. Te dy versionet e botuara të *Qytetit të jugut* Arshi Pipa, me mprehtësinë që karakterizonte përshkrimet e tij filologjike, vuri në pah dallimet e rëndësishme strukturore mes botimit të 1964 dhe atij të 1967: versioni i parë paraqet

«një renditje dymbëdhjetë skenash lirike nga fëmijëria e autorit. Skenat më të gjata (që do t'i quajmë episode) kanë titull, ndërsa ato më të shkurtrat, që vijnë rregullisht mbas çdo episodi, emërohen interlude. Versioni i dytë [...] përmban 18 pjesë, 9 episode dhe 9 interlude, tre të fundit politike»²⁰.

Këto vërejtje kanë rëndësi të madhe për të kuptuar arkitekturën e ardhme të romanit, që paraqitet si një kronikë a ditar i improvizuar, thujse rapsodik, pra si pasojë e organizimit qëllimisht fragmentar dhe në dukje të pastrukturuar të subjektit. Te të dy versionet *interludet* alternohen rregullisht me tekste më të gjata. Do përmendur këtu se në versionin e vitit 1967 u bënë ndryshime të rëndësishme që Arshi Pipa nuk i vuri re dhe që po i paraqesim përmbledhtas këtu poshtë:

Qyteti i jugut (1965) Qyteti i jugut (1967)

(Prolog)	(Prolog)
Shtëpia mbi ujra	1) Shtëpia mbi ujra
Interlud	2) Interlud
Në kasaphanë	3) Në kasaphanë
Interlud	4) Interlud
Kundërrajrori i vjetër	5) Kundërrajrori i vjetër
Interlud	6) Interlud
Magji	7) Magji
-----	8) Interlud
Dashurija e parë	9) Te babazoti
-----	10) Interlud
Interlud	11) Inxhenjeri me pelerinë të zezë
-----	13) Interlud

20 Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit*, cit., f. 19 («The longer scenes (we shall call them episodes) bear a title, whereas the shorter ones, regularly occurring after each episode, are termed interludes. The second [...] contains 18 pieces, 9 episodes and 9 interludes, the last three being political»: Arshi Pipa, "Subversion vs. Conformism", cit., f. 52).

Interlud	14) Perpetuum mobile
-----	15) Interlud
Aeroplani i madh	16) Aeroplani i madh
-----	17) Interlud
Interludi i fundit	18) Erdha prapë...

interludet jo vetëm që rriten në numër duke kaluar nga 6 i versionit të vitit 1964 në 9 te versioni i vitit 1967, por ndryshojnë edhe cilësisht sepse ato të shënuara me nr. 9, 11 dhe 14 të versionit të dytë modifikohen rrënjësisht dhe shndërrohen edhe ato në “episode”. Në rastin e nr. 18 ndryshon titulli nga “Interludi i fundit” në “Erdha prapë...”. Është e qartë se qysh gjatë kësaj faze të dytë të shkrimit me plotësimet dhe ndryshimet e bëra synohet të arrihet një qëndrueshmëri tekstore në funksion të përgatitjes përfundimtare të strukturës së ardhme të romanit, që edhe pse do të ruante strukturën dhe natyrën rapsodike të versioneve të para, do t’i nënshtrohej gjithsesi përpunimit të mëtejshëm jo vetëm nga pikëpamja e organizimit të lëndës letrare, por sidomos nga pikëpamja gjuhësore dhe stilistike. Në fakt ndërhyrjet dhe ndryshimet, që ndonjëherë janë mjaft të thella, nuk kanë të bëjnë vetëm me vëllimin e ligjërimit letrar, por edhe me cilësinë artistike. Vëmendja që Kadare i kushtoi organizimit të tekstit mund të dokumentohet lehtë. Shpesh shtiu në punë forma më pedante për të përsosur ritmin artistik ose për të ndrequr strukturën sintaksore të frazës, por edhe për të shmangur disa naivitete rinore, me fjalë të tjera për të gjetur rrugën përmes së cilës do t’i besonte romanit të tij ankthin dhe nevojat që turbullonin *a posteriori* projektet e shkrimtarit të ri. Pikërisht duke nisur nga këto konsiderata të shpejta, mbi të cilat do të rikthehemi më poshtë, mbërrijmë te arsyet pse analiza jonë ndryshon rrënjësisht nga ajo e Arshi Pipës, e cila, po te mos marrim parasysh hipotezat e pambështetura ideologjike, përmban gjithsesi disa vërejtje filologjike interesante që mund ta kishin orientuar më mirë studiuesin e shquar në zbulimin e të fshehtave të romanit *Kronikë në gur*. Konkretisht, do të ishte me vend t’u ktheheshim aspekteve ekdotike për të nxjerrë në pah disa karakteristika të rëndësishme jashtëtekstore që dallojnë fazat e ndryshme të shkrimit që paraprinë botimin e parë të romanit.

Aspekti i parë ka të bëjë me shpejtësinë e shkrimit të të botimit të parë, pasi ne e dimë tashmë se hartimi i atij teksti u ndikua nga një “kohë shkrimi” frenetike dhe e çrregullt, madje do të thoshim vende-vende nervoze. Këtë na e dëshmon vetë Kadare kur te *Pesha e kryqit* thotë se ka nisur ta shkruajë romanin «fill pas *Kështjellës* [...] shpejt, sa pa rënë muzgu»²¹, apo kur te pasthënia e botimit të parë, për të plotësuar dëshirën e lexuesve «të dinë diçka për historinë e lindjes së këtij libri», pohonte se «e kam shkruar

21 Ismail Kadare, “Pesha e kryqit”, në *Vepra*, vëll. 20-të, cit., f. 239.

në një periudhë kohe shumë të gjatë. Ndoshta do të ishte më e saktë që në vend të fjalëve “e kam shkruar” të thosha “e kam mbledhur”»²².

Së fundi kur te *Ftesë në studio* na jep të dhëna që na ndihmojnë të kuptojmë më mirë marrëdhëniet mes *Kronikë në gur* dhe veprave të tjera të njëkohshme me të,

«Në qoftë se do të thosha se proza ime e parë serioze ka qenë romani *Kronikë në gur*, kjo do të ishte sa e vërtetë aq dhe e pavërtetë. E vërtetë, sepse pjesë të këtij romani i kam shkruar vërtet përpara romaneve të tjerë, por e pavërtetë sepse ato kanë qenë vetëm pjesë, domethënë fidanë»²³.

Procesi i shkrimit ishte jo vetëm i gjatë dhe i lodhshëm, por edhe i ndërlikuar, frenetik dhe i rrëmujshtëm, sepse në të alternoheshin aktet krijuese të tri veprëve të ndryshme, dy prej të cilave autobiografike, që sillleshin rreth të njëjtave tema letrare. Ky aspekt ende nuk është vënë në dukje nga studiuesit. Vetëm e shoqja, Helena, te kujtimet e veta na thotë se Kadare

«si një njeri që ka një afat të caktuar për të mbaruar ca punë të ngutshme, ai i mbylli në sirtar shënimet e Moskës [*Muzgun*, ndr.] dhe me një ngut të paparë vazhdoi romanin *Kronikë në gur*, të lënë përgjysmë. Pastaj, për shkak të një rrethane të papritur [...] e la përgjysmë *Kronikë në gur*, për të shkruar një roman për kohën e Mesjetës [*Kështjellën*, ndr.]»²⁴.

Kjo e dhënë mbi shkrimin e njëkohshëm dhe paralel të disa romaneve, që do të botohen në formë përfundimtare vetëm disa vite më vonë, nxjerr në pah një të dhënë tjetër jashtëtekstore që jo vetëm e fton lexuesin të bashkëpunojë për të kuptuar sfudën që Kadare, në mënyrë pak a shumë të vetëdijshme, i kishte vënë përpara vetes, por e detyron atë t'i kushtojë më shumë vëmendje historisë së teksteve të këtyre veprave me qëllim që të rrokë marrëdhëniet e thella ndërtektore mes tyre. Datat e botimit të këtyre veprave nuk përkojnë me kohën dhe radhën e shkrimit të tyre, përkundrazi vihet re një përmbysje e habitshme e rendit kohor: *Muzgu*, që nisi të shkruhej i pari, u botua i fundit, ndërsa *Kështjella*, që do të botohet i pari, u mbarua së shkruari i fundit. Vetëm *Kronika* ruan vendin e mesit qoftë si kohë botimi, qoftë si proces shkrimi, pasi u shkrua gjatë gjysmës së dytë të viteve '60. Këtu lind natyrshëm pyetja: pse Kadare, që ka qenë gjithmonë i kujdesshëm në planifikimin e punën së tij krijuese, në rastin e

22 Ismail Kadare, “Në vend të pasthënies. Kronikë e vështirë” në Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, botimi i dytë, Tiranë, 1978, cit., f. 232.

23 Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, cit., f. 141.

24 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme*, cit., f. 205-206.

këtyre romaneve vendosi të veprojë në këtë mënyrë?

Përgjigjen kësaj pyetjeje do t'ia japim më poshtë, por kemi rastin tani të vëmë re se historia e shkrimit të romanit *Kronikë në gur*, krahasuar me historinë e shkrimit të dy veprave të tjera të njëkohshme, paraqitet edhe më shumë e ndërlikuar, çka nuk varet as nga faza e saj “prehistorike”, as nga radha e versioneve që pasuan²⁵. Këtë e dëshmojnë konstatimet tona të mësipërme për tregimin *Qyteti i jugut* dhe e konfirmojnë analizat filologjike të teksteve që pasuan botimin e parë, të cilat, sikurse analizat variantistike që po kryejmë mbi tekstet e romaneve të tjerë si *Gjenerali, Përbindëshi, Kështjella*, nuk na kanë dhënë rezultate domethënëse.

3.– Një kronikë... autobiografike?

Në një studim tjetër kushtuar dorëshkrimeve autografe të veprave kadareane, do të ndalem hollësisht të çështja e rishikimeve të vazhdueshme që u ka bërë Kadare teksteve të veprave të veta, sidomos pas rënies së regjimit, ndërsa këtu po mjaftohem të përgënjeshtroj me vendosmëri akuzën që i bëhet shkrimtarit shqiptar se paskësh ndërhyrë në tekstet e botimeve të para që t'ia “përshtatur” veprat periudhës sonë të pasdiktaturës.

Rishikimet që u ka bërë autori këtyre teksteve jo vetëm që nuk përbëjnë asgjë të pazakontë a skandaloze, por, përkundrazi, ato na zbulojnë procesin e vështirë të përpunimit dhe rafinimit të stilit dhe të botëkuptimit të një autori që përpiket pareshtur ta përsosë botën e vet narrative. Sidomos për këtë arsye nuk pajtohem me Arshi Pipën sipas të cilit detyra e Kadaresë ishte «të shkruante një vepër letrare, jo të bënte një roman autobiografik»²⁶: së pari, sepse është i pabazuar në tekstin e romanit, i cili paraqitet në formën klasike të autobiografisë letrare; së dyti, sepse, sikurse e kemi thënë më lart, nuk mban parasysht, a më keq, manipulon qëllimin e autorit (*intentio auctoris*), edhe kur ai qëllim është bërë më se i qartë nga vetë

25 Tekstet që iu nënshtuan krahasimit filologjik janë ato të pesë botimeve të Tiranës (Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, Shtëpia botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1971; Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, botimi i dytë, Shtëpia botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1978; 3) Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, botimi i tretë, në *Vepra letrare*, redaktor Dilaver Dilaveri, vëll. i 5-të, Shtëpia botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1981; Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, 2000-2007; Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, në *Vepra*, vëll. i katërt, Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, 2008, f. 39-356), tri botimet e Prishtinës (Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, Rilindja, Shkrimtarë shqiptarë, Prishtinë, 1972; Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, Botimi i dytë, Rilindja, Romani shqiptar, Prishtinë, 1976; Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, Botimi i tretë, Nazmi Rrahmani redaktor, Rilindja, Prishtinë, 1980), botimi i Parisit (Ismail Kadare, *Kronikë në gur. Roman*, vëll. i 5-të, Fayard, Paris, 1997).

26 Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit*, cit., f. 18 («Writing a “literary” work, not an autobiographical novel: this was the task the author set himself»: Arshi Pipa, “Subversion vs. Conformism”, cit., f. 52).

autori, si në fragmentin e mëposhtëm që Pipa e citon nga botimin i dytë i *Kronikë në gur*,

«There is no illusion more dangerous to an author than the illusion that events will be easy to write about because he has experienced them. In reality, the converse is true. This type of work is started with enthusiasm. Then suddenly, in midstream, you are faced with the cold realization that the work is beginning to lose substance, that little by little it is disintegrating. You see that this is no longer a literary work...»²⁷

por që, pasi e ka cunuar duke i hequr fjalinë e fundit që më poshtë e kemi shënuar me kursive, shtrembëron pikëpamjen e autorit, pasi e heq vëmendjen kritike nga thelbi “autobiografik” i romanit:

«Nuk ka kurth më të rrezikshëm për një shkrimtar sesa iluzioni se veprat, ngjarjet e të cilave i ke jetuar, mund të shkruhen lehtë. Në të vërtetë shpeshherë ndodh e kundërta. Këto lloj veprash fillohen me entuziazëm, por papritur, në mes të rrugës ti konstaton, me gjak të ngrirë, se vepra fillon të humbasë peshën, se dalngadalë ajo fillon e tretet, gjersa, më në fund, ti e kupton se s’ke më vepër letrare, *por janë vetëm ngjarjet e jetës sate, me të cilat ti mbetesh prapë vetëm, kohë më kohë*»²⁸.

Edhe për shkak të kësaj ndërhyrjeje arbitrare, qasja filologjike e Pipës rezulton e orientuar ideologjikisht, çka e bën atë të manipulojë faktet tekstore dhe, në analizë të fundit, të “mbi-interpretojë” veprën e Kadaresë.

Bilanci i kësaj analize na detyron t’i rikthehemi romanit *Kronikë në gur* me vetëdijen se, për të mos rënë në të njëjtin gabim mbi-interpretimi, është metodologjikisht e domosdoshme të ndjekim këshillën e mençur me anë të së cilës Umberto Eco na sqaron se «mbi-interpretimi i treguesve lind shpesh nga prirja për t’u dhënë rëndësi elementeve sipërfaqësore, ndërkohë që pikërisht fakti se janë të tillë duhej të na shtynte t’i shpjegonim në mënyrë më të drejtpërdrejtë»²⁹. Në fakt, vërtetësia e një treguesi qëndron pikërisht

27 Arshi Pipa, “Subversion vs. Conformism”, cit., f. 51-52. Në botimin shqip ky citim i Kadaresë është sjellë i përkthyer prej anglishtes. Të çudit fakti që përkthyesi nuk ka marrë origjinalin shqip. («Nuk ekziston iluzion më i rrezikshëm për një autor sesa iluzioni që ngjarjet mund të shkruhen lehtë sepse janë të jetuara prej tij. Në realitet ndodh e kundërta. Kjo lloj pune nis me entuziazëm, por pastaj, në mes të rrjedhës, ballafaqosh me atë që puna ka filluar të humbasë kuptimin, që pak nga pak ka filluar të dezintegrohet. Nuk është më një punë letrare...»: Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit*, cit., f. 18).

28 Ismail Kadare, “Në vend të pasthënies. Kronikë e vështirë” cit., f. 229.

29 Umberto Eco, “Sovrainterpretare i testi” në *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rotry, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan Collini, edizione it. a cura di Sandra Cavicchioli, Bompiani, Milano, 1995, f. 62.

në atë çka ai pohon qartë dhe jo në “misteret” që gjoja ai fsheh. Në rastin e romanit të Kadaresë “të lexuar” nga Pipa, mund të themi se ai në të vërtetë nuk është “interpretuar”, por “përdorur”, sepse që të *interpretohej* mbi të gjitha duhej «respektuar [...] *background*-i kulturor dhe gjuhësor»³⁰ i autorit, duke filluar nga respektimi i *qëllimeve* të tij. Nga kjo pikëpamje nuk diskutohet nëse *Kronikë në gur* i përket ose jo traditës së romanit autobiografik, çështje kjo që në të vërtetë do thelluar më tej, por nëse kjo vepër është apo jo bartëse vlerash estetike “subversive” që e largojnë atë nga hullia konformiste e realizmit socialist. Ky aspekt përbën thelbin rreth të cilit janë vërtitur diakronikisht bërthamat kryesore të poetikës kadareane gjatë dy periudhave më të rëndësishme: atë të viteve '60 dhe atë që do të zhvillohet në dhjetëvjeçarët e ardhshëm si vijim i natyrshëm i periudhës pararendëse. Meqenëse po ky aspekt do të jetë objekt i shqyrtimeve të mëposhtme kritike, do saktësuar se analiza jonë ka detyrën e dyfishtë të evidentojë vijimësinë e jashtëzakonshme tematike mes veprave dhe njëherazi të vërë në dukje interesin po aq të jashtëzakonshëm që ngjall në studimet e teorisë së letërsisë universi narrativ kadarean, sidomos ajo pjesë e rëndësishme e tij që lidhet me studimin e gjinive moderniste dhe ndonjëherë postmoderniste. E kemi fjalën këtu në veçanti për romanet “autobiografikë” që priren drejt të ashtuquajturit *self-reflexivity*.

