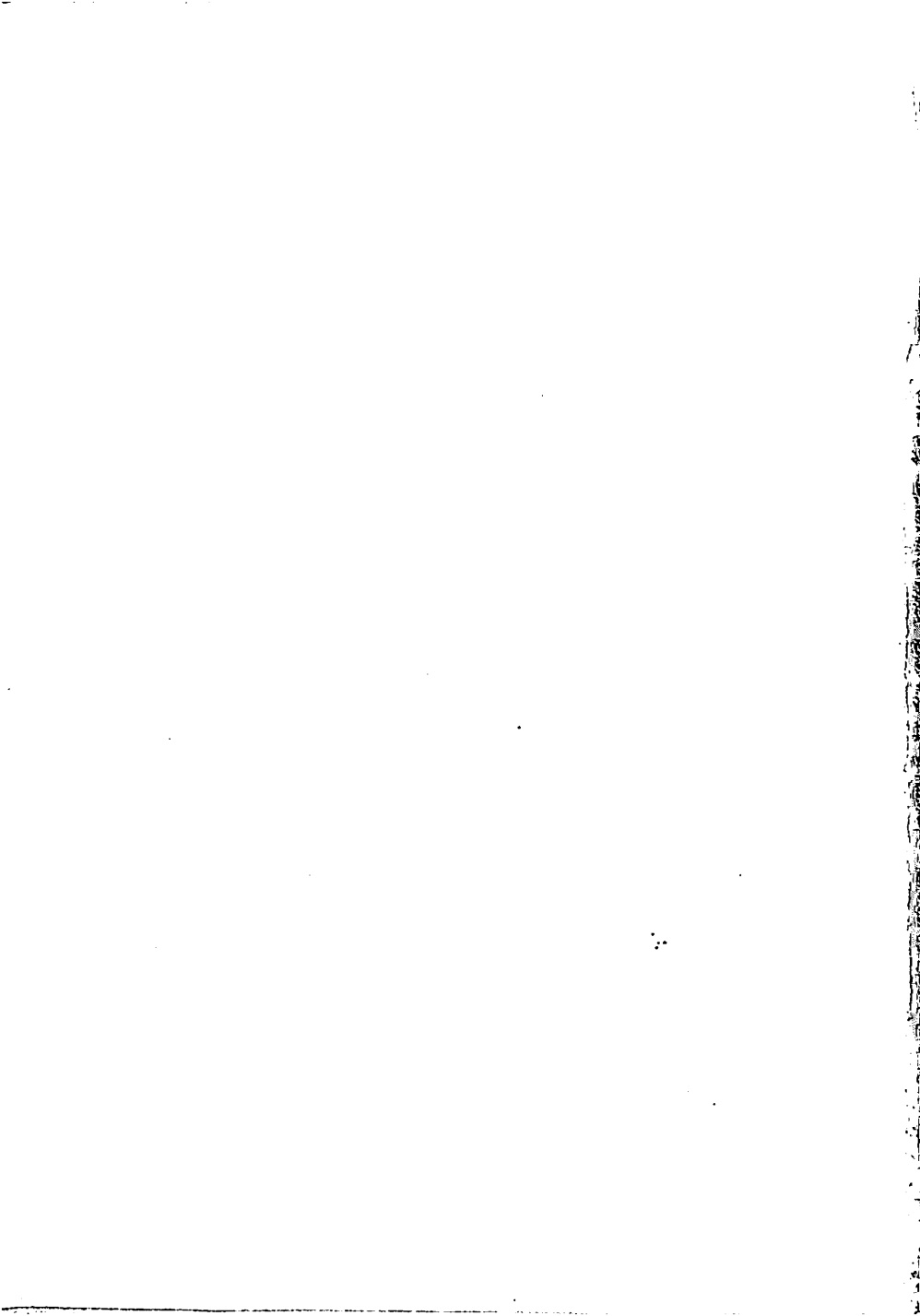


BIBLIOTEKA
SHTETIT

Gjergj
Žnëji

VËZHGIME
METRIKE



8JH.08
24.3P.

Gjergj
Zheji

Redaktor:
BANDER KOCI

VËZHGIME
METRIKE



SHTËPIA BOTUESE «NAIM FRASHËRI»

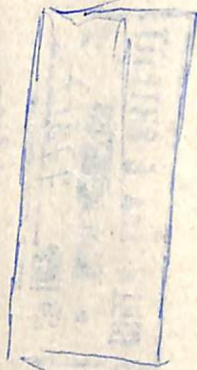
1928
1928

Elbasan.

Redaktor:

PANDELI KOÇI

WETRIKE
WËZHGIME



SHËRPIA ROTURSE - NAIM TRASHËRI

HYRJE

Studimi i dukurive dhe vlerave metrike mund të kryhet në disa mënyra. Para së gjithash ai mund të bëhet duke vënë në dukje ligjet, rregullat dhe ecuritë praktike më të përgjithshme në thurjen e vargjeve, të strofave, të organizimit dhe instrumentimit të tyre. Në këtë rast, qoftë vargu, qoftë strofa apo qoftë çdo dukuri tjetër metrike mirret e shkëputur, e izoluar prej krejt kontekstit poetik konkret, pra pa u vështruar në funksionin e tij artistik, por vetëm në mekanizmin dhe teknikën e ndërtimit të tij. Një pjesë e mirë e librave metrike, botuar për qëllime shkollore, janë shkruar pikërisht në këtë mënyrë. Në libra të tillë përshkruhen dhe vargje, strofa etj. që në një letërsi mund të mos jenë përdorur fare, por që njihen në historinë e përgjithshme të zhvillimit të vargëzimit poetik.

Mënyra e dytë për të studiuar metrikën është ajo sipas së cilës dukuritë e saj shikohen e studiohen në raportet e tyre me melodinë, muzikën. Kjo përbën studimin e asaj që quhet prozodi. Studimi i këtyre raporteve reciproke midis këtyre dy fenomeneve — atyre poetike dhe atyre muzikore — ka një rëndësi të veçantë

për poetët e, në mënyrë të posaçme, për muzikantët. Ky studim të jep mundësinë, nga ana tjetër, të zbulosh rolin organizues të melodisë ndaj fjalës poetike, rolin e melodisë në origjinën e këtij apo atij vargu, të kësaj apo asaj strofe etj. Nuk është e rastit që studimi i teorisë së muzikës, që lindi që në kohën e vjetër, të përfshinte krahas studimit të harmonisë dhe të orkestracionit, edhe studimin e metrikës. Një gjë e tillë diktohej pikërisht nga raportet reciproke poezi-muzikë, raporte që janë të gjalla e vepruese sot e kësaj dite në mënyrë të veçantë në folklor.