Për të kuptuar përmasat e kësaj teme duhet të nisemi nga dëshmia e Helena Kadaresë, e cila në librin e saj me “kujtime” na jep të dhëna interesante që përndryshe studiuesit nuk do t'i kishin në dorë:

«e dija fort mirë mendimin e tij të hershëm për kujtimet. Ai më thoshte shpesh se ballkanasit, në përgjithësi, nuk dinin të shkruanin kujtime. Sipas tij, shkak për këtë ishte tradita orale e rrëfimit. *Një pengesë më serioze se kjo ishte mendimi që ai kishte për raportet e letërsisë me jetën. Ai i gjykonte ato shumë më të ndërlikuara se ç'paraqiteshin kudo. Në dy librat e tij me elemente autobiografike, Muzgu dhe Hija, dukej qartë një gjë e tillë*»³¹.

Përveç mendimeve mbi raportin mes *traditës gojore* dhe *shkrimit*, që, sipas Kadaresë, në kulturën ballkanike paskësh ndikuar negativisht marrëdhënien mes “kujtesës” dhe “shkrimit”, edhe më të rëndësishme janë dy konsideratat e tjera: e para, që në fragmentin e cituar e kemi evidentuar me kursive, për mënyrën se si e koncepton Kadare raportin *jetë-art* ose *jetë-letërsi*, që mbetet një nga temat kyçe të teorisë së letërsisë dhe që do ta rimarrim në kreun pasardhës; e dyta, me natyrë jashtëtekstore, që gjendet në frazën e fundit të citimit, paçka se është një dëshmi e tërthortë

30 Umberto Eco, “Tra autore e testo” në *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., f. 82.

31 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme. Kujtime*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2011, f. 12.

dhe subjektive e së shoqës, mund të na shërbejë për të shtjelluar këtë pikë delikate të poetikës kadareane.

Kujdesi me të cilin Helena Kadare, nisur nga përvoja e saj e privilegjuar si lexuese dhe dëshmitare okulare e fakteve, na bën të ditur hendekun mes realitetit dhe artit, do kuptuar, së pari, si një distancim nga parimet estetike zyrtare të Shqipërisë totalitare, idomos atyre mbi raportin mes jetës dhe artit, sipas të cilave realiteti jetësor duhej të pasqyrohej besnikërisht në art. Në estetikën e realizmit socialist këto parime synonin të ekzaltonin me anë të artit rezultatet e arritura në të gjitha fushat (sociale, ekonomike, politike, kulturore) të jetës reale në të ashtuquajturat demokraci popullore, ku propagandohej arritja e drejtësisë dhe barazisë shoqërore, me fjalë të tjera arti synonte të krijonte një pathos që kombinonte optimizmin me utopinë³². Roli edukues që i rezervohej letërsisë dhe përgjithësisht arteve, synonte të formonte njeriun e ri sipas modelit të heroit pozitiv. Për arritjen e këtij qëllimi pedagogjia sociale, synimi final e letërsisë së shëndoshë, pozitive dhe të partishme, e gjente frymëzimin te mësimet e Plechanovit sipas të cilit «arti jo vetëm e riprodhon jetën, por edhe e shpjegon atë», «njeriu e konsideron egon e vet si të vetmin realitet, për të është e vështirë të pranojë se ekziston një lidhje objektive, racionale, pra e përcaktuar nga ligjet, mes Unit nga njëra anë dhe botës së jashtme nga ana tjetër. Kjo botë e jashtme duhet t'i duket ose krejt e pavërtetë, ose pjesërisht e vërtetë, vetëm në atë masë që ekzistenca e tij mbështetet mbi të vetmin realitet, pra mbi Unin e vet»³³. Këtë rrjedh përfundimi drastik i Plechanovit: «ideja nuk është diçka që ekziston jashtë botës reale. Bagazhi ideal i një individi të dhënë përcaktohet dhe pasurohet nga marrëdhëniet e tij me botën reale. Cilido që hyn në marrëdhënie me këtë botë duke e konsideruar Unin e vet si të vetmin realitet, nuk mund të mos bjerë në varfërimin më të skajshëm të ideve»³⁴.

Në Shqipëri nuk u desh të pritej shumë kohë që kjo “filozofi” estetike, e cila “njësonte” funksionin e autorit, duke e zhveshur atë nga çdo lloj baze ontologjike autonome në raport me artin dhe realitetin, të zbehej dhe aty

32 «Mënyra realiste e ndërtimit të romanit të viteve 1950 dëmtohej rëndë edhe prej përpjekjes për të krijuar doemos patosin e së ardhmes akoma më të bukur, që nuk ishte shumë larg. Që kjo përpjekje të realizohej, mjaftonte të kombinoheshin dy parime metodike: parimi i vërtetësisë së pasqyrimit dhe parimi i përfytyrimit të ndryshimit të pritur që bartej prej karakterit dhe veprimeve të heroit pozitiv»: Ali Xhiku, *Një pasqyrë e Shqipërisë letrare në vitet 1945-1961*, Tiranë-Prishtinë, 2010 (sipas dorëshkrimit të pabotuar që lexova me lejen dashamirëse të autorit).

33 Georgij Valentinoviç Plechanov, “L’arte e la vita sociale” në *Opere scelte*, Edizioni progress, Mosca, 1985, f. 472 cituar nga Maria Girardi, “Prefazione” a Aleksandr Skrjabin, *Appunti e Riflessioni. Quaderni inediti*, traduzione italiana di Giovanna Miggiani, a cura di Maria Girardi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992, f. XXIV-XXV.

34 Po aty.

nga fillimi i viteve '60 të përballej me disa shfaqje "heretike"³⁵. Sikurse e ka vënë në dukje Ali Xhiku, pikërisht për shkak të burokratizimit të skajshëm të letërsisë dhe të arteve «kjo praktikë, që, me kalimin e viteve erdhi duke u organizuar si rutinë administrative, shpie doemos në përfundimin se platforma e realizmit socialist, më parë se të ishte shprehje e lëvizjes së mendimit letrar, qe produkt i rrugës së re politike të vendit, e cila kishte tek udhëheqja dhe kontrolli i jetës shpirtërore një nga kushtet më të rëndësishme të jetës së vet»³⁶. Jo më kot vijon me mprehtësi Xhiku:

«Për shkak të metodës së ndjekur, që, nga një pikëpamje, ishte vetë një metodë edukuese, romanet shqiptare ishin paracaktuar të mbeteshin që të gjitha romane të edukimit. Mbase jo në kuptimin burimor të termit (Bildungsroman), po sigurisht me një synim shumë të qartë për të ndikuar në ndryshimin e temperamentit dhe të sjelljes së njerëzve. Sidoqoftë, shkalla e realizmit që mundi të arrinte romani shqiptar, nuk ngjitej dot shumë lart. Ajo pengohej prej tematikës rreptësisht të përcaktuar dhe prej unifikimit të vizioneve, të cilat, duke pasur në themel një ndarje shumë të simplifikuar të klasave shoqërore, bëheshin shkak për personazhe të përvijuar që më parë si pozitive ose si negative, si modele njerëzore që duheshin ndjekur ose përkundrazi si individë që duheshin përbuzur e urryer»³⁷.

Për artistët shqiptarë që nuk donin t'i nënshtroheshin dogmës ideologjike dhe që kishin vendosur të mos bëheshin zbatues pasivë të skematizmit konformist, arti shndërrohej në formën e jetës, prej së cilës merrnin pakuptimësinë a më mirë të themi anën groteske, pikërisht ashtu siç bënë Kafka dhe Beckett, veprat e të cilëve, sikurse thotë Giuseppe Di Giacomo, «duke dëshmuar pakuptimësinë e çdo kërkimi të kuptimit, nuk i japin formë jetës, madje arrijnë deri atje sa ta shkërmoqin vetë formën. Pikërisht për këtë "shkërmoqje" të artit këto vepra janë dëshmia e pakuptimësisë së jetës dhe njëherazi e nevojës për një kuptim që në botën e sotme nuk mund të mos jepet si "dukje"»³⁸.

Kjo aftësi për të përfaqësuar *dukurinë, të përkohshmen, karakterin*

35 Fare riferimento alla polemica tra "vecchi" e "giovani", tra conservatori" e "innovatori" nelle arti e in letteratura. Menzionare il posizionamento di Enver Hoxha e rilevare il ruolo di Ismail Kadare.

36 Ali Xhiku, *Një pasqyrë e Shqipërisë letrare në vitet 1945-1961*, Tiranë-Prishtinë, 2010 (sipas dorëshkrimit të pabotuar që lexova me lejen dashamirëse të autorit).

37 Po aty.

38 Giuseppe Di Giacomo, "Sul rapporto arte-vita a partire dalla *Teoria estetica* di Adorno", në M. Signore e P. Pellegrino (a cura di), *Theodor E. Adorno. L'estetica, l'etica, l'industria culturale*, fascicolo monografico nr. 58 di *Idee. Rivista di Filosofia*, casa editrice Milella, Lecce, 2005, f. 112.

efemer duke shtënë në punë ndryshimet e vetëdijshme të formës së reales, për artistët shqiptarë të asaj periudhe përbënte një përpjekje për të kapërcyer kufijtë e ngushtë të një metode artistike të shterpëzuar si ajo e realizmit socialist. Prandaj nuk na habit fakti që gjatë dhjetëvjeçarit të të ashtuquajturit “liberalizëm” në arte dhe kulturë që shkon nga gjysma e viteve ’60 deri te fushata kundër intelektualëve “dekadentë” (Plenumi i vitit 1973), ankthi i kërkimit spekulativ në sektorët e ndryshëm të artit, nga letërsia te artet figurative, u shfaq përmes veprave që, nga njëra anë, synonin t’i përmbaheshin *sensit* ideologjik të realizmit në art, çka pajtohej me normat e realizmit socialist, ndërsa nga ana tjetër, përmes një niveli ligjërimor të reformuar, jo vetëm nxirrnin në pah *mungesën e sensit* të jetës reale, por edhe u hapnin udhë të reja shprehësive individuale. Me fjalë të tjera, nga njëra anë respektohej “përmbajtja” e realizmit, nga ana tjetër shndërrohej subjektivisht përmasa “objektive” e realitetit duke i ndryshuar perspektivën, linjat, ngjyrat për t’i hapur vend krijimtarisë individuale dhe rolit të autorit.

Në këtë kuadër bëjnë pjesë një grup piktorësh të rinj që më vonë u dënuan si “dekadentë” dhe “modernistë”, si Maks Velo (1935-2020), Edison Gjergo (1939-1989), Ali Oseku (1944-2024) dhe të tjerë, më së shumti bashkëmoshatarë të Kadaresë, të cilët u përpoqën të pajtonin dy skajet e kundërta të realitetit dhe të përfaqësimit të tij artistik: rezultatet e këtyre eksperimentimeve qenë jashtëzakonisht risore, sepse, megjithëse u përmbaheshin normave të realizmit socialist, arrinin të vinin në dukje rolin e subjektivitetit krijues, të imagjinatës individuale, të interpretimit vetjak të realitetit, parime këto në thelb të papajtueshme me skematizmin dogmatik dhe konformist të estetikës së regjimit.

Kjo stinë eksperimentimesh u dha arteve figurative shqiptare të fillimviteve ’70 një frymë të fortë, edhe pse të shkurtër, përtëritëse, çka dëshmohet në shumë vepra, si p.sh. *Epika e yjeve te mëngjesit, Metalurgu* (1971), *Vajza e re* (1972) të Gjergos, piktura këto pjesërisht të ekspozuara në vitin 1971 në Tiranë, në ekspozitën “Pranvera”, që censorët dogramtikë të regjimit kritikuan si punime dekadente dhe moderniste³⁹. Pak kohë më

39 Në dy pasazhe të ndryshme të romanit *Dimri i vetmisë së madhe* Kadare me stilin e vet tipik mori në mbrojtje këtë grup novatorësh të rinj, duke vënë në lojë kritikët e tyre sipas të cilëve përdorimi i tepruar i ngjyrës blu shprehte prirje “pesimiste” dhe ishte një lloj kopjimi i së ashtuquajturës “fazë blu” e Pikasos. Kadare i vendos këto dy pasazhe, herën e parë, gjatë shëtitjes që bëjnë Liria dhe Zana në Sheshin Skënderbej (shih f. 212-213) dhe herën e dytë, gjatë hapjes së një ekspozite artistike në Tiranë (shih f. 459) në një skenë që të kujton pikërisht ekspozitën “Pranvera” të viteve 1971-72. Jo më kot pikërisht kjo skenë e fundit e romanit u vu në qendër të kritikave nga censorët e kohës: shih Shaban Sinani, *Një dosje për Kadarenë. Studime, intervista, dokumente*, Botim i plotësuar, Albas, Tetovë, 2005, f. 202-203; Shaban Sinani, *Letërsia në totalitarizëm dhe “Dosja K”*. (Studim monografik dhe dokumente), Shtëpi botuese e studio letrare “Naimi”, Tiranë, 2011, f. 184-185.

vonë, për shkak të orientimeve politike që pasuan Festivalin e XI të këngës (dhjetor 1972), i cili u kritikua nga diktatori si i frymëzuar nga modele kulturore perëndimore, jo vetëm që iu vendosën kufizime të rënda arteve dhe kulturës, por shumë intelektualë shqiptarë e paguan shtrenjtë “herezinë” e tyre, pasi u dënuan me burg ose u dërguan për riedukim “në gjirin e klasës punëtore”.

Shembullit të arteve figurative mund t’i shtojmë raste të tjera artistësh: kompozitorë, këngëtarë, scenografë, e natyrisht shkrimtarë, veprat e të cilëve bartin përpjekjet për t’iu shmangur normave të realizmit socialist duke përshtatur tipare moderniste që përtërinin raportin jetë-art dhe vinin në spikamë funksionin e autorit. Maks Velo, i cili në suazën e arteve figurative dhe të arkitekturës u bë një novator i vërtetë, pasi importoi nga kultura europiane në e përparuar e kohës disa koncepte që do t’u përcjellë edhe artistëve të tjerë. Ndër këta të fundit Edison Gjergo ua shpjegonte kështu hetuesve aktin estetik subversiv:

«për rrymat impresioniste, postimpresioniste; kam thënë që janë të mira sepse në to piktori mund të shprehë mendimet dhe ndjenjat e tij, kurse për realizmin socialist kemi thënë se piktori mendimet dhe ndjenjat e tij i shpreh në mënyrë të pjesshme. Rrymat moderniste të japin më shumë mundësi për të punuar, për faktin se duke përdorur ngjyrën dhe formën në mospërputhje me realitetin, mundet që të krijohen vepra që të kenë vlerë»⁴⁰.

Në këtë kontekst kulturor bën pjesë edhe romani *Kronikë në gur*, interpretimi i të cilit duhet të ndjekë linjën e përcaktuar nga Maks Velo, që rolit të “autorit” – në rastin e tij të “piktorit” – i kishte besuar detyrën e rëndësishme të përtërinte raportin art-jetë dhe t’i njihte aktit krijues pikërisht atë “vlerë” estetike që realizmi socialist prirej ta mohonte. Se sa i rrezikshëm ishte mësimi “modernist” që Maks Velo u jepte kolegëve të tij më të rinj, këtë sot mund ta marrim me mend lehtë, ashtu sikurse mund të marrim me mend edhe bashkëpunimin e Velos me Kadarenë gjatë kohës kur ky i fundit po shkruante «tregimin e gjatë *Qyteti i jugut*, duke e mbushur me shënime anash. Me mikun e tij të kahershëm, piktorin Maks Velo, i gjetën edhe titullin e ri *Kronikë në gur*»⁴¹. Besojmë se ai bashkëpunim do të ketë përfshirë edhe rrahje mendimesh mbi çështje estetike delikate që asokohe diskutoheshin rëndom në qarqet kulturore shqiptare. Kështu pra, edhe për këto arsye mirëfilli jashtëtektore, nuk është e rastit deklarata

40 Ani Jaupaj, “Procesverbalet e hetuesisë: Maks Velo për Edison Gjergon dhe Edison Gjergo për Maks Velon” në *Voal*, 4 maj 2016 (<https://www.voal.ch/procesverbalet-e-hetuesise-maks-velo-per-edison-gjergon-dhe-edison-gjergo-per-maks-velon/>).