Një mënyrë e tretë për të studiuar fenomenet dhe vlerat metrike është ajo në të cilën këto dukuri dhe vlera mirren në kontekstin e gjallë e konkret të poezisë ku ato janë zbatuar. Në një studim të tillë shqyrtohen ligjet e dukuritë e përgjithshme të ritmit ashtu si ato shprehen në krijimet poetike të këtij apo atij poeti, të kësaj apo asaj poezie të një vendi të caktuar; shqyrtohen format e ndryshme, në të cilat këto ligje e dukuri mund të mishërohen konkretisht. Këto forma, domosdo, janë të ndryshme në popuj dhe epoka të ndryshme; ato transformohen qoftë për shkak të evolucionit historiko-shoqëror, të evolucionit gjuhësor, qoftë për shkak ndikimi apo imitimi etj. Sidoqoftë në këtë rast metrika mund të shikohet si një pjesë e ritmikës apo si një degë e historisë së letërsisë. Në këtë vështrim studimi i formave metrike të përdorura nga poetët dhe ndryshimet e tyre të herëpashershme janë të pandarë nga vetë studimi i poezisë. Jo vetëm kaq, por mund të thuash se studimi i fizionomisë së një poeti të caktuar nuk mund të quhet i plotë nëse nuk hetohet deri në fund edhe konceptimi i tij rreth metrikës e zbatimit të saj konkret. Një studim i tillë i metrikës, sipas mendimit dhe të shumë studiuesve të ndryshëm, është i vështirë dhe delikat, por ai është në gjendje të të japë një pamje të gjallë të këtij fenomeni, të funksionit dhe të qëllimit të tij konkret.

Në vëzhgimet metrike që paraqiten në këtë libër është bërë një përpjekje për të hetuar fenomenet dhe

vlerat metrike në lidhje të ngushtë me poetët e poezinë tonë. Nuk kemi të bëjmë këtu me një studim të plotë e shterrues të të gjitha fenomeneve metrike, të procedurave për organizimin dhe instrumentimin e vargjeve, etj. Vëzhgimet janë vetëm konstatime për fenomene, procedura, për poetë e periudha të ndryshme të poezisë sonë. Ato vetëm mund të kontribuojnë në formimin e një studimi të plotë e përgjithësues, së paku ky ka qenë edhe qëllimi i tyre. Për këtë arsye herë-herë mund të haset ndonjë përsëritje argumentimi nga një vëzhgim te tjetri, ndonjë rikthim te ndonjë çështje etj. E vetmja vazhdimësi që i lidh, na bëhet se është ideja që ato përpiqen të vënë bashkarisht në dukje, mendimi se poezia jonë më e mirë e së kaluarës, dhe ca më tepër e sotmja, i ka ngritur kurdoherë vlerat e saj metrike duke u mbështetur sidomos në përvojën e poezisë popullore. Poetët tanë më të mirë të së kaluarës dhe të ditëve tona janë përpjekur të lidhen me poezinë popullore, me tiparet e saj të qenësishme jo vetëm të brendisë, por edhe të formës, duke përfshirë në këtë të fundit edhe metrikën.

Siç do të vihet re, në këto vëzhgime nuk trajtohen një varg çështjes të së kaluarës dhe të së tashmes së metrikës sonë, ashtu si mungon një punim kushtuar posaçërisht problemeve metrike të poezisë arbëreshe, që paraqitet shumë e pasur dhe shumë interesante sidomos me lidhjet e saj me poezinë gojore. Por studimi i aspektit metrik të poezisë arbëreshe do të kërkonte një studim të thelluar, në radhë të parë të poezisë gojore arbëreshe mbi të cilën ajo është mbështetur jo vetëm në fazat e saj të para, por edhe më vonë. Një kërkesë e tillë, domosdo, të ve përpara vështirësish, që lypin një përpjekje e një punë të mëtejshme.

1. — VLERAT METRIKE DHE STUDIMI I TYRE

Poezia jonë e re jep shkas sot, me pasurinë e larminë e saj, me individualitetet e stilet e kristalizuar, për studime të gjithanshme e përgjithësuese. Në të vihen re tashmë qartë përmasa, tipare dhe veçori specifike, vihet re sidomos ndryshimi i madh midis saj dhe poezisë së paraçlirimit, ndryshim që domosdo hetohet para së gjithash në esencën ideore, në konceptimin ideoartistik, në pasurinë tematike, në përjetimet dhe frymën e saj militante, në psikologjinë e *unit* poetik revolucionar, që është vendosur në qendër, me një fjalë në një tok elementë të brendisë. Ky pa dyshim është një kontribut i madh në thesarin e poezisë shqiptare në përgjithësi. Por do të ishte jo shkencore të shikohet ky kontribut vetëm në brendi. Vlerat e brendisë së poezisë së re shqiptare nuk mund të shkëputen nga vlerat e formës së poezisë së re shqiptare. Këto elementë brendie dhe forme përbëjnë një unitet të vetëm, ndërthuren dialektikisht me njëri-tjetrin.

Poezia jonë e re nxori në pah një rritje të gjithanshme të poetëve tanë, rritje që asimiloi në vetvete e në mënyre krijuese gjithçka të mirë, përparimtare, demo-

kratike e revolucionare ofron tradita e poezisë sonë të së kaluarës, rritje që ka të bëjë para së gjithash me vlerat ideore. Këto vlera u kristalizuan në vargjet e poezisë së realizmit socialist në sajë të filozofisë marksiste-leniniste, në sajë të pjesëmarrjes direkte të poetëve tanë në luftën e punën e popullit, në sajë të transformimeve kolosale socialiste që i ndërruan faqen Shqipërisë. Kjo rritje bie në sy edhe në mjeshtërinë artistike, edhe në zotësinë përherë e më të madhe të poetëve tanë për të thurur e instrumentuar vargjet e tyre. Ata, ashtu siç kanë sjellë një kontribut të madh me brendinë e kësaj poezie, kanë sjellë një kontribut po aq të madh me vlerat e formës së kësaj poezie. Kështu, për shembull, është përsosur sensibiliteti poetik, është pasuruar sistemi i figuracionit, gjuha artistike e përdorur ka ardhur duke u bërë përherë e më e vetvetishme, më e afërt me popullin, më realiste; sistemi i vargëzimit ka ardhur duke u zhvilluar më tej, duke u pasuruar poezia shqiptare me ritme e rima të reja, me kombinime e trajtime të reja të vargjeve të përdorur edhe më parë, duke vënë përherë e më tepër, më mirë e më bukur në bazë të saj vargëzimin popullor, ritmin dhe muzikalitetin e poezisë popullore. Tërë ky bagazh kaq i pasur arritjesh meriton të studiohet në mënyrë të thelluar shkencore, jo vetëm për të njohur katërcipërisht gjendjen e krijuar, por ç'ka më tepër rëndësi, për të veçuar e përgjithësuar arritjet më të mëdha, procedurat më të goditura në mënyrë që ato të përhapen më lehtë e më mirë te poetët tanë, e sidomos te të rinjtë, veçanërisht ato procedura dhe arritje që do të jepnin dorë për të forcuar ende më tej frymën kombëtare të poezisë sonë.