41 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme. Kujtime*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2011, f. 12.

e Helena Kadaresë kur thoshte se «mospërputhja midis shënimeve dhe letrave të tij [...] me rrëfimin e tyre artistik, binte në sy menjëherë, sidomos prej meje, që i njihja të dyja anët e pasqyrës»; përkundrazi, duke i veshur autenticitet historik *edhe* periudhës që po përpiqemi të rindërtojmë, ajo thekson rëndësinë që merr qasja kritike e orientuar në drejtim të kundërt me atë që ka mbizotëruar deri sot në analizat e këtij romani. Fillojmë duke hapur një parantezë të pashmangshme për disa aspekte problematike që kanë të bëjnë me një çështje epistemologjike klasike, e cila ngërthen qoftë historiografinë, qoftë biografitë letrare: raporti mes “jetës reale” dhe “rrëfimit” ose mes “faktit” dhe “shkrimit”.

4.– *Biografitë mes Faktit dhe Shkrimit*

Me dikotominë epistemologjike që kundërvë ngjarjen me rrëfimin e saj jam marrë gjetkë, kur, duke diskutuar mbi lindjen dhe afirmimin e historiografisë arbëreshe në shek. XVIII, pata rastin të shqyrtoj selektivitetin që, dashur pa dashur, praktikojnë historianët gjatë përfaqësimit të *shkuar* të *fakteve* historike që synojnë të rindërtojnë⁴². Në të vërtetë bëhet fjalë për një kufizim objektiv të aftësive njohëse të njeriut, që i detyron synimet e ndershme e të sinqerta të historianëve t’u nënshtrohen parregullsive narrative që herë përmbysin rrjedhën kohore dhe rendin e vlerave, herë shkaktojnë harresa të rënda ose u mëshojnë aspekteve të parëndësishme të së shkuarës. Historianët mjaftohen të rindërtojnë një imazh *a posteriori*, që në fakt përbën një ide të asaj çka mund të ketë ndodhur, por jo të asaj që ka ndodhur me siguri. Në marrëdhënie me të *shkuarën* problemi i përfaqësimit të “realitetit” është në të vërtetë i pazgjidhshëm për shkak të mjegullimit që, duke mbështjellë strukturat gnoseologjike, e fsheh objektin e rrëfimit dhe e shndërron atë gjatë ligjërimit në *efektin e reales* me anë të të cilit Roland Barthes⁴³, qysh nga vitet ’60, i kishte paralajmëruar historianët, duke u kujtuar këtë pengesë të madhe epistemologjike që i

42 Matteo Mandalà, *Mundus vult decipi: i miti della storiografia arbëreshe*, 2° edizione, Albanologia 11, Università della Calabria, Cosenza, 2009.

43 «In altri termini, nella storia “obbiettiva” il “reale” non è mai altro che un significato non formulato, nascosto dietro l’onnipotenza apparente del referente. Questa situazione definisce quello che si potrebbe chiamare *l’effetto di reale*. L’eliminazione del significato dal discorso “obbiettivo”, lasciando che si affrontino apparentemente il “reale” e la sua espressione, non manca di produrre un nuovo senso, tanto è vero, ancora una volta, che in un sistema ogni carenza di elementi è anch’essa significante. Il nuovo senso – estensivo a tutto il discorso storico e che ne definisce in ultima istanza la pertinenza – è il reale stesso, trasformato surrettiziamente in significato dissimulato: il discorso storico non segue il reale, non fa altro che significarlo, continuando a ripetere *è accaduto*, anche se tale asserzione è sempre e soltanto l’altra faccia, il significato, di tutta la narrazione storica». Barthes Roland, “Il discorso della storia” në *Il brusio della parola. Saggi critica IV*, traduzione italiana di Bruno Bellotto, Einaudi, Torino, 1984, f. 148.

zë rrugën historiografisë. Pas mësimit barthesian kush vazhdon të besojë se, duke shkruar një libër historie, rindërton me anë të *shkrimit* çka ka ndodhur *vërtet* në të shkuarën, nuk mund të mos konsiderohet naiv. Jo rastësisht aporia që zbuloi semiologu francez i ka shtyrë studiuesit t'i kushtojnë vëmendje rolit që luan "subjektiviteti" i historianit në çastin kur, për ta thënë me Michel de Certeau, ai «bëhet shkrimtar»⁴⁴, duke sugjeruar në këtë mënyrë një rishikim të thellë të protokollëve, të statuteve dhe të paradigmave të shkrimit historiografik dhe marrëdhënieve me shenjimin e realitetit. Nuk po e ndjekim më tej këtë debat sepse për aq sa na intereson këtu mjafton të vëmë në dukje faktin se po ajo apori ndihet nga një kategori tjetër "ringjallësish të së shkuarës", pra nga ata historianë që merren me "biografitë", ose nga ata që *shkruajnë* historinë e jetës së njerëzve të shquar. Këtyre "historianëve", që tashmë përbëjnë një kategori të veçantë studiuesish, u duhet të përballen me vështirësitë e raportit mes *faktit* dhe *shkrimit* ose mes *jetës* dhe *rrëfimit*, aq sa njëri nga biografët më të shquar, Richard Holmes, duke folur hapur për këto vështirësi, jo vetëm vuri në dukje se një biografi «kufijtë mes fakteve dhe rrëfimit janë bërë problematikë dhe të rrezikshëm»⁴⁵, por zbuloi edhe çështjen e madhe «thuaje filozofike, mbi natyrën në dukje afemere të vetë njohjes biografike. Nëse një biografi nuk është kurrë përfundimtare, nëse çdo histori jete mund të interpretohet vazhdimisht [...], si mundet një jetë të shmangë procesin e zëvendësimit, të daljes nga moda dhe së fundi të harresës? Të jetë kjo thua një formë vetëshkatërrimi që nuk e ka shoqen në roman?»⁴⁶.

Kjo pyetje turbulluese e Holmes e fut raportin art-jetë në një hulli të re që do analizuar duke përqendruar vëmendjen mbi dy çështje paraprake: së pari, mbi kufizimet e rindërtimit historiografik, tashmë të institucionalizuar nga vetë biografët që i konsiderojnë të pashmangshme, ashtu sikurse përpjekjet për të shkruar biografi të reja me qëllim që të "plotësojnë" mangësitë e atyre pararendëse; së dyti, mbi njohjen e përparësisë së romanit, pra të artit dhe letërsisë, ndaj biografisë, me fjalë të tjera, ndaj realitetit dhe jetës: romani është i destinuar të konsaktohet në përjetësi, ndërsa biografia është e destinuar të bjerë në harresë. Në të vërtetë argumentet e Holmes nuk rrjedhin përvoja e tij profesionale, por nga një fakt që e ka shpjeguar mirë Umberto Eco duke na shtjelluar dallimin strukturor, do të thosha paradoksalisht ontologjik, mes dy "subjekteve",

44 Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, traduzione italiana di Anna Jeronimidis, Jaca Book, Milano, 2006, f. 104. Për këtë çështje të shihet studimi interesant nga Silvano Facioni, "Roland Barthes e il discorso della storia", në *Discipline Filosofiche*, anno XXII, numero 1, 2012, f. 109-123.

45 Richard Holmes, "The Proper Study?" në *Mapping Lives. The Uses of Biography*, Edited by Peter France and William St. Clair, Published for The British Academy by Oxford University Press, New York, 2004, f. 16.

46 *Po aty*, f. 15.

përkatësisht të romanit dhe të biografisë: i pari është i trilluar, ndërsa i dyti është real; i pari karakterizohet nga përsosmëria estetike e veprës së artit, ndërsa i dyti na paraqitet i gjymtë për shkak të paplotësisë së jetës⁴⁷.

Falë kësaj përparësie që i detyron edhe biografët të përulën përpara fuqisë mëkatore të artit, edhe biografia është bërë diçka më shumë se “historia” e thjeshtë e një jete, duke u shndërruar gjithmonë e më shumë në një “histori të letrarizuar” a po të duam në një hibrid ku biografia, duke i shkelur syrin letërsisë, na paraqitet si gjini letrare e mirëfilltë falë procesit të rafinuar të shkrimit me të cilin synon të realizohet. Prej këtej kalohet lehtë te “romani biografik”, sikundër e dëshmojnë shekuj të tërë letrarë, disa prej të cilëve jo më kot janë karakterizuar nga një prodhim i madh biografish prej një kategorie të veçantë shkrimtarësh: këtu shquhen sidomos modernistët, që e kanë përdorur biografinë si strategji rrëfimi.

Në studimet letrare mbi postmodernizmin, sidomos në vendet anglosaksone dhe gjermanofone, problemi është trajtuar në lidhje me prodhimin e librave të klasifikuar si “biografi letrare” mbi të cilët janë shtruar disa çështje me peshë epistemologjike. Prejardhja e kësaj dukurie letrare është parë e lidhur ngushtë me reagimin instinktiv të shkrimtarëve kundër teorive konvergjente të studiuesve francezë Roland Barthes⁴⁸ dhe Michel Foucault⁴⁹ të cilët, duke parashikuar *vdekjen e autorit (la mort de l'auteur)*, synonin ta zhvlerësonin qasjen kritike të biografizmit, që shtihej në punë për të zëvendësuar funksionin parësor që kryen teksti gjatë fazës së ndërlikuar të dekonstruktimit të tij. Këtej rrjedh rritja eksponenciale e rasteve letrare në tregun ndërkombëtar të botimeve që, duke filluar nga vitet '70, përruruan lindjen e një “gjinie” të re narrative e cila nuk mund të mos tërhiqte vëmendjen e studiuesve. U shtua pyetja: a mundet një “biografi”

47 «Nuk është paradoks të themi se njohim më mirë personazhin letrar Julien Sorel sesa njohim babanë tonë. Sepse nga babai ynë nuk njohim shumë aspekte, shumë mendime të fshehta, shumë veprime të pashpjegueshme, ndjenja të pathëna, sekrete të parrëfyera, kujtime dhe ngjarje të fëmijërisë... Ndërsa për personazhin Julien Sorel dimë gjithçka që duhet të dimë. Kjo është çështja: babai ynë i përket jetës dhe në jetë, në histori (do të thoshte Aristoteli), ndodhin shumë gjëra njëra pas tjetrës pa arritur ne të rrokim kompleksitetin e lidhjeve të tyre. Ndërsa personazhi Julien Sorel është element i stisur i veprës së artit, dhe arti zgjedh vetëm çka i duhet në funksion të atij veprimi dhe të zhvillimit të tij organik. Prapë mund të mos kuptojmë shumë gjëra nga Julien Sorel, por kjo varet vetëm nga përqendrimi dhe vëmendja që i kushtojmë leximit; të gjitha elementet e nevojshme për ta kuptuar personazhin, për aq sa i duhet rrëfimit, janë të pranishme në vepër. Për pjesën që nuk i duhet rrëfimit, Julien Sorel nuk ekziston. Pra këtë personazh ne e kuptojmë plotësisht edhe në nivelin e inteligjencës, sepse jo vetëm që jemi të prirur të miratojmë apo jo sjelljet e tij, por edhe t'i gjykojmë e diskutojmë ato»: Umberto Eco, “L'uso pratico del personaggio” në *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1990, f. 201.

48 Shih Barthes Roland, “La morte dell'autore” në *Il brusio della parola*, cit., f. 51-56.

49 Michel Foucault, “Che cos'è un autore?” në *Scritti letterari*, traduzione italiana e cura di Cesare Milanese, Feltrinelli editore, Milano, 2004, f. 1-21.

të jetë ekskluzivisht letrare? Pra a mundet të shkruhet historia e jetës së një personaliteti – ndonjëherë edhe e vetë autorit – duke lënë mënjanë, ndryshuar apo shtuar fakte, njerëz, ide, ngjarje etj. pa hyrë në konflikt me konceptin e “së vërtetës” historike? Deri në ç’pikë një vepër e deklaruar si “biografike” nuk e shkel kufirin që e ndan nga krijimi (pra trillimi) artistik, siç ka pranuar p.sh. Jen-Paul Sartre duke folur për historinë monumentale (dhe të paplotë) të jetës së Flaubert⁵⁰, vepër që filozofi francez e quajti pa iu skuqur faqja “roman të vërtetë” (*roman vrai*)⁵¹? Dhe së fundi, nëse synimi që ndjek biografi është mirëfilli estetik, a nuk do të ishte më mirë të flitej për *meta-biografi* dhe *meta-letërsi*, meqenëse shpesh “objektet e shkrimit” janë pretekste donkishoteske për të ndërtuar një tjetër nivel ligjërimit?

Këto nuk janë çështje të parëndësishme sepse, sikurse e ka vënë në dukje me të drejtë Rolf Breuer⁵², qoftë mjetet kritike, qoftë terminologjia, pikërisht në dritën e gjinive “të reja” (*Gattungen*) dhe të gjinive “hibride” (*Gattungsmischungen*), duhen zgjeruar e rafinuar, pa zhvlerësuar kategoritë kritike konvencionale. Përkundrazi, siç thotë Ansgar Nünning, duhet këmbëngulur në dallimin «between the ‘object language’ we encounter in works of art and the ‘meta-language’ we use as critics and theorists»⁵³. Duke u nisur pikërisht nga kjo pikëpamje, ky studiues ajgëton te nocioni i “biografisë” një ngjyrim paradoksal, “thujse oksimoron”, kur pretendohet që përmes tij të vendosen marrëdhënie «between two antinomic terms, between ‘life’ and ‘writing’»⁵⁴, mes “jetës” dhe “shkrimit”. Kjo vlen, natyrisht, qoftë për biografitë konvencionale ose historike, qoftë për ato artificiale a të stisura meqenëse te të dyja do të kemi një dallim të pashmangshëm mes *jetës* dhe *librit*⁵⁵. Tek e fundit a nuk është romani veçse një *rrëfim* i historisë së një a më shumë jetëve? Po ashtu, a nuk është karakteristikë e romanit që të ketë një aspekt foljor *gjithmonë* në të shkruarën? Me të eliminuar nga horizonti i rrëfimit problemin e dyzimit të rremë që kundërvë jetën me realitetin, edhe

50 Shih Jean-Paul Sartre, *L'idiota della famiglia (Gustave Flaubert dal 1821 al 1857)*, 2 voll., traduzione italiana di Corrado Pavolini, Il Saggiatore, Milano, 1977.

51 Jean-Paul Sartre, *Situations*, X, Paris, Gallimard, 1976, f. 103-104.

52 «Natürlich muß das Handwerkszeug der Literaturwissenschaft, die Begrifflichkeit usw, angesichts neuer Gattungen und Gattungsmischungen geschärft und erweitert werden, aber deswegen müssen nicht etwa die Kategorien aufgeweicht werden»: Rolf Breuer, “Lob der Distanz. Ein wissenschaftspolitischer Essay,” *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 48.3 (1994), f. 207.

53 Ansgar Nünning, “Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres” në Werner Huber, Martin Middeke, and Hubert Zapf (eds.), *Self-Reflexivity in Literature*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, f. 195.

54 *Po aty*, f. 196.

55 «there will always be an ineluctable and insurmountable difference between a life and a book»: *Po aty*.

kur bëhet fjalë për *trillim letrar* dhe jo për “realitetin” e së shkuarës, ajo që ka rëndësi a nuk është vallë imazhi i stisur artistikisht i atij realiteti?

Siguria e këtyre të dhënave ka qenë gjithmonë e qartë për romancierët, të cilët kanë qenë gjithmonë të vetëdijshëm për dallimin mes formës historiografike dhe asaj letrare të rrëfimit, dallim që nuk fshihet as kur shkrimtari që vendos të *shkruajë* një biografi duke mëtuar të ndjekë «gjurmët e së vërtetës», është i detyruar të heqë dorë nga parimi i “vërtedukshmërisë”.

Është i famshëm shembulli i shkrimtares angleze Virginia Woolf e cila, duke rrëfyer historinë e jetës së *Orlandos*, pranon me naivitet qëndrimin e njëanshëm (historiko-etik) të rrëfyesit-biograf, pra të vetë *asaj*, duke shtjelluar kështu funksionin e autorit ndaj *personazhit*⁵⁶. Po aq domethënës është edhe problemi që shtron Helena Kadare për ta bërë edhe më autentik raportin e “biografisë” me “jetën” e të shoqit, jetë që duke qenë njëherazi pjesë e jetës së saj, përbën një problem brenda problemit. Ja sesi i shpreh ajo mëdyshjet e saj legjitime që evokojnë dyshimet e biografes së famshme të *Orlandos*:

«Në këtë rast, vetvetiu shtrohej pyetja se mos vallë kujtimet, ashtu siç ishin, me saktësinë e tyre e dëmtonin balancën delikate? Me fjalë të tjera, mos ato përbënin padashur një sakrilegj? Të gjitha këto dilema i kam bluar shpesh në mendje dhe çdo herë kam pasur bindjen se argumentet pro kujtimeve ishin më të shumta se ato kundër»⁵⁷.

Sakrilegji për të cilin flet Helena Kadare shkon përtej mëdyshjes personale dhe përkon me bindjen që shprehu në vitin 1872 Gustav Flaubert në një letër që i dërgoi shkrimtarit Ernest Feydeau – «*quand on écrit la biographie d’un ami, on doit la faire au point de vue de sa vengeance*»

56 «Il biografo, a questo punto, si trova di fronte a una difficoltà; e tanto vale confessarla, piuttosto che ricorrere a scappatoie. Nel narrare la storia di Orlando, documenti storici e privati ci hanno reso possibile, finora, di adempiere al compito primo di un biografo, il quale dovrebbe essere quello di porre i propri piedi, senza guardare a dritta e a manca, nelle indelebili orme della verità; e pur senza lasciarsi sedurre né indurre a riguardi da fiori come da ombre, procedere con metodo, sino a che insieme col suo eroe egli cadrà dentro la fossa, e scriverà, sulla lapide che la rinchiude, la parola *finis*. Eccoci ora a un episodio, il quale ci preclude questa diritta via, e in modo tale che non ce verso di ignorarlo. Esso è oscuro, misterioso, e non abbiamo documenti in proposito, sicché vano sarebbe tentare di spiegarlo. Volumi potrebbero scriversi nell’intento di interpretarlo; e interi sistemi religiosi erigersi sul suo significato. Nostro dovere puro e semplice è di stabilire i fatti in quanto sono accertati; ne pensi il lettore ciò che più gli aggrada»: Virginia Woolf, *Orlando* (1928), traduzione italiana di Alessandra Scalerò, në *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, I meridiani 16, Mondadori Editore, Milano, f. 657.

57 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme. Kujtime*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2011, f. 13.

–, bindje që gjeti pajtimin e pasardhësve pasi i përgjigjet një të vërtete kokëfortë edhe pse të vështitë për t'u gëlltitur: të shkruash jetën e dikujt është sakrilegj, madje *hakmarrje*, sidomos kur këtë e bën një shkrimtare profesionale, si Helena Kadare, që, si e tillë, me përkufizim, jo vetëm është e lirë nga detyrimi i *paanësisë* apo i *objektivitetit historik*, por madje është e autorizuar që gjatë shkrimit, nga njëra anë, të ushtrojë të drejtën të zgjedhë e të përfaqësojë ç'të dojë apo të fokusohet ku të dojë, nga ana tjetër, është e lirë t'i japë zë të *pathënshmes*, të *parrëfyeshmes*, pra anës së *papërshkrueshme* të jetës së personazhit që bën objekt të veprës biografike.

Biografia e Ismail Kadaresë e shkruar nga e shoqja, Helena, gëzon gjithashtu privilegjin se na rrëfen me kurajë të jashtëzakonshme tipikisht femërore fakte të panjohura të jetës së tyre private, vendos në një perspektivë të saktë historike marrëdhëniet e ndërlikuara konfliktuale mes shkrimtarit dhe pushtetit diktatorial, na jep të dhëna të reja që hedhin dritë mbi gjenezën, zhvillimin dhe rishikimin e veprave kryesore narrative, duke theksuar njëherazi përparësinë që marrin tekstet artistike ndaj çdo lloj dokumenti tjetër, me fjalë të tjera kontribuon përmes dëshmive “intime” në njohjen më të mirë të fizionomisë njerëzore dhe artistike të shkrimtarit të sotëm më të shquar shqiptar⁵⁸.

Tek e fundit kjo biografi, paçka se mund të konsiderohet e njëanshme, mbetet një dokument me vlerë të jashtëzakonshme, të cilit studiuesit e veprës së Kadaresë nuk mund t'i shmangen. Nga ana tjetër nuk mund të mbajmë parasysh aspektin tjetër që ngërthejnë biografinë, pra faktin që, sado të plota, dhe të tejdukshme të jenë, asnjëra syresh nuk mund të pasqyrojë me anë të *shkrimit* tërësinë e *jetës* së një njeriu, cilido qoftë ai. Ky aspekt, që u përket edhe librave të historisë, shpreh kufizimin thelbësor të jetëshkrimit.

Shembullin më të qartë të këtij kufizimi e gjejmë te romani-sprovë-biografi *Papagalli i Flaubert-it* ku Julian Barnes, përmes personazhit-biograf Geoffrey Braithwaite, përzien regjistrat e ndryshëm për të krijuar një gjini hibride me anë të së cilës të rrëfente jetën e Flaubert-it. Në këtë vepër kombinohen elemente të ndryshme si kërkimi shkencor, analiza tekstore, biografizmi dhe përditshmëria në hullinë e traditës më të mirë të romanit. Si rezultat është ndërtuar një rrjetë që në vend të peshkujë në det, peshkon në jetën e personazhit.

«Rrjeta mbushet, biografi e tërheq në varkë, zgjedh ç'të dojë, pjesën e mbetur e rihedh në det, pastaj pastron, sistemon dhe shet mallin. Mirëpo le t'i kushtojmë pak vëmendje asaj çka ai nuk kap: kjo pjesë është gjithmonë më shumë sesa ajo që ka kapur»⁵⁹.

58 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme. Kujtime*, Shtëpia botuese “Onufri”, Tiranë, 2011, f. 13.

59 Julian Barnes, *Il pappagallo di Flaubert*, traduzione italiana di Susanna Basso, Einaudi, Torino, 2014, f. 153.

Në të njëjtin përfundim, paçka se në një tjetër rrafsh shkencor, mbërrin edhe Umberto Eco: jeta, duke qenë pafundësisht më e pasur la vita, është njëherazi më pak “e vërtetë” a më mirë të themi më “e rreme” sesa arti, i cili natyrisht që na jep më pak të dhëna mbi të cilat mund të përsiatim, por ato janë të dhëna të sigurta e të pandryshueshme.

Këtu qëndron arsyeja pse shkrimtarit, por edhe biografit, nuk i shkojnë shkrimet “historike”, sepse misioni i tij nuk përkon me përshkrimin e *fakteve*, por me prodhimin e *miteve*. Në këtë rast të fundit, paçka se objekti i *shkrimit* mund të mos jetë mirëfilli “letrar”, as perspektiva e biografit nuk përkon me atë të historianit, por konfigurohet si një apori e veçantë që tërheq studiuesit e letërsisë: Kemi të bëjmë pra me atë që kishte parashikuar Holmes kur fliste për *jetëshkrimet* si përpjekje për shkelje kufijsh mes gjinive, pse për shndërrimin e “biografisë” në “roman”, a të “historisë” në “letërsi”.

Kjo çështje, që edhe kështu paraqitet mjaft e ndërlikuar në aspektet më kanonike, është e destinuar të ndërlikohet edhe më shumë nga çasti kur i shtohen disa probleme të tjera që i detyrohen vendimit të artistit të shkruajë një “biografi” e cila nuk rrëfen jetën e një tjetri, por të *atij vetë*. Ç’ndodh pra, në këtë rast, kur nuk bëhet më fjalë për një biografi, por për një *autobiografi*?

Edhe duke pranuar se rrëfimi mbetet gjithmonë brenda qerthullit të letërsisë, pasi bëhet fjalë për një autobiografi *letrare*, nuk mund të mos shtrojmë pyetjen: në ç’kuadër epistemologjik do të bëjë pjesë kjo shprehje e veçantë e *vetë-pasqyrit*?

5.- *Metamorfoza e autorit empirik dhe natyra e autobiografisë*

«Që të kemi një autobiografi (e më përgjithësisht një letërsi intime) – shkruan Philippe Lejeune – lipset një identifikim i plotë mes *autorit*, *rrëfimtari* dhe *personazhit*»⁶⁰. Ky përkufizim i dhënë nga studiuesi më i madh i problemeve të autobiografisë është po aq i ndërlikuar sa edhe vetë termat që ai përdor: identitet, autor, rrëfimtari, personazh. Këta terma janë në fakt ndërtime teorike që u përkasin suazave epistemologjike me prejardhje të ndryshme disiplinare (nga narratologjia deri te psikologjia) çka na detyron të shtiem medoemos në punë një qasje ndërdisiplinare. Sidomos nocioni i “identitetit”, te i cili do të kthehemi më poshtë, do të na kërkojë zbatimin e pikëpamjeve heterogjene, përfshirë atë psikologjike, pasi vetë “identiteti” nënkupton një “marrëdhënie” mes tre termave të tjerë, të cilëve Lejeune u kushtoi gjithë “hyrjen” e librit të tij⁶¹ ku trajton

60 Shih Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, traduzione di Franca Santini, Il Mulino, Bologna, 1986, f. 13.

61 *Po aty*, f. 14-50.

një sërë çështjesh që përfshijnë sektorë të gjerë të teorisë së letërsisë. Ne do të ndalemi vetëm te tri nga këto çështje që na duken me interes për objektin e këtyre faqeve: çështja e parë ka të bëjë me identifikimin e autorit; e dyta me njësimin apo dallimin mes autorit dhe personazhit, e treta, me identitetin e shumëfishtë dhe tripalësh mes autorit, personazhit dhe rrëfimitarit. Qëllimi ynë nuk është didaktik, as mirëfilli teorik, por është në funksion të përshkrimit të mekanizmave që rregullojnë nivelin e komunikimit tekstor në romanet e Kadaresë dhe që kanë po ato synime “autobiografike” që gjejmë te romani *Kronikë në gur*. Meqenëse kjo temë nuk e përjashton, përkundrazi, e përfshin statusin e autorit empirik, është rasti këtu të hapim një parantezë paraprake për ta inkuadruar më mirë çështjen.

Kur në këtë libër janë sjellë citime nga veprat “autobiografike”, pra *jo-letrare*, të Kadaresë, si *Ftesë në studio* dh *Pesha e kryqit*, ose kur kemi sjellë në vëmendje esetë e shkrimtarit mbi jetën dhe veprën e kolëgëve të tij të shquar, – Eskili, Dante, Shekspiri, Servantesi ose Migjeni –, ose kur hera-herës kemi marrë në shqyrtim romanet e Kadaresë në të cilat risillen portretet e shkrimtarëve të traditës letrare, – Buzuku, De Rada, Poradeci, Kuteli etj. –, kjo zgjedhje nuk është kufizuar vetëm në përmbushjen e detyrimit epistemologjik për t’i dhënë zë autorit empirik, por ka ardhur si nevojë për të verifikuar përmasën meta-letrare dhe përmasën meta-autobiografike të poetikës së Kadaresë, së paku në ato vepra që në një projekt kërkimor të ardhshëm do të merren në analizë (*Kronikë në gur*, *Muzgu i perëndive të stepës*, *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave* dhe *Hija*). Në të gjitha rastet është bërë fjalë gjithmonë për verifikimin e tërthortë të përmbushjes ose jo të kushteve të cilat vetëm në nivelin “tekstor” vërtetojnë ekzistencën e një strategjie vetëpasqyrimi (*self-reflexivity*) estetik ose meta-letrar të autorit, përndryshe, të përpjekjes subjektive nga ana e autorit për të rivendosur raportin mes së vërtetës së shkruar dhe realitetit faktik, me fjalë të tjera, mes *artit* dhe *jetës* (pra *meta-letërsi* vs. *meta-autobiografi*) në hullinë e ndryshimeve që kërkoheshin në mjediset intelektuale shqiptare në dhjetëvjeçarin 1960-70. Dhe nëse kjo vlen për autorin e një vepre arti, atëherë nuk mund të mos shtrojmë çështjen e statusit dhe funksionit të autorit empirik, duke filluar nga analiza e natyrës së “paktit autobiografik” që më pas do ta lidhë pazgjidhshëm me dy faktorët e tjerë të rrëfimit të *vetvetes*, pra me *rrëfimitarin* dhe me *personazhin*.

Para se të trajtojmë problemin e raportit të autorit empirik me veprën e vet, është rasti të sjellim disa dëshmi nga Kadare që përforcojnë dëshmitë që kemi nga e shoqja. E kemi fjalën veçanërisht për ato momente nga *Ftesë në studio*, ku autori-dëshmitar na rrëfen episodin kur merr vesh lajmin e vetëvrasjes së mikut letonez Jeronim Stulpanzi. Në atë rast Kadare, duke iu referuar veprës së tij të dytë “autobiografike”, pra romanit *Muzgu*

i perëndive të stepës, sjell disa elemente të cilat nga njëra anë “ndreqin” ose më mirë të themi “plotësojnë” versionin artistik të rrëfyer në roman, nga ana tjetër ngrenë pyetje të rëndësishme nga pikëpamja kritike. Le t’u hedhim një sy këtu poshtë vërejtjeve të Kadaresë:

«Nga të gjithë personazhet e gjallë të *Muzgut* [Jeronim Stulpanzi] ishte i vetmi që më kishte shqetësuar më pas, pas botimit të librit, e sidomos, pas përkthimit të tij në disa gjuhë. Trazimin tim e shkaktonte vetëm një gjë: *mos isha treguar i padrejtë me të?* Nuk çaja kokën për të tjerët, që i kisha përshkruar pa mëshirë, [...] kurse Stulpanzi, ishte në anë, mjaftonte të zgjaste kokën te qelqi i dritares për të parë ç’ndodhte në botë. [...] *Kisha përshlypjen se nuk do t’i pëlqente* ajo që kisha shkruar për të. Atij vetë, ose gruas dhe gjithë familjes së tij. Turbull *më kujtohej* se qysh në atë kohë kishte probleme me të shoqen. Ishte e kuptueshme që episodi ku unë tregoja se si kishim këmbyer vajzat të dy, mund të shkaktonte, qoftë edhe më pas, acarim. Duke përshkruar diçka kur ne ishim të dy të përlyer njëlloj (madje unë më keq se ai), kujtova se *isha treguar me të po aq i drejtë, ose i padrejtë, sa edhe me veten time*. Mirëpo mendjelehtësisht *kisha harruar* se ai kishte qenë në atë kohë i martuar e unë jo. Kur vija te kjo pikë isha i sigurt se Stulpanzi do të tërbohej kundër meje (aq sa mund të ishte e aftë natyra e tij fisnike për këtë), ndonëse një zë i fshehtë më siguronte për të kundërtën. S’ishte, pra, e rastit që në Suedi, në muajin dhjetor desha të di ku ndodhej Stulpanzi»⁶².

Tani, paçka se edhe në rastin e romanit *Kronikë në gur* zgjedhja dhe njëanshmëria ndikojnë ndjeshëm gjatë shkrimit autobiografik, sikurse del edhe nga rrëfimet e tjera që i përkasin të njëjtit “cikël autobiografik”, te ky pasazh vëmë në dukje në kursiv të njëjtat tipare epistemologjike që hasen në të gjitha autobiografitë (raporti mes së vërtetës dhe shkrimit, identiteti i dyzuar, roli mbizotërues i *Unit rrëfyes* mbi *Unin e rrëfyer*, forca etike e shkrimit, fokusimi i ngjarjeve, mbivendosja dhe hibridizimi i gjinive dhe, sidomos, kundërshtitë mes *faktit* dhe *shkrimit*, mes *jetës* dhe *rrëfimit*), nga të cilat nuk bën përjashtim as *Kronikë në gur* as *Muzgu*, as veprat e tjera me natyrë autobiografike të Kadaresë, me të cilat do të merremi gjetkë në një studim tjetër. Këtu duam të theksojmë faktin se, meqenëse janë shtuar më vonë nga autori empirik paçka se në mënyrë të pavetëdijshme, këto ndërhyrje përbejnë dëshminë më të sigurt se te “modeli” autobiografik i Kadaresë mbetet gjithmonë një hapësirë jetësore në suazën e rrëfimit “historiografik” që pushtohet sistematikisht nga subjekti i ligjërimit përsosor, pra nga autori “implicit”. Kështu përfaqësimi i kundërshtisë mes

62 Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, cit., f.

subjektit të gjuhës dhe objektit të shkrimit, mes *Unit rrëfyes* dhe *Unit të rrëfyer*, e thekson edhe më tej krizën e *mimesis*-it, që zgjidhet përmes përdorimit të qëllimshëm të ndërhyrjeve dhe përshtatjeve të realitetit nga ana e vullnetit mbizotërues të autorit. Me fjalë të tjera autori konfirmohet si faktori kryesor i “paktit autobiografik”, sepse tek ai konvergojnë marrëdhëniet, njësuere a dalluese, me faktorët e tjerë të evidentuar nga Lejeune, pra rrëfimtari dhe personazhi. Kjo është arsyeja kryesore që na shtyn të përfshijmë te kjo tipologji studimesh edhe veprën e gjerë të Kadaresë: karakteri i saj shumëtrajtësh, i ndërlikuar dhe i larmishëm kërkon zbatimin e paradigmeve hermeneutike po aq të rafinuara sa ç’janë edhe ato të përpunuara kohët e fundit, sidomos ato që më lart përmendëm me etiketat që u ka dhënë kritika postmoderne e *metaletërsisë* dhe e *metabiografisë*. Këtë e kemi mbajtur gjithmonë parasysh gjatë shkrimit të këtyre faqeve, pasi jemi të vetëdijshëm se një nga karakteristikat kryesore të fuqisë shprehëse të Kadaresë qëndron pikërisht te shumëtrajtshmëria e stilit të tij narrativ.