Për metrikën shqiptare janë shkruar libra, por duhet thënë që në krye se kjo fushë studimi meriton të bëhet objekt punimesh shumë më të gjera e më të thelluara. Që më 1898 Benlou¹⁾ u interesua sidomos për ritmin e rimen në poezinë arbëreshe dhe shkroi një broshurë të

1) Benloew L. «Du rythme e de la rime dans la poésie epique des Albanais», Bukuresht 1896.

vogël, që citohet sot e kësaj dite nga studiuesit e metrikës shqiptare, mbasi në këtë broshurë njëmbëdhjetë-faqesh autori thotë disa të vërteta që të bëjnë përshtypje. Kështu, për shembull, që në krye ai shkruan: «Këngët epike të shqiptarëve paraqesin një interes real duke na bërë që të asistojmë në lindjen e rimës, e cila u bë elementi rregullues i krejt poezisë moderne.»¹⁾ Benlout nga ana tjetër mendoi se vargjet e poezisë popullore shqiptare janë të ritmit trokajit. Ndonëse, sidomos poezia e re shqiptare, nuk i përmbahet strikt kësaj procedure, mbasi, së paku prej F. Nolit e këtej, poetët u përpogën që të përdorin edhe ritmin ngjitës (me këmbë të përshtatshme për t'ia arritur këtij ritmi) pra-pëseprapë pohimi i Benlout është i vlefshëm duke patur parasysh në tërësi poezinë popullore e të kultivuar shqiptare.

Interes për metrikën tonë shfaqën edhe studiues të tjerë si Lambertz, Markiano etj., por vetëm më 1906, me veprën e studiuesit shqiptar Luigj Gurakuqit, «Vargënimi në gjuhë shqype» (botuar me pseudonimin Lekë Gruda), ne kemi të parin libër të plotë metrik të botuar në gjuhën tonë. L. Gurakuqi shtyhet të shkruajë këtë libër nga dëshira për t'iu ardhur në ndihmë poetëve të kohës që të mësonin ta organizonin më mirë fjalën e tyre poetike. Thotë ndërmjet të tjerave në librin e tij:

«T'tana këto punë provojnë që edhe ndër na nuk asht i panjoftun vjershënimi e se edhe na nuk i kemi n'mëni zanat; por megjithëkëtë vjershat tona nuk i kanë të gjitha virtytet e mjeshtresë: mund t'jetë se një herë i patën, e se i buernë pastaj tue ecë gojë nëpër gojë prej babet n'djalë.

Mbasi qi pra vjershat tona mbetne t'pashkrueme e mbas qi u njohne gjithmonë si kangë popullore t'përcjelluna me muzikë, nuk i vueme për këte, fort oroe vargjet. Mund t'thona se na nuk i këndueme gati kurr' kangët me za t'ultë për me i shijue mirë harmonin e

1) Idem, f. 3.

vargut; e përcuellme gjithherë me muzikë, e kjo na i mëshehi e na i mbloi lajthimet e tija, herë tue zgjatë rrokjet kur ishte ndonji mangut, herë tue i hangër kur ishte ndonji tepër, herë tue langue theksen prej vendit t'saj e tuej e ba me ra ku s'duhej etj. etj.

Kjo m'duket se asht arsyeja për t'cilën s'patëm deri sot vargje t'matun mirë; e edhe sot asht kjo qi na ban mos me ia vue fort menden, sikur t'ish shartue n'gjak t'ynë vesi i moçëm. Por tash ma ka ardhë koha t'marrim udhën e drejtë e t'përpiqena...»

E sollëm këtë pjesë për të provuar shqetësimin e letrarëve të kohës për organizimin metrik të fjalës në vargjet e poezisë sonë. Duket qartë këtu, veç të tjerave, se L. Gurakuqi e njeh teknikën e thurjes së vargjeve popullore, lidhjen e tyre me muzikën, procedurat e ndryshme që hasen në poezinë popullore e të cilat ende sot nuk janë studiuar sa duhet e si duhet; duket qartë nga ana tjetër, se L. Gurakuqi kërkon të vështrohet metrika e vargjeve e shkëputur nga prozodia muzikore, në mënyrë që të kapen ritmet e nuancat e fjalës poetike, të kapet bukuria e fjalës së artikuluar etj.

Në librat që erdhën më pas, A. Khuvani dhe K. Cipo «Fillimet e stilistikës e të letërsisë së përgjithshme» Tiranë 1930; J. Rrota «Letratyra shqype» Shkodër 1934, etj., kapitujt kushtuar metrikës janë shkruar duke u mbështetur kryesisht te vepra e L. Gurakuqit, ndonëse te libri i parë hasim një farë interesi për vargjet popullore, të cilët shpesh citohen edhe si shembuj për ilustrimet e llojeve të ndryshme të vargjeve. Megjithatë, duhet thënë se poetë si Naimi e Çajupi — për të mos përmendur veçse dy — kishin marrë prej kohësh si model vargjet popullore për të thurur veprat e tyre dhe kjo rrugë u indoq përgjithësisht edhe prej poetëve tanë të tjerë më të mirë, megjithëse një kërkesë e tillë nuk vijej re fare në shkrimet e asaj kohe kushtuar metrikës e ca më pak të gmohej. Nga ana tjetër, vetë zhvillimi i ngjarjeve historiko-shoqërore të vendit tonë, duke nxjerrë përherë e më tepër në pah forcën e vullnetin e popullit — e këto ngjarje historiko-shoqërore arrijnë

kulmin me Luftën Antifashiste Nacionalçlirimtare — bëri që letrarët të përpiqen të lidhen përherë e më shumë e më mirë me letërsinë gojore të popullit. Kështu shpjegohet që te libri i Dh. S. Shuteriqit «Metrika shqipe», botuar më 1947, vihet për herë të parë në bazë të studimit të vargëzimit shqiptar poezia popullore. Autori e thotë qartë qëllimin e tij që në parathënie kur shkruan: «Poeti ynë i ri ka nevojë të kthehet në traditat e shëndosha kombëtare, më shumë se sa të kërkojë forma të reja të huaja».1) Kurse më tutje ai shkruan: «Teknika e poezisë popullore duhet të bëhet baza mbi të cilën të ngrihen vjershat e reja të letërsisë sonë të re, me qëllim që të krijohet një teknikë edhe më shqiptare në këtë letërsi».2).

Nuk ka dyshim se këto mendime që cituam nga ky libër reflektonin situatën e re të krijuar mbas triumfit të revolucionit popullor, reflektonin mësimet e Partisë për të vënë në qendër të veprave artistike popullin, reflektonin në fund të fundit atë prirje të fuqishme artistike që ishte dukur që gjatë luftës me veprat poetike të krijuara në mal, në luftë e sipër. Vepra si poezi e këngë të M. Metos, një poemë si «Epopeja e Ballit Kombëtar» e Sh. Musarajt, këngët partizane të K. Jakovës, A. Varfit, F. Gjatës, Sh. Peçit, A. Çaçit etj. ishin krijuar duke patur si model vetë krijimtarinë e popullit, duke sfiduar kështu predikimet estetizante e klasikegjante të letrarëve borgjezë e reaksionarë.

Më 1958 R. Sokoli botoi studimin «Prozodia dhe metrika jonë popullore» (revista «Nëntori», Nr. 8 dhe 9, 1958). Në këtë studim të rëndësishëm bëhen përpjekjet e para të frytshme për të depërtuar në teknikën e ndërtimit metrik të poezisë popullore duke e parë atë lidhur ngushtë me muzikën. Nëse libri i Shuteriqit, duke u nisur prej metrikës popullore, shikonte (ose më mirë — kërkonte) reflektimin e saj edhe në poezinë e kultivuar, duke u bërë kështu libri i tij një farë

1) Dh. S. Shuteriqi «Metrika shqipe», Tiranë 1947, f. 3.