Le t’i kthehemi problemit tonë të parë: vlerësimit të elementeve të identifikimit mes autorit, rrëfimtarit dhe personazhit. Duke filluar me të parin, pra me autorin, nuk mund të mos pranojmë se kemi të bëjmë me hallkën më të ndërlikuar, sikurse e dëshmojnë studimet e shumta mbi këtë çështje. Duhet të përmendim këtu veçanërisht shtjellimet teorike të sjella nga Philippe Lejeune⁶³, i cili ndër të tjera ka përcaktuar disa kritere objektive për klasifikimin e masës së madhe të veprave që lidhen drejtpërdrejt apo tërthorazi me problemin e jetëshkrimit (*life-ëriting*). Sipas studiuesit francez vepra “biografike” dallohet nga një vepër “autobiografike” mbi bazën e përbërësve themelorë të komunikimit letrar. Për këtë qëllim marrin rëndësi të dhënat paraprake që mund të nxjerrim nga pjesët paratekstore të veprave⁶⁴. Sipas Lejeune «në tekstet e shtypura gjithë ligjërimi buron nga një njeri që zakonisht e vë *emrin* e tij në kopertinë të librit dhe në frontespis, sipër apo poshtë titullit. Gjithë ekzistenca e atij që quhet *autor* përmbledhet në këtë emër»⁶⁵. Kështu pra, në rastin e romanit *Kronikë në gur*, por edhe të veprave të tjera autobiografike të Kadaresë, problemi i vërtetimit të natyrës *trilluese* të *autobiografisë* as që do të shtrohej, sepse të dhënat që përmban parateksti e orientojnë lexuesin. Natyrisht që kjo shërben për të identifikuar autorin e tekstit, por nuk hyn shumë në punë

63 Shih Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, traduzione di Franca Santini, Il Mulino, Bologna, 1986. Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Editions du Seuil, Paris, 1980. Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Editions du Seuil, Paris, 1986.

64 Shih Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione italiana e a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989 dhe Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, traduzione italiana di Raffaella Novità, Einaudi, Torino, 1997.

65 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., f. 22.

për të përcaktuar gjininë e veprës: atëherë çfarë na bën të përcaktojmë se një roman i dhënë është apo jo “autobiografik”?

«Autobiografia (tekst që na rrëfen jetën e shkrimtarit) parakupton njësim mes autorit (me emrin e vet në kopertinë), rrëfimitarit dhe personazhit për të cilin flitet»: pra sipas Lejeune, ky do të ishte një «kriter shumë i thjeshtë që përkufizon njëherazi autobiografinë dhe të gjitha gjinitë e tjera të letërsisë intime (ditar, autoportret, ese)»⁶⁶. Mirëpo në të vërtetë qoftë përkufizimi, qoftë kriteri u ekspozohen kritikave gjithfarëllojshme nëse nuk saktësojmë se ato u referohen autobiografive “të vërteta” dhe jo atyre “të letrarizuara”: në fakt këto të fundit bazohen te një pakt paralel me atë “autobiografik” që Lejeune quan “pakt romanor” (*pacte romanesque*), duke vendosur kështu dy parime klasifikimi: «*praktika* shfaq dallime identifikimi (autori dhe personazhi nuk kanë të njëjtin emër); vërtetimi i *trillimit* (mbishkrimi *roman* në kopertinë ka këtë funksion)». Në kopertinat dhe frontespicitë e veprave të Kadaresë që do të analizojmë, jo vetëm që deklarohet emri dhe mbiemri i autorit (“empirik” ose *real* siç e quan Lejeune), por gjejmë edhe mbishkrimin “roman”, çka nuk i kënaq këto dy kushte që, gjithmonë sipas Lejeune, e përjashtojnë «me përkufizim bashkëekzistencën e identitetit të emrit dhe të paktit romanor, si edhe atë të dallimit të emrit dhe të paktit autobiografik». Me fjalë të tjera, po të zbatonim pasivisht skemën e studiuësit francez, asnjë nga romanet e Kadaresë nuk do t’i përmbushte kriteret e klasifikimit që, sipas Lejeune, karakterizojnë një vepër autobiografike: do të përjashtoheshin pa të drejtë nga kjo kategori veprash edhe ato që përmbajnë deklarata të qarta epitekstore nga vetë autori (mes tyre, siç do ta shohim më poshtë, bën pjesë pikërisht *Kronikë në gur*) ose tekste që përmbajnë elemente të pashmangshme “autobiografike”, paçka se të kamufluara mjeshtërisht nga autori empirik (të tilla janë veprat *Kështjella* dhe *Ura me tri harqe*, që kemi trajtuar veçmas në një libër që është në proces botimi duke vënë në pah pikërisht praninë e shpeshtë të një teme të dashur për autorin e tyre).

Në pjesën paratekstore të romanit *Kronikë në gur* gjenden dy epitekste autonome me interes të madh për të inkuadruar edhe më mirë çështjen që po diskutojmë. I pari është një lloj *parathënieje* që shoqëron të gjitha botimet dhe që përmban një referim ta qartë autobiografik; epiteksti i dytë është një *parathënie*, tek e cila do të kthehemi më poshtë, që përfshihet vetëm në botimin dytë të Tiranës (1978), por jo në botimet e mëpasme, madje as në ato që dolën pas rënies së regjimit. Me këto dy tekste të shkurtra autori e vulos “paktin autobiografik”⁶⁷ në mënyrë të plotë duke i ofruar lexuesit elemente të mjaftueshme që na bindin për natyrën “autobiografike” të romanit. Nëse në epitekstin e parë, ku flitet për Gjirokastrën, qytetin

66 Po aty, f. 23.

67 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., f. 11-50.

e lindjes së Kadaresë, është e thjeshtë të kuptojmë sesa i ngushtë është dallimi mes identitetit të *autorit* dhe atij të *përsonazhit*, në epitekstin e dytë njësimi mes këtyre dy subjekteve na garantohet nga një deklaratë e qartë e shkrimtarit, i cili në fakt e fton lexuesin të supozojë që historia e rrëfyer në roman bazohet në të vërtetë te kujtimet e fëmijërisë së tij⁶⁸. Edhe pa e nënvlerësuar paralajmërimin me të cilin Maurice Couturier na fton të mos harrojmë «vullnetin për mistifikim që ka çdo shkrimtar, bashkë me narcizizmin e paskajshëm»⁶⁹, s'ka dyshim se kontrata ligjëruese që Kadare i ka ngarkuar romanit *Kronikë në gur* është e tillë që respekton boshtin strukturor të gjinisë biografike ose, për ta thënë ndryshe, tiparin themelor që na lejon të vendosim nëse një tekst do konsideruar roman, ose autobiografi, ose të dy bashkë: ky tipar është njësimi mes autorit (A) dhe personazhit (P).

Philippe Lejeune ia kushton analizat më interesante pikërisht autorit, duke filluar nga roli që i njeh atij qysh te përkufizimi teorik i kategorisë së “autobiografisë”: «Rrëfim retrospektiv në prozë që një autor i bën vetes, ku e vë theksin te jeta e tij vetjake, sidomos te historia e personalitetit të vet»⁷⁰. Në të vërtetë, sikurse është tashmë vënë shpesh në në dukje, megjithëse raporti mes *individit real* dhe *jetës së vet* ka gjithmonë nevojë për një verifikim epistemologjik ekstratekstual, nga pikëpamja e kërkimit “estetik” mbetet më domethënëse raporti mes *botës reale* dhe *botës së trilluar*, sepse në asnjë vepër tjetër veç autobiografisë nuk është e mundur të rindërtohet pikëvështrimi identitar i autorit që përgjithësisht në poetikën e Kadaresë na zbulon zemrën “moderniste” të pjekurisë, ndërsa veçanërisht në periudhën që po shqyrtojmë, përbën rrahjet e para të asaj zemre pikërisht te romani *Kronikë në gur*. Këto janë arsyt kryesore që na shtojnë të mendojmë se trekëndëshi – autor, rrëfimtari, personazh – që Lejeune e shtron si një problem serioz epistemologjik me permasa teorike globale, në rastin e prozës së Kadaresë, sidomos të asaj që lidhet me këtë fazë të zhvillimit të saj, zë një vend qendror pasi nga inkuadrimi i saktë kritiko-teorik i saj do të varet hermeneutika e shëndoshë e veprave të pjekurisë.

Çështja e raportit të dyfishtë, nga njëra anë, mes autorit “real” dhe atij “të trilluar”, mes Unit rrëfyes dhe Unit të rrëfyer është e ndërlikuar dhe

68 Po të mos mjaftonin epitekstet autonome për të davaritur përfundimisht çdo dyshim, kemi një dokumentacion të gjerë epitekstual, pjesërisht privat dhe pjesërisht publik (intervista, kujtime të vetë Kadaresë dhe të së shoqes, shkrime të shumta kritike), që thekson rolin dhe funksionin e autorit në autobiografi.

69 Shih Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, f. 213.

70 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., f. 12. «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»: Philippe Lejeune, *Moi aussi*, cit., f. 14.

mund të ngjallë kundërshti nëse personazhet merren *sic et simpliciter* si pasqyrim i jetës reale. Mjaft ftilluese janë parimet metodologjike që kanë përcaktuar studiuesit René Wellek dhe Austin Warren: kështu, nëse nga njëra anë «*autorëve* nuk mund t'u atribuohen mendimet, virtytet, veset e heronjve të tyre» dhe nëse, nga ana tjetër, «marrëdhënia që ekziston mes jetës private dhe veprës së një autori nuk është thjesht një marrëdhënie shkak - pasojë»⁷¹, nuk ka dyshim se edhe «kur të jetë vërtetuar që ka një lidhje të ngushtë mes veprës së artit dhe jetës së autorit, kjo nuk do të thotë kurrsesi që vepra e artit është një kopje e thjeshtë e jetës»⁷². Aftësia imituese e poetikës kadareane kapërcen ndjeshëm kufijtë e këtij problemi të rremë estetik dhe gjen vend brenda atyre paradigmave “moderniste” që mbështeten nga bindja filozofike ekzistenciale (por, siç do ta shohim, edhe psikike) që te vepra e artit sheh mjetin e formës më të lartë të biografisë, natyrisht vetëm në kuptimin ideal që mund t'i japë asaj shkrimi dhe rrëfimi. «Fakti është – shkruan Couturier – se kufiri mes autorit dhe rrëfimitarit nuk shenjohej nga prania ose mungesa e “seriozitetit” (në kuptimin që i jep Searle) të atij që shkruan. Kufiri shenjohej nga “kalimi në imagjinatë” synimi i së cilës për autorin nuk është t'u bishtnojë përgjigjesive, por të marrë përsipër përgjigjësi të tjera, duke e ndarë peshë e tyre me lexuesin në një proces ndërsujektivizmi të komunikimit simbolik: pikërisht atij për të cilin Merleau-Ponty shkruante se “nuk merret më vesh kush flet dhe kush dëgjon”. “Uni i trilluar” i rrëfimitarit nuk është, pra, një Unë “i rremë”, i stisur, i huaj për “Unin real”. Në fakt ai ushqehet me këtë të fundit dhe natyra e tij “e trilluar” është mjeti me të cilin “Uni real” përmes rrëfimit prodhon një domethënie më të lirë dhe më të plotë»⁷³. Falë këtij konstatimi Couturier mendon se problemi i shtruar nga Lejeune nuk do të gjente zgjidhje të kënaqshme nëse do të ngulmohej të konsideroheshin veçmas stutuset e tri subjekteve bashkëvepruese (autor, personazh, rrëfimitar) të aktit letrar autobiografik⁷⁴. Tek e fundit, te statusi i autorit përmbledhen edhe dy të

71 René Wellek e Austin Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, introduzione e traduzione di Pier Luigi Contessi, Il Mulino, Bologna, 1956, f. 96.

72 *Po aty*, f. 98.

73 Shih Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, f. 213.

74 Këtë e dëshmon fakti se polemika mes Genette dhe Lecarme-Tobone mbi kategorinë e autotrillimit (*autofiction*), nuk solli asnjë rezultat. Genette kishte përpunuar një skemë origjinale te raporteve mes subjekteve të aktit letrar, pra autorit (A), personazhit (P) dhe rrëfimitarit (R), ku parimi i ligjërit të vërtetësisë që qëndronte në raportin |A = R|, i kundërvihej atij të trillimit, i cili nga ana e tij shprehej me raportin |A ≠ R|, duke mbërritur kështu në formulën e mëposhtme të autotrillimit 1: |A ≠ R|; 2: |R = P|; 3: |A = P|; shih Gérard Genett, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, f. 86-87. Jacques Lecarme dhe Éliane Lecarme-Tabone, duke pranuar se nuk mund të eliminohet krejt «një formë vitale ambiguiteti» në trillimet letrare, iu përgjigjën kësaj hipoteze me një skemë e cila propozonte një rezultat të dyfishtë teorik: a) 1: |A = R|; 2: |A = P|; 3: |R = P| b)

tjerat, pra ato të personazhit dhe rrëfimitarit. Madje statusi i rrëfimitarit është institucionalizuar në hierarkinë e strukturës gjuhësore të tekstit ku subjekti i ligjëritimit është veta e parë e personazhit. Pikërisht këtë kusht të domosdoshëm përmbush teksti i romanit *Kronikë në gur*. Edhe po të donim t'i zinim besë Lejeune sipas të cilit «marrëdhënia e personazhit (në tekst) me modelin (referentin jashtë tekstit) është fillimisht një marrëdhënie “identiteti”, pastaj edhe “ngjashmërie”»⁷⁵, nuk ka dyshim se në hullinë që pason konceptet e *identitetit* dhe të *ngjashmërisë* nuk përjashtohen reflekse me natyrë psikoanalitike që kanë lidhje të forta me temën e “dizimit”⁷⁶, e cila haset aq shpesh në prozën e Kadaresë, ndërkohë edhe më të rëndësishme janë reflektset mbi teorinë e letërsisë, pasi këto të fundit kanë të bëjnë me marrëdhëniet që autori vendos gjatë aktit të krijimit artistik me veprat e veta dhe sidomos me personazhet, në rastin tonë me vetveten, ngërthyer në kafazët tekstorë që ndërton për t'u fshehur ose, për ta thënë bashkë me Barthes, për t'u shndërruar *brenda tekstit* në fantazmën e vetvetes⁷⁷. Tani nuk është e tepërt të theksojmë se edhe për Kadarenë vlejnë metaforat e jashtëzakonshme të Flaubert-it dhe Kafkës: shkrimtari nuk është gjë tjetër veçse urithi flaubertian⁷⁸, ose kafsha e mistershme kafkiane e cila, duke jetuar me ankth në labirintin e nëndheshëm që vetë ka gërmuar, ushqen shpresën e kotë të mos zbulohet kurrë nga armiqtë e fshehtë dhe të padukshëm⁷⁹. Nuk është se te *Kronikë në gur* ose te romanet e tjerë autobiografikë – sidomos te *Muzgu* dhe *Hija* – duhet medoemos të shfaqet

1: |A ≠ R|; 2: |A ≠ P|; 3: |R ≠ P|, dhe autorizonte autorët të kundërshtonin Genette-in me argumentin se kishte mbetur rob i një kurthi ideologjik: shih Jacques Lecarme – Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, f. 270-271. Genette nuk ngurroi të përgjigjej, nga njëra anë, duke saktësuar se: «Jam gjithmonë pak i çuditur me këmbënguljen që dëshmojnë sot specialistët e një gjinie, – veçanërisht në rastin konkret të gjinisë së autobiografisë – duke e konsideruar këtë objekt dhe tërthorazi edhe veten e tyre, viktimë të kushedi se ç'pengese të përgjithshme, a thua se nuk është e mundur të vlerësojnë qëllimet e veta pa e shpallur atë dhe pa u shpallur ata vetë të përndjekur nga një komplot i shumanshëm i ndonjë ideologjie domosdoshmërisht zotëruese»; nga ana tjetër, duke e konsideruar pozicionin e vet teorik të barazlartuar «midis Lejeune dhe Thibaudet»: shih Gérard Genette, *Figures IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, f. 30-31.

75 Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Editions du Seuil, Paris, 1986, f. 14.

76 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Editions du Seuil, Paris, 1980, f. 34.

77 Jean-Claude Bonnet, “Le fantôme de l'écrivain” në *Le biographique, Poétique*, nr. 63, septembre 1985, Paris, 1985, f. 259-277.

78 «Il faut se refermer et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe»: Gustave Flaubert, “Lettre a Lousie Colet du 22 septembre 1853”, në Gustav Flaubert, *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Recueillie, classée et annotée par MM. René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon, Troisième Série (1850-1854), Luois Conard, Paris, 1927, f. 349.