2) Vepër e cituar, f. 94.

manuali për poetët tanë të rinj, të R. Sokoli studimi i metrikës popullore bëhet pa i referuar poezisë së kultivuar, është pra një studim drejtpërdrejtë dhe ekskluzivisht për prozodinë dhe metrikën popullore. Nuk ka dyshim se ky është një studim me shumë vlerë që mund të përdoret e duhet të përdoret sot e kësaj dite me shumë përfitim prej muzikologëve, kompozitorëve, libretistëve dhe poetëve të teksteve të këngëve, me një fjalë prej atyre që kanë të bëjnë me krijime veprash ku zbatohet raporti i muzikës me fjalën. Në studimin e R. Sokolit hasen shumë gjëra të vlefshme për vargun popullor në përgjithësi, për ritmin e sidomos për organizimin strofik të vargjeve popullore. Nuk ka asnjë dyshim se vlera e një kënge popullore del e plotë në unitetin e saj muzikë-poezi (në mos edhe lëvizje koreografike) dhe poetët tanë do të përfitonin shumë duke njohur për së afërmi teknikën e brendshme të këtij uniteti, megjithëse ata, për nevojat e tyre praktike, do të përfitonin shumë më tepër në radhë të parë nga studimi që e merr krijimin popullor para së gjithash si poezi popullore e pastaj si këngë popullore.

Në studimet metrike të botuara për nevojat mësimore, shquan ajo e Jakov Xoxes për studentët e universitetit tonë. Ky është patjetër një punim i plotë dhe i kryer me kujdes e kompetencë për dukuritë metrike në përgjithësi, për metrikën klasike dhe tonën, për fenomene të së kaluarës dhe të së tashmes në këtë fushë. Materiali i paraqitur qartë dhe me shembuj të shumtë, shërben më së miri për t'i informuar studentët rreth ligjeve e rregullave të përgjithshme metrike, për t'i bërë që të kuptojnë bukurinë dhe dobinë e mjeteve metrike kur përdoren në harmoni me brendinë.

Të gjithë këta shembuj që u prunë këtu — e mund të sillëshin edhe të tjerë, qoftë edhe të një përmase më të vogël, si artikuj, shënime, diskutime etj. — dëshmojnë se shkrimet kushtuar metrikës nuk mungojnë tek ne. Por është e domosdoshme që ato të jenë edhe më të shumta e, ç'është më e rëndësishme, të lidhura më ngushtë

shtë si me poezinë popullore ashtu edhe me poezinë tonë të re të realizmit socialist.

Poetët tanë të rinj, krahas të tjerave, janë të interesuar për një varg çështjesh që kanë lidhje edhe me vargëzimin. Ata kanë dhënë një kontribut të vyer edhe në këtë drejtim, që pret të studiohet më thellë. Problemet dhe kërkesat e tyre në lidhje me këtë çështje kanë të bëjnë, në analizë të fundit, me thellimin e përsosjen e frymës kombëtare edhe në një aspekt të formës siç është organizimi i vargut. Fryma kombëtare, nga ana tjetër, nuk është diçka që këtu hyn — ta zëmë, në vargjet e rregullt dhe atje nuk hyn — ta zëmë te vargjet e lira. Kjo karakteristikë e poezisë sonë hyn këtu dhe atje, sepse ajo është një element i pandarë nga konceptimi poetik i poezisë sonë të re. Por që të mund të arrihet kjo edhe në elementët e formës — midis të cilave në poezi vend të rëndësishëm zë metrika — është e domosdoshme që të njihet thellë organizimi metrik i poezisë popullore. Sepse nuk mjafton të shkruash, për shebull, në tetërrokësh për të qenë brenda karakterit kombëtar. Është e domosdoshme që ky tetërrokësh të përdoret, të thuret ritmikiisht, të instrumentohet pikërisht ashtu siç e përdor, e thur dhe e instrumenton populli, ndryshe ai është një tetërrokësh neutral, letraresk, që nuk ka të bëjë fare me «shqiptaren» ose ka të bëjë shumë pak (duke folur kurdoherë në vështrim të metrikës). Tetërrokëshi është vërtet vargu ynë më popullor, por ai nuk është vetëm yni, atë e përdorim edhe popuj të tjerë. Ekskluzivisht yni, shqiptar, është vetëm përdorimi që i bëjmë ne, *instrumentimi* që i bën populli. Pikërisht kjo duhet njohur. E jo vetëm për tetërrokëshin, por për të gjithë vargjet në tërësi, për të gjithë metrikën popullore. Vetëm kështu do të gjejnë zgjidhje shumë probleme metrike tek ne, vetëm kështu do të drejtohet edhe më mirë përdorimi sidomos i vargut të lirë, tek ne pa shkarë në lajthitje apo prozazëm. Vetëm kështu, nga ana tjetër, do të jemi më të sigurt në përdorimin e kësaj apo asaj procedure.

2. — LARMIA E VARGJEVE POPULLORE SHQIPTARE

Organizimi artistik i fjalës poetike është një punë shumë e rëndësishme, që ka të bëjë jo vetëm me mjeshtërinë, por, para së gjithash, me konceptimin ideo-artistik të vetë krijimtarisë poetike. Kjo kuptohet qartë po të kemi parasysh të vërtetën se forma e përmbajtja e një vepre arti nuk mund të konceptohen jashtë lidhjeve dialektike midis tyre, jashtë unitetit të tyre të gjallë. Për këtë arsye kujdesi dhe puna këmbëngulëse për zgjedhjen e vargut, për zgjedhjen e ritmeve e të rimave, për instrumentimin e vargjeve,¹⁾ për tubëzimin e tyre, për përsosjen e muzikalitetit etj. janë faktorë që duhen çmuar së tepërmi dhe vënë në jetë në mënyrë krijuese sa më të plotë e më të përshtatshme.

1) Instrumentimi i vargut: një nga mënyrat e përpunimit të fjalës poetike, që qëndron në përdorimin në varg, në strofë ose në tërë vjershën të aliteracionit, të onomatopesë, të anaforës etj. me një fjalë të mjeteve që i japin të folurit një ngjyrim të veçantë dhe forcë shprehëse.

Nuk është fjala këtu për një *labor limae*¹⁾ të kthyer në qëllim në vetvete, që sjell si pasojë ftohjen e frymëzimit, lustrimin e rremë, artificin, në mos formalizmin. Përkundrazi, këtu është fjala për një *labor limae* që t'i japë të gjitha mundësitë brendisë së pasur ideotematike të kristalizohet dhe të marrë trajtat më të përshtatshme e më të goditura në mënyrë që krijimi poetik të jetë i aftë të dialogojë deri në fund me lexuesin.

Populli ynë ka përpunuar gjatë kohëve një metrikë të pasur, një arsenal të gjallë e të larmishëm elementesh të aftë për instrumentimin e vargut, një formë të përkryer poetike, që është në gjendje të realizojë ide nga më të ndërlikuarat dhe t'i japë mundësi gjuhës sonë të vërë në dukje tërë bukurinë e saj. Njohja e kësaj teknike nga ana e poetëve është një udhëkalim i domosdoshëm, është një shkollë e madhe që kërkon punë e dashuri të vazhdueshme.