79 Shih. Franz Kafka, “La tana” në *Racconti*, Mondadori, Milano, 2006.

një Albertine, personazhi më i përmendur në veprën proustiane, që lexuesi më në fund ta kuptojë se kush fshihet vërtet pas “rrëfimitarit të vogël” të Kadaresë. Gjithsesi do theksuar se sa delikat është problemi i pranisë së autorit brenda tekstit narrativ të Kadaresë, problem aspak i dorës së dytë krahasuar me ato që na zbulojnë karakterin modernist të veprës globale që më vonë do të lindë aty nga fundi i viteve '60 pikërisht nga dy romanet që shënojnë rizgjimim artistik të Kadaresë: gjatë asaj periudhe vrulli të papërmbajtur krijues shkrimtari ynë jo vetëm po përpiquej të përvijonte një vizion më të plotë të artit të tij dhe të përftonte një stil të vetin personal, por njëherazi po i jepte jetë, ndoshta pavetëdijshëm, ndërtimit të universit të tij narrativ.

Në këtë pikë mund të themi se raporti identitar autor-personazh mbetet qendror në trekëndëshin e marrëdhënieve mes dy subjekteve të tjera, nga njëra anë mes autorit dhe rrëfimitarit, pra elementit që organizon dhe përçon rrëfimin në tekst, dhe nga ana tjetër mes rrëfimitarit (zërit rrëfyes) dhe personazhit (personit rrëfyes).

Mbi bazën e këtyre të dhënave tani mund të paraqesim këndet e trekëndëshit ku mund të vendosim përkatësisht autorin (A), personazhin (P) dhe rrëfimitarin (R):

Duke ndjekur drejtimin e dy vektorëve mund të pohojmë se: në rastin e parë, që shënohet nga shigjeta me vizë të plotë, raporti, që është i llojit kalimtar dhe njëkahësh, zë fazën e shkrimit dhe ka të bëjë me fluksin narrativ të informacionit që shkon nga autori drejt personazhit përmes rrëfimitarit.

Në rastin e dytë, që shënohet nga shigjeta me vizë të ndërprerë, raporti është krejt i barabartë, dykahësh dhe rrethor sepse tri subjektet e aktit letrar janë ingranazhe të mekanizmave narrativë të një rrethi të vetëm virtuoz, që është ai i rrëfimit autobiografik.

Është e qartë se në herarkinë e marrëdhënieve narrative, mes të dyve është i dyti që meriton më shumë vëmendje sepse, duke na zbuluar autorin në funksionin e tij të plotë ligjërues, e shtjellon përdorimin e shkrimit si mjet të përshkrimit të brendshëm të autorit, si mjet artistik dhe së fundi si ndërmjetësues të tjetërsimit. Këtu është rasti të shtojmë një konsideratë të fundit mbi rolin e autorit në suazën e rrëfimit autobiografik që ka të bëjë drejtpërdrejt me poetikën kadareane.

Tashmë është e rrënjosur në psikologjinë sociale analiza e rrëfimit autobiografik, paçka se i shkruar apo gojor, në funksion të ndërtimit të identitetit të autorëve, të cilët edhe pse nuk shfaqin drejtpërdrejt patologji psikike⁸⁰, bëhen protagonistë dhe interpretues të shqetësimeve sociale, individuale dhe kolektive.

80 Shih Roberta Lorenzetti - Stefania Stame (a cura di), *Narrazione e identità. Aspetti cognitivi e interpersonali*, Percorsi Laterza, casa editrice Laterza, Bari, 2004.

Në kuadrin e filozofisë “analitike” Paul Ricoeur ka qenë studiuesi kryesor që i ka kushtuar të gjitha energjitë studimit të rrëfimit, të cilit i ka njohur vlerë euristike gjatë procesit të kuptimit të identitetit të autorit. Duke dalluar në konceptin e identitetit dy kuptimet e *njësueshmërisë* dhe të *vetvetësisë*, filozofi francez ka zhvilluar një hermeneutikë të *Vetvetes* që e ngushton shumë hendekun mes karakterit të pafundmë të jetës dhe karakterit të fundmë të letërsisë.

«Tregimet letrare dhe historitë e jetëve nuk e përjashtojnë por e plotësojnë njëra-tjetrën, pikërisht për shkak të dallimeve që kanë. Kjo dialektikë na kujton se rrëfimi është pjesë e jetës para se të marrë formë të shkruar; ai i rikthehet jetës përmes rrugëve të larmishme të përvetësimit dhe me çmimin e tensioneve të pazgjidhshme»⁸¹.

Te ky raport i dykahshëm mes jetës dhe artit qëndron ngasja e pashmangshme që e shtyn shkrimtarin të shkruajë, thujse një lloj mallkimi që e bën të çlirohet duke ia hedhur rrëfimit barrën dhe mundimet e jetës. Jo vetëm kaq, por me t’u kryer ajo që Kadare quan “vetëflijimi që letërsia u kërkon shkrimtarëve”, përvoja e rrëfyer i kthehet krijuesit të saj tashmë e ekzaltuar si “prodhim” i artit të jetuar.

Përplotësia e ndërsjellë i afron dy të kundërtat që për nga natyra janë të papajtueshme dhe merita kryesore për këtë i takon autorit. Jo më kot për çdo shkrimtar vjen një çast vendimtar kur duhet të përballohet me kundërshtarin e vërtetë, vetveten, që i kërkon të “dalë në shesh” si entitet krijues dhe të bëhet garant i shprehjes artistike. Edhe Kadare, sikurse para tij Kafka, Joyce, Proust etj., erdhi një çast dhe ndjeu nevojën e pashmangshme t’ia hynte kërkimit të identitetit të vet autorial. Ajo çka zbuloi aty nga fundi i viteve ’60 dhe fillimi i viteve ’70 shënon kthesën e madhe në artin e tij, sepse pas romanit *Kronikë në gur* jo vetëm që asgjë nuk do të jetë si më parë, por trekëndëshi i krijimtarisë së tij artistike do të plotësohet në këndin kryesor, pra në atë të subjektit krijues.

6.- «Kunst, nicht wahr?»⁸²

Pyetja që shtrun retorikisht Tonio Kröger ndërkohë që diskuton me Lisavetën, synon të “çmitizojë” vendin – Italinë – që në kulturën gjermane të kapërcyellit të shek. XIX-XI gëzonte prestigjin e padiskutueshëm të *bukurisë* së «qiellit të rimitë, të kadifenjtë, verës së fortë, sensualitetit të

81 Paul Ricoeur, *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, p. 257.

82 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Versione italiana commentata con testo tedesco a fronte Heinrich F. Fleck (consultabile al sito <http://www.heinrichfleck.net/traduzioni/toniokroeger.pdf>), 2007-2017, f. 64.

ëmbël...»⁸³. Përçmimi i personazhit shprehte në fakt përçmimin e autorit, Thomas Mann-it, i cili duke polemizuar hapur me të vëllanë Heinrich që vazhdonte ta adhuronte Italinë, na nxjerr në dritë një botëkuptim të ndryshëm “intelektual, artistik dhe politik”⁸⁴. Kufiri mes rrëfimit dhe jetës në këtë faqe “autobiografike”⁸⁵ është kapërcyer dhe është vërtetë e vështirë të përcaktohet saktë se ku fillojnë dhe ku mbarojnë elementet e rrëfimit dhe ato të jetës të romani *Tonio Kröger*. Nëse në qendër të kësaj autobiografie mbetet diskutimi mbi *Italienbild*, burimin estetik për të cilin që dy vëllezërit e shquar kishin qëndrime të kundërta në pëputhje me dy prirjet estetike të kohës, nuk ka dyshim se në përmasën “autobiografike” të Kadaresë vizioni i vendit të kujtimeve të tij është i njëkrahshëm dhe në pamje të parë larg nga diskutimet teorike të çështjeve estetike. Me sa duket ideja për të shkruar këtë roman Kadaresë i kishte lindur si reagim i natyrshëm ndaj mallit për vendlindjen përzier me ndjenjën e fajit. Kur gjatë pushimeve të dimrit që kaloi Peredjellkino, Kadare pati rast të tregonte se vinte «nga një qytet vërtetë i çuditshëm, ku, po të ishe i pirë dhe të rrëzoheshe në rrugë, në vend që të bije në hendek, mund të bije mbi çatinë e një shtëpie tjetër», shokët e tij të Institutit Gorki zunë të qeshnin, përveç shkrimtarit grek Petros Anteos⁸⁶ që jo vetëm konfirmoi fjalët e kolegut shqiptar, por tha madje se kishte shkruar diçka për Gjirokastrën. Te ky episod e kanë burimin imazhet e shtëpisë, të “Odës së madhe”, të plakave gjirokastrite me dylbi në duar, pra të kujtimeve që, me t’u kthyer në Tiranë, e shtynë të shkruante “kronikën e qytetit të tij të gurtë”⁸⁷. Gjirokastra u bë konteksti që i dha Kadaresë shkasin të evokonte kujtimet e fëmijërisë në hullinë e asaj vale “tëhuajësuese” që i ngjallte ai qytet:

«Ky ishte një qytet i çuditshëm... Ishte me të vërtetë një qytet shumë i çuditshëm... Shumë gjëra këtu ishin të pabesueshme dhe shumë gjëra ishin si në ëndrra»⁸⁸.

83 Thomas Mann, *Tonio Krögeri*. Novelë. Donika Omari (përkth.), ABC, Tiranë, 2007, f. 74.

84 «In me domina l'elemento nordico-protestante, in mio fratello Heinrich quello cattolico-latino. In me c'è quindi più coscienza, in lui più volontà attiva. Io sono un individualista etico, lui è socialista, o come si voglia ancora parafrasare e definire questo contrasto che si manifesta intellettualmente, artisticamente, politicamente, in breve in ogni rapporto»: Thomas Mann, *Epistolario* (1889-1936). *Lettere a Italiani*; edizione tedesca a cura di Erika Mann; traduzione italiana di Italo Alighiero Chiusano; a cura di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano, 1963, f. 218.

85 Shih Fabrizio Cambi, “L'Italia e il rapporto arte-vita nella prima produzione di Heinrich Mann” in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti*, serie VII, volume VII, A (1997), f. 181-195.

86 Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, cit., f.

87 Ismail Kadare, “Në vend të pasthënies. Kronikë e vështirë” cit., f. 229.

88 Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1971, f. 16-17.

Gjithsesi vështirësia më e madhe përbëhej nga renditja e kujtimeve, nga një *logos* që do t'i jepte një karakter letrar sistematik rrjedhës së kujtesës si edhe një shtjellim sa më origjinal, pra të pagjasshëm, të rrëfimit. Këtu e gjen shpjegimin koha e gjatë parapërgatitore dhe sidomos arkitektura që i dha Kadare romanit, duke vënë në pah fragmentaritetin e kujtimeve, që gradualisht morën përmasat e një rrjeti të ndërlikur nga veprimet e personazheve që janë po aq fragmetare dhe rapsodike, sidomos ato të protagonistit, rrëfimitarit. Roli protokollar i këtij të fundit në strategjinë narrative të romanit nuk mund të jetë i ndryshëm nga ai i autorit, në kuptimin që, së pari, duke rrëfyer në vetë të parë autori ka një rol “autodiegetik”, së dyti, duke përsiatur mbi të shkuarën e vet, pikërisht si “autor autodiegetik” kryen një analizë introspektive të formimit të vet rinor, çka sipas klasifikimit të Genette përbën një fokusim të brendshëm⁸⁹. Këtë rrjedh se *Kronikë në gur* jo vetëm që përkon me një roman autobiografik, por edhe se pritshmëritë estetike duhen vlerësuar duke marrë parasysh deklaratat e autorit. Te këto të fundit do të ndalemi në paragrafin që vijon, ndërsa tani na duhet të trajtojmë problemin tjetër që ka të bëjë me “gjininë” e “autobiografisë”: me sa dimë, deri më sot nuk është sqaruar ende çështja e përkatësisë së romanit *Kronikë në gur* në kategorinë e romanit të formimit (*Bildungsroman*)⁹⁰, apo mos ndoshta do të ishte më mirë ta përfshinim atë në klasën e romanit të artistit (*Künstlerroman*)⁹¹. Duke përjashtuar *a priori* që *Kronika* të bëjë pjesë në gjininë e romanit të formimit ashtu siç konceptohej ky në kuadrin e realizmit socialist, ku protagonistët ishin të destinuar – siç na kujton Ali Xhiku – të ndiqnin skema narrative të paracaktuara, është e qartë se për ta inkuadruar saktë këtë roman duhet të nisemi nga të dhënat jashtëtekstore që disponojmë, sidomos nga ato që, edhe pse nuk shtien në punë sofizmin *post hoc, propter hoc*, kanë të bëjnë me formimin e një subjekti që pastaj bëhet artist.

Doemos që *Kronika* është edhe një roman formimi, por qysh në fillim

89 Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi Editore, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1986, f. 237.

90 Shih Mariolina Bertini, Giampiero Cavaglià, Anna Chiaroni, Giuliana Gigli Ferreccio, Anna Giubertoni, Laura Mancinelli, *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Liguori editore, Napoli, 1985; Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1987. Cesare Jacobazzi, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001.

91 Shih Herbert Marcuse, *Il “romanzo dell'artista” nella letteratura tedesca. Dallo “Sturm und Drang” a Thomas Mann*, traduzione italiana di Renato Solmi, Einaudi Editore, Torino, 1985. Franca Ruggieri, *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Bulzoni editore, Roma, 1986; Paolo Pepe-Enrica Villari, (a cura di), *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Bulzoni editore, Roma, 2002. Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli, 2005.

duhet vënë në dukje se thelbi narrativ i tekstit, paçka se i fshehur nga një gjuhë metaforike që nuk bie fort në sy, përbëhet nga tema tipike për traditën më të mirë të “romanit të artistit”. Vetë Kadare na e pohon këtë kur në pasthënien e botimit të vitit 1978 shpjegon ambiciet e tij të vërteta estetike:

«Ndoshta dikujt dot’i duket se unë e teproj (gjë që nuk përjashtohet), por dua të shënoj këtu se, kur fillova të shkruaj kronikën e këtij qyteti, asnjëherë nuk u shqetësova se, duke shkruar një roman me elementë autobiografikë të fëmijnisë, unë, dashur padashur, konkurroja me dhjetëra e, ndoshta, qindra shkrimtarë të botës, që kanë bërë të njëjtën gjë. Kjo nuk më trembte...»⁹².

Këto pohime janë një shembull paradigmatic që u zbulon lexuesve të fshehtat e zanafillës se një artisti, duke filluar qysh nga rrëfimi mbi “rizgjimin” e tij rinor për të mbërritur deri te pjekuria falë së cilës autori na shpërfaq artistikisht vizionin e vet të botës.

Do të ishte me interes të bëhej një përjasje e profileve të “rrëfimtari të vogël” të *Kronikës*, me ato të Wilhelm Meister-it, të Tonio Kröger-it ose të Stephen Dedalus-it, personazhe pak a shumë autobiografike që mishërojnë formimin artistik të autorëve përkatës. Përtej dallimeve dhe ngjashmërive që u detyrohen përvojave të veçanta, perceptimeve individuale, dhe ndikimeve kulturore e intelektuale të periudhave historike përkatëse, në të gjitha veprat e kësaj natyre theksohet nevoja që ndiejnë shkrimtarët e mëdhenj në një çast të dhënë të jetës së tyre artistike të kthejnë sytë prapa për të zbuluar rrënjët e individualitetit estetik, të stilit, të gjuhës, të shtysave të brendshme për të shkruar.

7.– Romani i artistit gjirokastrit

Kronika i përgjigjet kryesisht kësaj nevoje dhe nuk është e rastit që pikërisht kjo temë është në qendër të impulseve që e shtynë Kadarenë, sapo u kthye në Tiranë nga Moska, t’ia hynte shkrimit të romanit autobiografik për të evokuar fazat e para të njohjes së tij me botën e artit.

Fillimet artistike të Kadaresë i përkasin moshës së njomë dhe nuk ishin vetëm meritë e leximit të *Makbethit*, librit të parë që i hapi dyert e botës fantastike të letërsisë e që për këtë arsye zë një vend të veçantë në roman. Arti i leximit dhe sidomos i leximit të kryeveprave të letërsisë ishte padyshim një nga arritjet më të rëndësishme të Kadaresë. Sipas një teksti tjetër autobiografik që u shkrua aty nga mesi i viteve ’80 dhe u botua në vitin 1986⁹³, duket se edhe shtysa për të shkruar ishte po aq e

92 Ismail Kadare, “Në vend të pasthënies. Kronikë e vështirë”, cit., f. 232.

93 E kemi fjalën për tregimin *Koha e shkrimeve*, përfshirë në përmbledhjen me të njëjtin emër: Ismail Kadare, *Koha e shkrimeve. Tregime, novela, përshkrime*, Shtëpia botuese

parakohshme, madje ishte e njëkohshme me bëmat që rrëfehen te *Kronikë në gur*. Mirëpo në fakt fillimet e vërteta përkojnë me vetëdijesimin gradual që e shtyu artistin e ri të vëzhgonte me vëmendje botën e fëmijërisë: qytetin, familjen, shtëpinë, aeroportin, bashkëqytetarët, miqtë, gratë, të huajt, pushtuesit, me fjalë të tjera një botë të tërë që pas shumë vitesh i shfaqej shkrimtarit e zhytur në tisin rragues të kujtimeve. Në atë botë ishin të gjithë «të çuditshëm», paçka se në dukje ruanin një cipë normaliteti dhe përditshmërie. Mund të themi se ajo botë tëhuajësuese ishte ndier nga shkrimtari vetëm gjatë fazës së pjekurisë dhe jo në moshën e “rrefimtarit të vogël” të romanit.