Ajo që të bën përshtypje, në radhë të parë, te poezia popullore është muzikaliteti i saj, harmonia e përsosur me të cilën tingëllon gjuha shqipe në këto vargje. Ka në vargjet më të mira të popullit një arkitekturë të përkryer, që shpesh të jep përshtypjen se çdo fjalë është kthyer në një notë muzikore. Tërë kjo ndodh, domosdo, nga elementët e brendisë, nga koherenca psikologjike e këngëtarit popullor. Por kjo ndodh, nga ana tjetër, edhe për shkak se poezia popullore vazhdon akoma sot e kësaj dite të jetë e pandarë nga muzika, bile edhe nga vallja, siç ndodhte në periudhën e saj të parë, në historinë e hershme, kur sinkretizmi ishte një fenomen i zakonshëm. Poezia jonë popullore sot e kësaj dite nuk lind para ose pas melodisë, por në të njëjtën kohë me të, në kushtet ideale pra, për krijimin e një pjese vokale-muzikore. Nga kjo bashkëlindje ajo fiton muzikalitet, fiton organizimin e saj të brendshëm, fiton tërë atë larmi instrumentimi që vihet re lehtë në të. Le të mjaftojnë për këtë pak shembuj. Të sho-

1) *Labor limae* (lat.) – punë me limë. Punë e kujdesshme dhe e hollë për ta bërë të përkryer stilin, një vepër etj.

him, ta zemë, së me sa mjeshtëri dhe me ç'organizim të përsosur, do të thoshim muzikor, janë thurur vargjet e kësaj kënge të njohur:

Dit' e hanë, dit' e zezë,
plasi pushka mu në Pezë!
Mu në Pezë, në Kryezi,
lufton Kajua me gjith' ushtri!
Me ushtri, me batalion
kanë rrethue një grup gjerman,
grup gjerman, grup tradhtar...
Lufton Kajua, shok i rrallë!
Plasi pushka, luejti toka,
thonë bejlerët: «Ç'janë kta topa?»
Nuk janë topat e gjermanit,
Por janë bumjet e Kajanit!

Muzikaliteti i vargjeve të kësaj poezie krijohet nga pasuria e mjeteve që janë përdorur për instrumentimin e tyre. Ky instrumentim është bërë në mënyrë intuitive, kryesisht nën ndikimin e melodisë muzikore, e për këtë arsye komunikon natyrshëm. Në një pjesë të mirë kjo është arritur me anë të llojeve të ndryshme të përsëritjes së fjalëve (epanastrofë, epanalepsë etj), me rimat e brendshme, me zgjedhjen e rimave, të cilat në poezinë më të goditur popullore zakonisht nuk janë foljore e të konsumuara, por të tillë që të bëjnë përshtypje edhe me faktin që nuk janë të rëndomta. Po tërë ky muzikalitet nuk është aspak i shkëputur nga brendia, perkundrazi, është plotësisht në funksion të brendisë dhe shërben, veç të tjerave, për të vënë në dukje me mirë, për të nënvizuar momentet, dukuritë, ngjarjet, njerëzit dhe idetë kryesore. Poezia popullore është e mbushur me shembuj të tillë e kurdoherë do të bindeshim për lidhjen e ngushtë të saj me muzikën. Sepse nuk ka asnjë dyshim se shumë lloje të përsëritjes, për shembull, janë diktuar drejtpërsëdrejti, nga melodia, nga nevoja e organizimit të saj ose edhe nga

melodia dhe lëvizjet e valles njëkohësisht. Kjo është e qartë edhe në shembuj të tillë si:

Te ura, moj, te ura...

ku përdorimi i tmezës (në këtë rast *moj*) që futet në mes të fjalisë për të ndihmuar përsëritjen e fjalës së parë të vargut:

Te ura në Drashovicë...

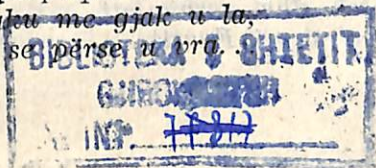
është diktuar nga muzika apo edhe nga lëvizja e këmbës në valle.

Shembujt janë të shumtë e mund të sillen nga gjithë folklori ynë, i çdo krahine qoftë. Kurdoherë të rrëmben muzikaliteti i përkryer i vargjeve popullore dhe harmonia e përsosur, që nuk pranon as disonancën më të vogël.

Rima dhe asonanca, me tërë llojet e tyre të shumta, përdoren prej poetit popullor me një efekt, që jo rrallë arrin në virtuoizizëm të vërtetë. Nganjëherë muzikaliteti i rimës është përdorur për të theksuar, epizmin, herë tjetër për të nxjerrë më mirë në pah butësinë e lirizmit, herë tjetër për efekte ironike etj.

Le të ndalemi për një çast te kënga popullore që sjellim më poshtë dhe kemi për të ndier se sa shumë i shkon epizmit të saj monorima. Poeti e kalon këtë rimë në vargjet e këngës, sikur kërkon të ndërtojë me të strukturën e tyre, shtyllën që e mban në këmbë, tërë barrën ideoemocionale të këngës:

*Shqipëria, e varfëra,
tok' e bënë, po më të s'mba,
qorv' e bënë, po më të s'ha!
Sot ka dalë në dynja!
Ç'u përpoqnë burr' e gra,
tapraletu me gjak u la,
dijti se përse u vra.*



42912

Kurse te kjo lirikë e rrallë për bukurinë e saj, ha-
sim një muzikalitet tjetër:

*T'iu këndojmë-o trimave,
që flenë lëndinave!
Dyshek kanë tokën-o,
jorgan kanë gunat-o,
vëllezër, fishekët-o,
për sulm kanë bombat-o,
shtëpi kanë shpellat-o!
Ata vuajn' për liri,
nuk duan robëri!*

Ka në muzikalitetin e këtyre vargjeve butësi, dhe-
mbje e krenari që jehon plot harmoni ritmike. Vëreni,
p.sh. dy rimat e para, (rima rrëshqitëse), të krijuara me
fjalë proparaoksitone, ku ke përshtypjen se zëri vjen e
shuhet në rrökjen e fundit; të duket sikur një dorë e
butë kalon me dashuri mbi trimat e lëndinat... Kurse
në vargjet që vijnë më pas, rima edhe është edhe
s'është, atje sundon asonanca si për të dashur të shpre-
hë veç butësisë edhe shqetësimin, gjë që kumbon si-
domos në o-të fundore, që ngjajnë secila si thirrje
dhembjeje e jehona ninulle bashkë. Megjithatë mjaft-
tojnë dy vargjet e fundit me një muzikalitet më të for-
të, me një ritëm më të kadencuar, më të organizuar,
për të nënvizuar optimizmin e krenarinë e brendshme
që ka gjithë kënga.

Kurse te një poezi tjetër popullore, po e Luftës
Antifashiste Nacionalçlirimtare, humori buron edhe nga
lëdra e rimës, siç duket qartë nga ky fragment:

*Ki prefekti, nur o nur,
gjisma turk, gjisma kaur,
një natë që ra një mur,
vate u fut në haur.
Në haur u fut i ngrati,
pati frikë a çfarë pati,
atje ish dhe veshëgjati,
mezi e nxori Fuati!*

Alteracionet me u në pesë vargjet e parë dhe me a në vargjet e fundit, përsëritjet e fjalëve, rimat e brendshme, u japin forcë vargjeve duke shtuar edhe më tepër dozën e tyre sarkastike. Domsdo, në këtë këngë nuk janë rimat që përbëjnë thelbin e satirës, por mjeshteria e përdorimit të tyre jep dorë së tepërmi për fuqizimin e saj.