“Zbulimet” që i përkasin fëmijërisë janë ato që Kadare rendit në pasthënien e botimit të dytë, të cilat po i risjellim këtu poshtë, sidomos ato që kanë të bëjnë me një «grup plakash, të ulura rresht mbi minderin e gjatë të “Odasë së madhe” të shtëpisë sime»:

«Ishin akoma aty, prej vitesh, me filxhanin e kafesë në njërën dorë dhe me dylbinë në tjetrën (në shumë shtëpi në këtë qytet ishte zakon që plakave mysafire t’u nxirrnin bashkë me kafenë edhe dylbinë, për t’i hedhur një sy peizazhit rreth e rrotull). *Fjalët e tyre më kujtoheshin gjithmonë dhe shpeshherë thosha me vete: si është e mundur që ka kaluar kaq kohë, që kam lexuar kaq libra dhe kam parë kaq vende, e megjithatë ato fjalë nuk zhvleftësohen dot, përkundrazi herë-herë ndritin me një shkëlqim të ri. Mos ishte kjo një ndjenjë sentimentalizmi apo një ndjenjë matuflëku? Me kohë m’u bë e qartë se nuk kishte sentimentalizëm, as matuflëk. Në ato plaka kishte me të vërtetë diçka memoriale. Ato fjalë të pakta ku s’mund të gjeje kurrë asgjë gjurmë gabimi sintakse, raporti midis reales dhe ireales në bisedat, ajo mbishtresë legjende mbi faktet, ai suveremitet në të gjykuarit e botës, të mbretërve, të republikave, të “Inglizit”, të “Jermanit”, të Italisë së parë, të Italisë së dytë, të Grekut*

Naim Frashëri, Tiranë, 1986, f. 15-38. Ky tregim, shkruar në vitin 1984, përbën pjesën e parë të një trilogjie që do të përfshijë edhe dy tregime të tjera: *Koha e dashurisë*, i vitit 1986 (shih Ismail Kadare, *Ëndërr mashtruese. Tregime e novela*, Shtëpia botuese Naim Frashëri, Tiranë, 1991, f. 3-28) dhe *Koha e parasë* i viteve 1996-97 (shih Ismail Kadare, *Rrëfim trikohës* në *Vepra vëll. i katërmbëdhjetë*, Onufri, Tiranë, 2008, f. 187-225). Trilogjia është pjesë përbërëse e ciklit narrativ “autobiografik” të fazës adoleshenciale të autorit. Do vënë në dukje këtu përkimi me “poezinë” e parë që Kadare shkroi kur ishte ende fëmijë (strofa I: *Kush punon / Rahat shkon / Detin kalon / Njeri s’e ndalon*; strofa II: *Kush nuk punon / Rahat nuk shkon / Detin nuk kalon / Njeri e ndalon: Koha e shkrimeve*, cit., f. 22-23) që *mutatis mutandis* na sjell ndër mend poezinë që James Joyce përmend te *Dedalus* (strofa I: *Pull out his eyes, / Apologise, / Apologise, / Pull out his eyes*. strofa II: *Apologise, / Pull out his eyes, / Pull out his eyes, / Apologise*: James Joyce, *Dedalus. Ritratto dell’artista da giovane.*”, trad. italiana di Cesare Pavese, në James Joyce, *Racconti e romanzi*, a cura di Giorgio Melchiori, I meridiani, Mondadori editore, Milano, 2001, f. 236.

të parë, të Grekut të dytë, ajo gjakftohtësi përpara mynxyrave, ajo frymë gjeneraliteti, ajo aftësi për t'u shkëputur nga e tanishmja e për t'i parë mgjarjet nga lart (nganjëherë dukej sikur ato shkonin larg, gjer në kufijtë e vdekjes, për të gjykuar që andej botën), të gjitha këto i bënin ato në sytë e mi si një kor tragjedish antike. Sa më shumë që mësoja sekretet e mjeshtërisë së të shkruarit, aq më tepër më dukej se kisha pasur fat që kisha lindur në atë qytet, që ishte më tepër se i çuditshëm, që kisha dëgjuar komentin e parë të botës nga ato gra të mençura të veshura me të zeza, me filxhane kafesh e me dylbira në duar. Gjithmonë më tepër më bëhej e qartë se ato biseda nuk ishin vetëm një informacion për botën. Për mua, që do të merresha më vonë me mjeshtërinë e të shkruarit, ato ishin, para së gjithash, art, përgjithësim, stil»⁹⁴.

Janë kryesisht bërthama çështjesh që kanë të bëjnë me sferën e krijimit artistik, stilin, gjuhën, figuracionin, historinë dhe, për Kadarenë, me raportin empatik mes reales dhe irreal, me fjalë të tjera me «sekretet e mjeshtërisë së të shkruarit», të cilat, sa më shumë i mësonte, thotë autori, «aq më tepër më dukej se kisha pasur fat që kisha lindur në atë qytet». Gjirokastra dhe tiparet njerëzore të saj për Kadarenë merrnin fuqi tëhuajësuese derisa bëheshin burim frymëzimi, modele estetike dhe paradigma trillimi letrar. Për të vërtetuar pretendimet e Kadaresë mbi natyrën e romanit mjafton një analizë më e thellë e tekstit, sidomos e disa pikave nevralgjike të tij. Pikërisht atyre që duan të thellohen në aspektet stilistike të romanit po kufizohem t'u këshilloj leximin e vëmendshëm të pasazheve të disa kapitujve të *Kronikës*.

Shembulli i parë përbëhet nga ato pjesë të kapitullit VI ku Kadare nga njëra anë u njeh «fjalëve dhe shprehjeve» të figurshme meritën t'i kenë zbuluar fuqinë shprehëse të «gjuhës së përditshme», nga ana tjetër ia atribuon leximit, – në rastin e tij të *Makbethit* – meritën e përsëritjes së mrekullisë autoreferenciale të dialogjizmit letrar që na ka mësuar Servantesi. Këtu poshtë po risjellim mendimet e “rrëfimtari të vogël” përmes të cilave del qartë profili autodiegjetik i shkrimtarit tashmë të rritur:

«Një erë e ftohtë, e thatë, frynte vazhdimisht nga grykat veriore. Dëgjoja ulërimën e saj të shtruar dhe në kokë më vërtitej pa asnjë shkak shprehja “fjalët i merr era”, që e kisha dëgjuar në mëngjes. Kohët e fundit po më ndodhte diçka e çuditshme. Fjalë dhe shprehje që i kisha dëgjuar me qindra herë, befas filluan të më tingëllonin me një kuptim të ri. Fjalët filluan befas të çliroheshin nga kuptimi i tyre i përditshëm. Shprehjet e krijuara nga dy-tri fjalë

94 Ismail Kadare, “Në vend të pasthënies. Kronikë e vështirë”, cit., f. 231-232.

filluan të zbërtheheshin në një mënyrë torturuese. Në qoftë se do të dëgjoja që dikush thoshte “më zien koka”, mendja ime, kundër vullnetit tim, aty për aty përfytyronte një kokë që ziente si vorbë me fasule. Fjalët kishin një energji të caktuar në gjendjen e tyre të ngrirë, normale. Tani, kur ato filluan të shkrijnë, të zbërthehen, po lëshonin një energji të tmerrshme. Kisha frikë nga zbërthimi i tyre. Po përpiquesha me çdo mënyrë të ndaloja këtë zbërthim, por ishte e pamundur. Në kokën time po krijohesh një kaos i vërtetë, ku fjalët hidhnin një valle të frikshme, jashtë logjikës dhe realitetit. Veçanërisht më mundonin shprehje të tilla si “hëngërsh kokën”. Torturës së përfytyrimit të njeriut që mban në duar kokën e vet dhe e ha, i shtohesh mundimi për të kuptuar se si njeriu mund të hajë kokën e vet, kur dihet që çdo gjë hahet me dhëmbë dhe dhëmbët vetë ndodhen në kokën e dënuar. Gjuha e përditshme, e qetë dhe e sigurt gjer tani, befasisht ishte lëkundur si nga një tërmet. Çdo gjë po përmbyses, thyhej, copëtohej. Kisha hyrë në mbretërinë e fjalëve. Kjo ishte një tirani e pamëshirshme. Bota u mbush befasisht me njerëz që kishin në vend të kokave kunguj, koka të tjera vinin vërdallë, sytë plasnin si fishekët, disave u ngrinte gjaku si akulllore, ca vërtiteshin me gjuhë të tharë, të tjerët me duar metalike (të arta ose të argjendta), aty-këtu shfaqesh ndonjë copë mishi me dy sy, qytetin vetë e zinin ethe (kisha parë si dridheshin xhamat, bile kisha parë edhe djersët e tij bojë hiri), dikush vërtitej me rrënjë të dala, të tjerët si të çmendur i bënin shoku-shokut pyetje pa kuptim «ku i ke veshët, ku i ke sytë», dikush përpiquej të hante dikë jo me anë të dhëmbëve, por me anë të syve, bojaxhinj të panjohur lyenin papritur me bojë të zezë derën e ndonjë shtëpie ose fatin e ndonjë vajze (nga dilnin këta bojaxhinj, pse e bënin këtë gjë dhe pse njerëzit i jepnin një rëndësi kaq të madhe bojës së zezë ose të bardhë, me të cilat lyesh fati i tyre?), dhe më në fund një ditë prej ditësh dikujt i binte befasisht në kokë dashuria si një pllakë guri nga çatitë. Bota po shkërmoqej përpara syve të mi. Me siguri këtë shkërmoqje të saj kishte parasysh Kako Pinua kur përsëriste fjalën *kiameti*»⁹⁵.

Gjuha e përditshme e përshkruar nga Kadare është jashtë sferës së parimeve stilistike të realizmit socialist, sipas të cilit «përveç përmbajtjes, edhe forma dhe gjuha duhet të ishin të thjeshta dhe të qarta, pra të kuptueshme për masat»⁹⁶. Përkundrazi, jemi përpara një shembulli klasik të natyrës metaforike të gjuhës së zakonshme dhe sidomos të kërkimit të

95 Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1971, f. 72-73.

96 Luigi Magarotto, *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Marsilio Editori, Venezia, 1980, f. 94.

shpjegimeve logjike për një lloj përfaqësimi të realitetit që i binte ndesh hapur atij: ja pra sepse «gjuha e përditshme, e qetë dhe e sigurt gjer tani, befasisht ishte lëkundur si nga një tërmet». Por nuk ishin vetëm cilësia e shprehjes dhe forma e ligjërimit “revolucionare” për “rrëfimtarin e vogël”, pasi para syve të tij çlirohej edhe energjia gnoseologjike e gjuhës së përditshme që e “shkërmoqte botën”, duke e bërë atë të shfaqte anën irrealë që vetëm shkrimtarët dhe artistët arrijnë të shquajnë. Realiteti bëhej i brishtë, i ndryshueshëm, i epshëm, dhe kështu i shfaqej para syve shkrimtarit në mënyrë që ai ta përfaqësonte artistikisht. E gjitha kjo është shumë larg nga “realizmi” që dogmatikisht pretendonte të ishte edhe “socialist”.

Hyrja e “rrëfimtari të vogël” në «mbretërinë e fjalëve» përsoset nga shkrimtari i rritur në kapitullin II, ku bie në sy perceptimi “i shtrembëruar” i realitetit me mjete metaforike, të ndryshme nga ato mirëfilli gjuhësore, siç janë p. sh. syzet, që për nga vetë funksioni i tyre e tjetërsojnë perceptimin e drejtpërdrejtë të botës, ashtu sikurse bën syri dhe fjala e artistit. Mane Voco kishte vënë një palë syze dhe kjo përbënte objekt diskutimi nga plakati, sidomos pas përvojës “së tmerrshme” të Xhexhos:

«– Kur ma thanë nuk e besova, – thoshte Xhexhua, – u ngrita, hodha shifonin në kokë e me vrap te Mane Vocua. I ziu Mane e mbante veten, po gratë ishin prishur në fytyrë. Rrinin si të trulllosura. Bëj t’i pyesja e s’i pyesja dot. As fjala as kuvendi s’lidhej. Kur do ti, hyri, ai qoftë. Syzet na, fap-fup lëshonin dritë. Ç’bën, si je, më tha. Mos qofsha, thashë me vete. M’u bë një komp në grykë. Si e mbajta veten e nuk vura kujën unë e di. Ai seç pa ca libra ne dollap, pastaj erdhi e qëndroi te dritarja dhe do ti, i hoqi syzet e i la në parvaz. Pastaj fërkoj sytë me dorë. Nëna e motrat nuk ja ndanin sytë. Ju dridhej buza. Unë fap zgjata dorën, mora syzet dhe i vura. Ç’t’ju them, moj gra. Thashë se lojta nga mendja. Ai paskësh qenë xham i mallkuar. Bota m’u bë rrathë-rrathë, si rrathët e xhehnemit. Një tundje, një trazirë, një rrokullimë, çdo gjë përmbysesj e vinte vërdallë, sikur i frynte shejtani. I hoqa shpejt e shpejt dhe u ngrita e ika si e marrë»⁹⁷.

Ata që nuk ishin të përgatitur për t’i përdorur ato, tmerroheshin, pasi nuk e kuptonin sekretin e këtij mjete modern. Prandaj edhe plaka Xhexho e pyet e dëshpëruar Mane Vocon:

«Pse, o përbindësh, deshe ta shohësh botën ndryshe?! Ç’pate që ngrite krye, pse na prish gjakun?!»⁹⁸.

97 Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1971, f. 13-14.

98 *Po aty*, f. 14.

Syzet përfaqësojnë një *medium* që i tjetëron konturet e realitetit, i deformon ato dhe nxjerr në pah fuqinë gërryese të së pathënshtes, që në kushte normale nuk mund ta shohim. Ato kanë një funksion simbolik themelor dhe episodi ku ato shfaqen paraqet disa aspekte të jashtëzakonshme të një parimi të praktikës estetike që rrafshon sensin realist të perceptimit. Syzet kanë të njëjtin funksion me disa mjete të tjera *mediative* të prozës kadareane të cilat i japin tipare irreale realitetit: nata, ëndrrat, zgjimi, mjegulla, vegimet, qelqet, tymi, duhani, drita, ngjyrat, tingujt, pa përmendur pijet që vërtet shkaktajnë turbullimin e ndjesive (nga kafeja te alkoli). Thelbi i zbulimit që bën “rrëfimtari i vogël” përbën përvojën e drejtpërdrejtë të fuqisë së “shfityrimit” artistik të realitetit:

«Për habinë time pashë se bota përnjëheresh u trondit. Befas konturet e saj u tendosën, u mblodhën, u qartësuan në mënyrë të pamëshirshme. Për një kohë të gjatë, duke mbajtur xhamin në dorë te njëri sy dhe duke mbyllur tjetrin, unë vështrova pamjen e gjerë që hapej nga shtëpia jonë. Pamja ishte e çuditshme. Dukej sikur një dorë e padukshme e kishte fshirë botën sikur të ishte një xham që kishte zënë mjegull dhe ajo po shfaqej tani përpara meje e re, e qartë. Megjithatë, bota nuk më pëlqeu kështu. Isha mësuar ta shihja gjithmonë prapa një hukatje avulli, ku konturet e saja bashkoheshin dhe ndaheshin lirshëm, pa u bërë fort merak për rregullat e përcaktimit të kufive. Dukej sikur strehëve të çative, rrugëve, shtyllave të telefonit, nuk u kërkonte llogari askush për zhvendosjen e tyre të lehtë nga pozicionet ekzistuese. Kurse tani, prapa xhamit të rrumbullakët, bota m’u duk e tkurrur, plot rregulla dhe koprace, që nuk jepte asgjë më tepër veç asaj që ekzistonte. Ajo i ngjante asaj shtëpisë ku çdo gjë: vaji, ujët, mielli janë të llogaritura gjer më një dhe asgjë nuk tepëron dhe asgjë nuk derdhet rastësisht. Megjithatë, xhami më hyri shumë në punë për të parë filma. Para se të shkoja në kinema, unë e laja atë me ujë dhe pastaj e futja në xhep. Në kinema porsa shuheshin dritat, e nxirrja nga xhepi me shpejtësi dhe pasi mbyllja syrin e majtë, e vija xhamin te i djathti. Kur kthehesha nga kinemaja në shtëpi, askush nuk e kuptonte përse njërin sy e kisha gjithmonë si të mpirë. Një mbrëmje, dy jevgj që i kisha ngjitur në kinema, u bënë shumë kuriozë, kur unë nxora xhamin dhe pastaj gjatë filmit dëgjova që i pëshpëritën disa herë njëri-tjetrit: «mos është spiun?»⁹⁹.

“Rrëfimtari të vogël” nuk i pëlqeu ajo që pa, sepse ‘bota’ iu ‘duk e tkurrur, plot rregulla koprace, që nuk jepte asgjë më tepër veç asaj që ekzistonte’. Nuk ishte një realitet tjetër, por një tjetër përmasë e të njëjtit realitet,

99 *Po aty*, f. 15.

shndërruar ashtu sikurse mund ta shohin vetëm ata që mbajnë syzet e artit. Jo më kot duke pohuar se «të gjithë njerëzit janë të prirur ndaj dijes», Aristoteli te *Metafizika* do t'i njohë një rol kryesor pikërisht shqisës së të parit, sepse është pikërisht kjo shqisë që «na bën të mësojmë më shumë se shqisat e tjerat dhe na bën të shquajmë shumë dallime mes sendeve»¹⁰⁰. Jo rastësisht Umberto Eco do të ndërmarrë një përshkrim plot erudicion për syzet e personazhit Guglielmo da Baskerville aq sa do ta mahnisë nxënësin e ri Adso da Melk, “narratorin” e romanit *Emri i trëndafilin*. Në Mesjetën që Eco rindërton me romanin e tij, «ai mjet i mrekullueshëm»¹⁰¹ pati për Adson dhe për murgjit kureshtarë të bibliotekës së famshme të njëjtin efekt moderniteti që pati *ante litteram* për “rrëfimtariin e vogël” të *Kronikës në gur*. Aq më tepër që sfondi historik i këtij romani përshkruhet nga autori si një lloj Mesjete e vonuar shqiptare.

Shembullin e fundit po e sjellim nga kapitulli XIII, ku “rrëfimtari i vogël” i nxitur nga shkrimtari i rritur rrëfen mundimet që i shkakton makina e torturës së Kafkës në çastin kur shkrimtari nis të shkruajë. Ia vlen ta rilexojmë këtë pasazh nga *Kronikë në gur* ku protagonistin e romanit, pre e euforisë së rrëfimit, mbledh rrëmuishëm fakte e ndodhi pa lidhje logjike:

«U ulëm në bar, tek buzë e rrugës dhe unë fillova të tregoj. Kjo nuk ishte e lehtë. Kisha kaq shumë për të treguar, sa që në kokën time po krijohesh një batërdi e vërtetë. Ajo dëgjonte e përqëndruar, me sy të hapur jashtëzakonisht, duke rrudhur ballin, sikur ndjente dhëmbje sa herë që unë ngatërroja ngjarjet, renditjen dhe rëndësine e tyre. Disa herë, i ndezur edhe vetë nga tregimi unë i ndryshoja ngjarjet me guxim. Kështu, për shembull, kur i tregova për dorën e englezit, unë thashë se Aqif Kashahu e kafshonte herë pas here nga tërbimi krahun e këputur dhe pas çdo kafshimi të tij, populli brohoriste. Ajo e dëgjonte çdo gjë me vëmendjen më të madhe ahe vetëm kur fillova t’i tregoj se si një njeri që e quanin Makbëth ftoi për darkë një njeri tjetër që s’ia mbaja mend emrin, dhe se si ky Makbethi pasi i preu kokën mysafirit, u kujtua se nuk i dinte rregullat e hedhjes së kripës në një kokë të prerë, ajo më vuri dorën tek goja dhe me një zë lutës. më tha:

– Trego diçka më të butë, të lutem.

Atëherë unë i tregova për zonjën Majnur që ulërinte rrugëve ditën kur u dogj bashkia, dhe për Vasiliqinë dhe për giyshen që tha si nuk vdiq dimrin që shkoi, kur mori vesh se kishte ardhur

100 Aristotele, *Metafisica*, Libro A, 980^a, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, appendice bibliografica di Roberto radice. Testo greco a fronte, Rusconi editore, Milano, 1997, f. 4.

101 Umberto Eco, *Il nome della rosa*, prima edizione riveduta e corretta. In appendice *Le postille a “il nome della rosa”*, Bompiani, Milano, 2012, f. 93.

Vasiliqia. Po i tregoja diçka për vizitën e fundit të hallë Xhemos dhe për shpartallimin e Greqisë, kur dëgjova zërin e tezes së madhe, që më thërriste për të ngrënë drekë»¹⁰².

Ky pasazh na intereson posaçërisht jo vetëm se përkon me përsiatjen që e bëri të famshëm personazhin Ulrich mbi çoroditjen kohore të ngjarjeve së rrëfyera¹⁰³, por edhe pse shtjellon turbullimin e thellë që gjatë fazës së mëvonshme të pjekurisë do ta shtyjë shkrimtarin të përsosë artin e ardhshëm, sidomos kur do të vihet të sistemojë “kujtimet”, punë kjo jo e lehtë për një shkrimtar ballkanas, sepse siç na thotë e shoqja, «ballkanasit, në përgjithësi, nuk dinin të shkruanin kujtime»¹⁰⁴.

Në lidhje me këtë pikë të fundit do theksuar se te *Kronikë në gur* koha “historike”, që rrjedh krahas “kohës së brendshme” të rrëfimitarit, i është besuar “kronikës”, që ndërkallet herë-herës për t’i dhënë romanit një identitet formal në përputhje me karakterin rapsodik të linjës kryesore të rrëfimit. Do të thoshim se Kadare ka përshtatur qëllimisht një strukturë

102 Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1971, f. 167-168.

103 «Come uno dei pensieri apparentemente distaccati e astratti che così spesso nella sua vita acquistavano un valore immediato, gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell’ordine narrativo, quell’ordine normale che consiste nel poter dire: “Dopo che fu successo questo, accadde quest’altro” Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l’opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio ! Beato colui che può dire: “allorché”, “prima che” e “dopo che” ! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. Da questo il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio; il viandante ha un bel camminare per la strada maestra sotto una pioggia torrenziale o gemere coi piedi nella neve a venti gradi sotto zero, il lettore non ne ricava che un sentimento di benessere, e sarebbe difficile capirlo se l’eterno trucco della poesia eroica, col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli, questo sperimentato “accorciamento prospettico dell’intelligenza”, non facesse già parte della vita. Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche “perché” o “affinché”, essi esercitano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all’impressione che la vita abbia un “corso” si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos. E Ulrich si accorse di aver smarrito quell’epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un “filo” ma si allarghi in una superficie sterminata. Quando si rimise in moto con quel riconoscimento, ricordò tuttavia che Goethe ha scritto in una delle sue considerazioni sull’arte: “L’uomo non è un essere docente, bensì un essere vivente, agente e operante”»: Robert Musil, *L’uomo senza qualità*, Traduzione di Anita Rho, vol. I, Einaudi Editore, Torino, 1972, f. 630.

104 Helena Kadare, *Kohë e pamjaftueshme*, cit., f. 12.

“novalisiane”, a po tw duam mund ta quajmw edhe “deradiane”, pasi ky lloj fragmentarizmi narrativ jo vetëm që jep imazhin plastik të shkërmoqjes së përceptimit organik dhe monolit të realitetit, por nxjerr në pah edhe pikëpamjen individuale të rrëfimtari, i cili është i vetmi që gëzon vetëdijen e plotë mbi vëzhgimin e pjesës së jashtme.

Në fazën “foshnjore” të formimit të artistit skandali narrativ i *mimesis*-it mund të fshihej, madje jo rastësisht “rrëfimtari i vogël” i lejoj vetes disa përsiatje mbi seksin dhe hallakatjet e tij, mbi veset e të rriturve, mbi ideologjitë, mbi marrëzitë e luftërave, mbi armët e dëmtimit në masë, mbi kuptimet simbolike të burgjeve, qofshin ato private, shtëpiake ose publike, mbi ekzekutimet absurde, mbi reagimin e një hoxhe që shkul sytë e vet për të mos parë komunizmin. Me këtë liri të fituar në hapësirat e ngushta të një letërsie të angazhuar ideologjikisht, Kadare diti të shpaloste një përmasë stilistike në pajtim të plotë me prirjet moderniste të shek. XX, që autori ynë kishte njohur qysh nga fundi i viteve '60, por njëherazi diti edhe ta orientonte prozën e tij në shpatin e thepisur të *vetëpasqyrim*it (*self-reflexivity*) narrativ, duke u paraqitur si rrëfimtari në funksionin e ndërmjetëm mes trillimit dhe jetës reale.

Te *Kronikë në gur* ende nuk jemi as te “përroi i ndërgjegjes” as te introspeksioni i zhveshur, por s’ka dyshim se Kadare përshtat një mënyrë psikike të rrëfyeri, duke u shkëputur nga fakti “real”, pra nga e dhëna konkrete, dhe duke krijuar aty për aty një fakt “mendor”, pra një projektim ikonik të realitetit. Si ilustrim në këtë rast propozojmë rileximin e fragmentit të mëposhtëm:

«Pas një nate të lodhshme, strehët e çative më dukeshin se ishin afruar jashtëzakonisht me njëra-tjetrën. Çatitë ishin të lagura. Pllakat prej guri shtriheshin rresht në një përsëritje torturonjëse. Mbi to binte një dritë e plogët. Poshtë çative dredhonin rrugët dhe rrugicat, nëpër të cilat ecnin kalimtarë të rrallë, ndonjë fshatar me kalë, ndonjë prift, plaka të veshura me të zeza që shkonin për vizita.

Rruga e Varoshit ngjitej përpjetë me mundim, kurse nga e djathta e saj zbriste furishëm rruga e Gjobekut, e cila, pasi i largohej shtëpisë me fibër të murgeshave italiane, sikur kjo të kishte murtajën, vinte e përplasej me rrugën e Varoshit dhe nga përplasia të dyja ishin shtrëmbëruar. Më tutje, Sokaku i të Marrëve, i verbër e kokëfortë, i sulej rrugës naziqe të Gjinnazit, por kjo në çastin e fundit i bënte bisht goditjes dinakërisht, duke u mënjanuar pak. Atëherë, Sokaku i të Marrëve lëshohej tatëpjetë, mespërmasë lagjes, sikur kërkonte sherr dhe, gjatë këtij vrapit, bënte ca dredha nga më të papriturat e me të habitshmet»¹⁰⁵.

105 Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, shtëpia botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1978, f. 15-16.

Ky pasazh na jep një ide plastike të aftësisë të Kadaresë për të “antropomorfizuar” hapësirën, për ta bërë atë të përthyeshme dhe dinamike përmes një destrukturimi mjeshtëror të tipareve fizike, si edhe për ta shndërruar atë në një objekt të ri artistik që autori e vendos në një përmasë të veçantë të “perceptimit” të rrëfimitarit: nuk kemi të bëjmë me një mjedis thjesht dekorativ, por me një subjekt aktiv që merr pjesë në procesin e formimit të personazhit-autor a, po të duam, të personazhit-rrëfimitar. Për këtë arsye Kadare do të vërejë se «Ishte e vështirë të ishe fëmijë në këtë qytet»¹⁰⁶, duke theksuar edhe një herë karakterin qendror të raportit narrativ që lidh pazgjidhshëm *vetveten* e subjektit-rrëfyes me *tjetrin* e objektit-të rrëfyer. Përfaqësim më të mirë “hapësinor” Kadare nuk mund t’i gjente valës në rritje të imazheve dhe kujtimeve nga Gjirokastra e fëmijërisë së tij: sikurse rrugët që ngjiten përpjetë, largohen, përplasen, kryqëzohen, përleshën në një përshkrim që e çliron qytetin e gurtë, ashtu edhe kujtimet enden po aq rrëmujsëm dhe me po atë afsh pasioni që karakterizon lirinë e të rrëfyerit të “rrëfimitarit të ri”, këtij Ulrich-u shqiptar. Te Kadareja, natyrisht, kujtimet nuk “përplasen” vetëm mes tyre, por – sikurse te Musil – krijojnë një qark të shkurtër të favorshëm për modelimin e raportit me jetën dhe me realitetin në kuadrin e lirisë së artit dhe në emër të krijimit artistik. Kemi të bëjmë me një liri e cila, sikurse ajo që predikon Kanti, përbën një vlerë formale, por që pikërisht si e tillë është e lidhur pashmangshëm me realitetin. Më poshtë, në faqet që do t’i kushtojmë romanit *Hija*, do të shohim se si kjo gjendje “lirie” e fituar do të gjejë një përfaqësim “pamor” në hapësirën urbane të një qyteti të madh, Parisit.

Si përfundim mund të themi se *Kronikë në gur* është romani i parë i ndërtuar qëllimisht si *work in progress* ku Kadare shtie “ndërkalljet tëhuajësuese”¹⁰⁷ të përvojës së shkrimit në një çast të dhënë të jetës së tij – më saktë, të fëmijërisë – duke synuar për krijimet e tij të ardhme dy objektiva: nga njëra anë, të regjistrojë në një lloj ditari “zbulimet” estetike dhe esperimentet e veta artistike, sidomos ato stilistike; nga ana tjetër, të hapë një dritare të re retrospektive mbi përvojat e tjera formuese, edhe ato natyrisht “autobiografike”.

Nga 1971, viti i botimit të parë të këtij romani, vepër pas vepre do të shtohen “hiperbolat” metaforike mbi të fshehtat që zbuloi gjatë fazave të ndryshme të formimit të tij artistik, nga fëmijëria te vitet e studimeve universitare, derisa arriti pjekurinë e plotë. Më poshtë do të ndalemi te faza e mesme që përkon me periudhën “moskovite”, së cilës autori i kushtoi një tjetër vepër “autobiografike”. Synimi është të vëmë në dukje strukturat ku mbështetet universi narrativ i *Ismailand*-it përmes zbatimit të një

106 *Po aty*, f. 4.

107 Shih Hermann Grosser, *Narrativa*, Principato, Milano, 1985, f. 105-111. Paola Splendore, *Il ritorno del narratore*, Pratiche, Parma, 1991, f. 31.

metode që buron nga përvoja studimore vetjake, të cilën po e shpjegojmë metaforikisht si rezultat të një eksperimenti që ndërmora kur, gjatë një prej vizitave të mia në Gjirokastrë, vendosa të përshkoja *Sokakun e të marrëve* dhe që më vonë e gjeta të përshkruar në disa shënime të marra me atë rast:

«Të shkosh përpjetë dhe tatëpjetë një rrugë si *Sokaku i të marrëve* është një përvojë e veçantë për cilindo, sidomos pas leximit të romanit *Kronikë në gur*. Rruga e shtruar me kalldrëm është pak a shumë dy metra e gjerë dhe gjarpëron për rreth dyqind metra. Shkallaret me lartësi të ndryshme e vështirësojnë udhëtimin duke të detyruar të bësh kujdes ku e hedh këmbën. Sidomos gjatë tatëpjetës ka rrezik të pengohesh dhe të rrëshqasësh për shkak të hapësirave mes gurëve të kalldrëmit. Forca e rëndesës të shtyn teposhtë rrëpirës, të përshpejton hapin, por edhe të hallakat ritmin aq sa mund të të merren mendtë. Boll të të ngecë këmba mes dy gurëve dhe thyen qafën. Nga ana tjetër, ngjitja është e lodhshme aq sa të duket se po i qepesh malit përpjetë: të këputen këmbët, muskujt të mpihen dhe ndien shpesh nevojën të ndalesh për të marrë frymë, qoftë edhe duke bërë sikur po admiron peizazhin përreth a sikur po të tërheqin vëmendjen portat e shtëpive anash rrugës. Të përshkosh lart e poshtë *Sokakun* plotëson vizionin e vendit që Kadare ka zgjedhur si simbol të gjeografisë letrare të romanit të tij autobiografik. Një vizitë e tillë njëherazi merr karakteristikat e metaforës “tehuajësuese” që i sugjeron lexuesit të përshkojë gjithë sistemin e ndërlikuar narrativ kadarean me të njëjtin kujdes që kërkon ky *sokak*. Në të vërtetë *Sokaku* metaforizon një “grackë” në dukje të padëmshme, atë të mëdyshjes, çka na shtyn të përqafojmë sugjerimin e Umberto Eco-s: lexuesit i duhet njohur liria “për të zgjedhur” rrugën, pra mënyrën e vet të leximit, por gjithnjë duke respektuar rreptësisht rregullën themelore të mos dalë nga suaza hapësinore e përcaktuar nga autori brenda tekstit».

Në qasjen ndaj një teksti letrar ka gjithmonë mundësi të zgjidhet rruga: nuk ka rëndësi se ç’monopate zgjedhim për t’iu qepur leximit; rëndësi ka vetëdija e vështirësisë dhe sidomos kujdesi gjatë interpretimit.