Interesante do të ishte të vëreheshin edhe shumë veçori të tjera që kanë të bëjnë me muzikalitetin e vargut popullor dhe me mjetet e përdorura për pasurimin e këtij muzikaliteti.

Sistemi ynë metrik nuk është më kuantitativ, por ka kohë, që dikur para mesjetës, që është kualitativ. Dhe nga llojet e sistemit metrik kualitativ¹⁾ ne përdorim më shumë e kryesisht atë silabikun. Kjo nuk do të thotë se nuk hasen gjurmë të sistemit silabo-tonik, por vetë zhvillimi i gjuhës, vetë destinacioni i poezisë, bëri që të tërhiqet sistemi i vargëzimit silabo-tonik dhe tek ne të mbisundojë ai silabiku. Për-pjekjet që bën De Rada të «Milosao» për të riafirmuar sistemin silabo-tonik nuk u ndoqën nga të tjerët. Ne i numërojmë sot vargjet sipas numrit të rrokjeve dhe i ndërtojmë sipas ligjeve të konstanteve të theksave ritmikë. Një konstante e tillë është theksi i detyrueshëm ritmik në rrokjen e parafundit. Gjurmët

1) Sistemet metrike kualitative janë: sistemi silabo-tonik, (që quhet edhe sistemi ritmik) në të cilin vargjet formohen nga këmbë me rrokje të theksuara ose të patheksuara; ky sistem përdoret në poezinë angleze gjermane, ruse etj.; sistemi silabik, në të cilin vargjet janë të formuar nga një numër i caktuar rrokjesh dhe nga një numër i caktuar theksash ritmikë; ky sistem përdoret në poezinë tonë, në atë italiane, franceze etj.; sistemi tonik, në të cilin vargjet janë të formuar nga një numër i paktuar rrokjesh, por nga një numër i caktuar theksash ritmikë; në këtë sistem janë p.sh. vargjet e *bilinave* (rapsodive) ruse etj. Kurse në sistemin metrik kuantitativ hyn sistemi i përdorur nga letërsia e vjetër greke dhe latine. Sipas këtij sistemi vargjet ndërtohen me këmbë të formuara nga rrokje të gjata dhe të shkurtëra.

silabo-tonike, që ruan vargëzimi i poezisë sonë të shkruar, nuk përbëjnë sot bazën e tij. Në qoftë se bëhet fjalë për poezinë tonë popullore, atëherë, po, mund të pohohet se sistemi silabo-tonik atje është i gjallë, mbasi lidhja me melodinë e detyron ta bëjë një gjë të tillë. Megjithatë prirja edhe e kësaj poezie është që përherë e më tepër të shpëputet nga ky sistem dhe të lidhet me sistemin silabik.

Natyrë e gjuhës shqipe, vendi që zë theksi tonik në fjalët (me një pëlqim për rrokjet parafundore) ka bërë që vargjet popullore të jenë kryesisht me rrokje çift: tetërrokësh, gjashtërokësh, dhjetërrokësh etj. Nga ana tjetër, kur flitet për vargjet popullore është bërë zakon të pohohet se ata janë ndërtuar me këmbë trokaike. Në këtë pohim ka një të vërtetë të dukshme, por duhet thënë, në të njëjtën kohë, se realiteti konkret i vargjeve popullore flet për diçka më tepër, flet për faktin se vargëzimi popullor është shumë më i pasur me këmbë të ndryshme. R. Sokoli, që e vë re këtë ndër të parët dhe e ka provuar plotësisht në faqet e librit të tij, duke folur për këtë çështje thotë: «Studimet e mëparshme nxirrnin si përfundim se vjershat tona shtjellohen kryesisht në katër tipe vargjesh: me dhjetërrokëshiñ epik, me tetërrokëshiñ, me gjashtërokëshiñ dhe me katërrokëshiñ. Që të gjitha këto masa vargjesh i paskemi gjoja trokaike. Ta përmbledhësh vetëm në kaq pak tipe të gjithë prozodinë tonë, do të thotë ta paraqesësh më të varfër se ç'është në të vërtetë. Në visarin tonë kemi një larmi të madhe trajtash që burojnë prej vetë kushteve të jetës dhe prej rrethanave të ndryshme që ndikuan në këtë lëmë. Pra vjershat tona nuk shtjellohen vetëm në tri-katër farë vargjesh trokaike, por thuren edhe me masa të tjera, ku përveç trokaikëve, mund të gjenden këmbëza piriqe, jambike, daktile, anapestike, amfibrake e rrallë herë peone dhe epitrite.»¹⁾

1) R. Sokoli «Folklori muzikor shqiptar» (Morfologjia), Tiranë 1963, f. 56.

Banton My husband

Dhe në të vërtetë po t'u hedhim një sy qoftë edhe shpejt, siç do të bëjmë ne në rastin tonë, vargjeve popullore e strukturave të tyre, do të vëmë re menjëherë se ndodhemi përpara një larmie e pasurie të madhe. Interesante është të vërehen për këtë çështje jo vetëm këngët, por edhe proverbat, të cilat siç dihet shpesh janë ndërtuar me vargje e rima. Në to gjejmë vargje të ndryshme, shpesh tepër të shkurtër, vargje të përbërë nga një këmbë e vetme siç ndodh në këtë rast:

I shum ,
si lumi,
i paku
si gjaku.

v - v

Te ky proverb kemi vargje trirrokësh të formuar nga këmbë amfi brake. Nuk do të ishte e drejtë të mirrej shembulli si një distik i formuar nga dy gjashtërrrokësh, mbasi rimat e piketojnë fare qartë strukturën e vargjeve. Po kjo gjë ndodh edhe te ky proverb i marrë nga Mitkoja:

Kush flet,
përet.

Kurse me katërrokësha janë ndërtuar këto proverba:

- 1) *Barku firë* - v / - v
s'kërcën mirë. ~~✓~~
- 2) *Barku plot*
s'kërcën dot.
- 3) *Çonj një kashtë*
e gjenj gjashtë.

Në të tre rastet vargu i parë është formuar nga dy troke, kurse vargu i dytë nga një këmbë pirrike dhe një troke (dipodi pirrike-trokaikë). Kurse ky proverb

përbëhet nga vargje katërrokëshe të formuar nga këmbë peone:


*E mitura,
syqitura.*

Katërrokëshi përdoret mjaft edhe te këngët e lo-drat e fëmijëve, ku pëlqehet për ritmin e tij të shpejtë:

1) *Hënë e re,
vashë e re,
tinë plakë,
un' e re,
ti qërshet,
un' shëndet!*

2) *Flutur, flutur
zoi' e bukur,
bukën e re,
sillnaj ne.*

3) *Oloria
boloria!
Më dërgoi
zotënia,
për një setë,
për një petë,
për një vashë
bukurashë:
as e ngas,
as e vras etj.*

 Mjaft përdoret ky varg i shkurtër edhe nëpër refrene: •

*Hiq' e dridhe vallenë,
moj sylarme!
me atë kondoshmadhenë,
moj sylarme!*

*Ç'vëngëron mbi njanë,
nuse lule?
Mos do trimnë pranë,
nuse lule?*

• Sidoqoftë, sot katërrrokëshi është një varg që nuk haset thujtë kurrë i vetëm në një këngë, por kurdoherë i përzier me të tjerë. Shpesh ndihet se tetërrokëshat e një kënge popullore kanë dalë nga bashkime katërrrokëshash, kaq të përsosur ritmikiisht janë hemistikët e formuar nga këto vargje të shkurtër. Dhe kjo mbase të bën të mendosh se dikur mvehtësia e këtij vargu duhet të ketë qenë më e madhe, por me kohë, për vetë zhvillimin e melodisë, ai ka vajtur duke u dyzuar për të dhënë tetërrokëshin, drejt të cilit, siç do të kemi rast ta themi edhe më poshtë, duket sikur priren mjaft vargje popullore.

• Pesërrrokëshi haset në proverba e gjëegjëza:

1) *Kush len këmbuem,* v - / v - v
këmbuem des. v - v / -

2) *Shka ka bucela,*
e qet kangjela.

3) *Zhytet e mytet,* - v v / - v
del n'breg e kotet. - v v / - v

4) *Ferra e nisi,*
ferra e grisi.

- v v / - v
 - v v / - v

Siç vihet re mund të jetë dykëmbësh jambiko-amfibrak, një dykëmbësh amfibrako-jambik, një varg adonian (daktil plus troke).

Te një lodër fëmijësh, që nuk këndohet por thuhet me një kadencim të qartë, hasim pesërrrokësha:

Ç'e bëre, mishtë, moj nuse?
E hëngri maceja.
Maceja ç'u bë?
Hypi në lis.
Lisi ç'u bë?
E preu sëpata.
Sëpata ç'u bë?

E theu guri.

Guri ç'u bë?

E mori lumi.

Lumi ç'u bë?

E pinë qetë etj.

Dele sa soue, uka

*nyka su 60
de nusen dyfela*

Në këngë është vështirë të gjendet i vetëm, por në refrene nuk është i rrallë:

1) — Mbush kupën me dukagjin,
moj bija ime!
— Si ta mbush, kujt të ia shpie,
nëneja ime?

2) Bini drandofillja n'derë,
moj shamiverdhë!
Ç'asht njaj plak qi t'vjen përherë,
moj shamiverdhë?

3) Ç'u mbush mali plot me borë,
moj plot me borë!
Mos e zër nusen me dorë,
nusen me dorë!

Gjashtërokëshi është tepër i përhapur. E gjejmë në
proverba, në gjëgjëza, por sidomos në këngë lirike,
valle etj. Ja disa shembuj të formuar nga këmbë të
ndryshme:

1) Më ranë ca halle,
faqejaportokalle...
Më ranë qedere,
në zemër më there!

v — v/v — v

v — v/v

2) Mes për mes avllisë,
sheqer i kutisë.
Ke babanë brenda,
këmbedorargjenda!

— v/ — v/ — v

3) *Vasha, maj, vasha,* — v v/ — v
kërkëllin dërrasa! v v — v/ — v

• Përsa i përket shtatërrokëshit, shembujt që kemi na bindin se ai nuk është i pamundur në ritmikën e folklorit tonë. E hasim në proverba:

1) *Ku han' e nuk të apin,* v — v/ vv — v
ku flet s'të dëgjojnë,
zotynë mos të të shtiftë.

2) *Ia dha drurit, u tha*
ia dha grurit, u ça,
ia dha njeriut, i mbajti.

E gjejmë në gjëgjëza:

E jëma pupulaqe, v — v/ vv — v
e bija dredharaqe.

Por e gjejmë edhe të ndonjë këngë. Ja një shembull ku është në funksionin e refrenit:

Më vate burri ndë kurbet,
nënoce, s'të vjen keq?
E mos ka pak, po nëntë vjet,
nënoce, s'të vjen keq?

Ja dhe një shembull tjetër:

Gushën-o plot gjerdane, vv — / vv — v
duart-o, plot merxhane,
buzën-o karafile,
faqet-o trëndafile!¹⁾

1) Edhe ky shembull, si shumë të tjerë që sillen në këtë kapitull, është marrë nga vepra e cituar më parë e R. Sokolit.

Po t'u heqësh o-të, këto vargje kthehen e bëhen gjashtërokësh, por melodia që i përcjell kërkon patjetër ritmin e shtatërokëshit dhe kjo të shtyn të mendosh se shtatërokëshi dikur mund të ketë qenë më i përhapur. Sidoqoftë duhet pohuar se sot ky varg është gjë e rrallë, mbasi edhe atje ku hetohet priret në këngë e sipër drejt tetërokëshit.

Vijmë kështu te tetërokëshi, vargu më i përdorur jo vetëm në poezinë tonë gojore, por edhe atë të shkruar. Midis vargjeve me rrokje çift, tetërokëshi është padyshim më i preferuari, mbasi nuk paraqitet as tepër i shkurtër, as tepër i gjatë, është shumë i manovrueshëm e i përshtatshëm për tema të ndryshme, për emocione nga më të larmishmet, për epikën, lirikën dhe dramatikën bashkë. Me gjashtërokëshin mund të vallëzohet, por është vështirë të thuret një poemë epike; me dhjetërokëshin mund të tregohet një ngjarje, mund të shkruhet një poemë e gjatë epike, po vështirë se mund të kërcëhet me të; kurse me tetërokëshin mund të kërcëhet, të këndohet, të tregohet një ngjarje epike dhe muzikaliteti i tij të mos bjerë kurrë në monotoni. Kjo mbasi pasuria e tij e brendshme është jashtëzakonisht e larmishme. Le të mjaftojnë disa shembuj me skema ritmike të ndryshme, ku hasim ritme të matur, të ngadaltë, të shpejtë, gazmorë etj.

- 1) Shtatë dit' kish hyrë prilli, - v/ - v/ - v/ - v/
u tha bari e tërfili...
- 2) Kalaja në mes të detit, v - v/ v - v/ - v
Kurvelesh, lule xhenetit... vv -/ - vv/ - v
- 3) Dolla, more shokë, dolla, - v/ vv - v/ - v
mora bajrakun e shkova... vv /v - v/ v - v
- 4) Në lëmë, te arrë e madhe,
vinë dhentë valle-valle...

Nuk është vështirë të gjenden shembuj nga më të ndryshmit. Por nga ana tjetër duhet vënë në dukje

se me kalimin e viteve në gojën e popullit tetërrokëshi ka fituar kurdoherë një ritëm e muzikalitet të ri që pasqyronte ritmin e kohës. Ndryshe, p.sh. tingëllon ai te këngët e Tanzimatit e ndryshe te këngët e Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare, nëse tek të parat ai ruan një farë hiperbolizimi, një melodi harmonioze që herë-herë të kujton baladat romantike:

*Hajde, mor Rrapo Hekali,
kur thërret sa tundet mali!
Hajde, mor Rrapo, o lule,
lumthi ti ç'bilbil që zure...*

te të dytat ritmi është më i natyrshëm, ruhet nga rrugët e kollajta të një harmonie tepër kumbuese, si për të vënë më mirë në dukje brendinë realiste të mendimeve dhe ndjenjave të shfaqura:

*• Matohiti me vlerë,
haj medet, o Mustafa!
Në Lekëdush keshe lerë
me shumë shokë të tjerë...*

Poetët tanë të Rilindjes e më pas e përdorën me sukses tetërrokëshin thujse në të gjitha llojet e poezive të tyre. Ata, në krijimet më të mira, ditën të përdorin me mjeshtëri e me shumë përfitime përvojën e popullit. Kjo shpjegon edhe faktin që secili prej tyre diti të shprehë me këtë varg individualitetin e vet. Në se te Naimi tetërrokëshi rrjedh i qetë, i pasur me theksa ritmikë, i matur e i ngadaltë:

*Pa dëgjo fyellin ç'thotë,
tregon mërgimet e shkreta,
qahet nga e zeza botë
me fjalëzë të vërtetë!*

te Çajupi ai sikur merr tonin e një bisede e bëhet i aftë jo vetëm për lirikën dhe epikën, por edhe për komedinë.

Bariu, shokë, bariu,
kur gjëmon e fryn veriu,
është përjashta fatziu,
e rreh breshëri dhe shiu!

Apo:

— Dëgjo, burrë!

— Ç'ke, moj grua?

— Jam sëmurë!

— Që kur, ç'thua?

— Ç'them? Ja them që jam sëmurë,
koka më digjet si furrë...

Mjeda i jep vargut të tij një përpikmëri ritmike shumë më të madhe, gati-gati një arkitekturë të mbyllur, megjithatë tepër të këndshme për veshin dhe tepër të aftë për të dhënë tablo me përgjithësime:

Po njaj vaj qi je tui lëshue,
bylbyl, zemrën ma copton;
ditë e natë rrij tui përgjue,
vaj për mue! Kush mund t'ngushllon?

Kurse te Asdreni tetërrokëshi këngëzon:

Vështro Kocin si po tundet
me justanet klinda bërë,
udhës ecën, rrobës shkundet,
që ta shohë fshati i tërë!

• Lasgushi sikur i hedh tetërrokëshit të tij një tisi përmallimi; edhe kur shpreh gëzimin duket sikur melodia mbetet në shkallët minore:

Fryn veriu në mal të thatë,
thotë vasha, lele ngriva!
Duro, vashë, të durojmë,
si duron mali dëborën!

Sidoqoftë, te të gjithë shembujt e dhënë gjer këtu. hetohet diçka e përbashkët, diçka që i lidh ritmet dhe, sado të ndryshëm, i bën prapë që të ngjajnë midis tyre. Kjo e përbashkët buron nga fakti që këta poetë, me pak përjashtime, i përkasin pak a shumë së njëjtës periudhë, qoftë edhe në faza të ndryshme të saj. Kjo ka bërë që në ritmin e vargjeve të tyre të ndihet, ta themi kështu, ritmi i kohës, jehona e atmosferës romantike dhe patriotike, atmosfera e bashkimit, vëllazërimit dhe e luftës për liri. Është pikërisht ky ritëm i përbashkët që i lidh, i bën të ngjashëm dhe, nga ana tjetër, kaq të ndryshëm nga poetët e tjerë që erdhën më pas. Dhe, në të vërtetë, duke vërejtur këta poetë të fundit, sidomos Migjenin, të bie në sy fakti që tetërokëshi nuk është më ai i pari, tani e ka humbur butësinë e tij prej kadifeje, harmonia e tij e brendshme i zë vendin harmonisë së jashtme me realizmin e fuqishëm; poetët që vijnë në këtë periudhë përpiqen të sjellin jehonën e kohës në të cilën jetojnë në një mënyrë më të vetvetishme, pa artifice. Migjeni, siç e thamë, hedh këtu hapin i pari. Tetërokëshi i tij dallon kryekëput nga ai i Naimit, pa le pastaj nga ai i Mjedës apo Nolit:

*Prralla mbi fëmi rrugaça,
barkjashtë e me hundë të ndyta,
që dorë shtrijnë me vjedhë, me lypë
e ngihen me fjalë të ndyta.*

Ritmi i këtyre vargjeve është kaq i thyer, sa që herë-herë ke përshtypjen se ke të bësh me një gjuhë artritike. Por nuk është ashtu. Këto vargje, me ritmin dhe harmoninë e tyre disi të thatë, janë plotësisht në përshtatje me brendinë që zbulojnë, ato sjellin kohën e poetit me gjithë kontradiktat që e brenin atë përbrenda. Dhe në këtë rast tetërokëshi ynë nuk varfërohet, por, përkundrazi, pasurohet me arkitektura të reja ritmike, me aftësi të reja shprehëse, me një amplitudë më të madhe për të pranuar në gjirin e vet edhe fjalët më të rëndomta, më të përditshme.

Ky shqetësim i brendshëm përpiqet të thyejë skemat e mëparshme ritmike, deri atje saqë merr herë-herë pamjen e vargut të lirë, kur nuk është as varg i përzier, por një varg i rregullt, siç ndodh me këtë poezi të Q. Stafës, ku me pak durim mund të rindërtojme tetërrrokëshin:

*Melodia kumbënuese
si një kangë ledhatare,
n'përëndim atij i fliste:
— Mik, o mik,
e si jetove
përmes vjetësh
n'zbrazdësi?
Çfarë kange
ti këndove
mbi të poshtrën vogëlsi:
A e munde egërsirën
që t'kafshonte
pa mëshirë?*

Kështu vazhdon deri në fund, me vargje tetërrokësh kjo poezi e Q. Stafës që titullohet «Përëndimi». Po Q. Stafa nuk është i vetmi poet i kësaj periudhe që heton me talentin e tij nevojën për një organizim të ri poetik, për një strukturë të re ritmike në mënyrë që brendia e re të kishte mundësi të gjente ritmin, formën e re më të përshtatshme. Dhe po të vërehet me kujdes, ai i ruan vargut të tij herë-herë një kadencë gati-gati marciale, si për të shprehur me këtë ritëm nevojën e një mobilizimi të forcave shoqërore.

Gjatë Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe sidomos më pas, ke përshtypjen se tetërrrokëshi e gjen sërisht ekuilibrin harmonik të mëparshëm. Poetët tanë të kësaj periudhe lidhen me traditën më të mirë të Rilindjes e sidomos të poezisë popullore. Memo Metoja ka mjaft rregull e pasuri harmonike në vargjet e tij më të mirë. Megjithatë, do të ishte gabim të mendohej se ritmi i vargut të tij nuk bën gjë tjetër veçse përsërit

traditën. Aspak. Në tetërokëshat e Memo Metos, ashtu si në ato të krejt poetëve të Luftës, kumbon e fortë jehona e kohës, e ritmit të ri të betejave partizane. Poetët e tjerë si Musaraj, Gjata, Varfi, Jakova, Çaçi, Qafzezi etj., që krijuan në këtë periudhë apo vazhduan edhe më pas, ruajnë strukturën ritmike të tetërokëshit, i cili, ndonëse nuk është më ai i pari, ka ende mjaft ngjashmëri me vargjet tepër të rregullta të Naimit apo Nolit etj. Ajo që i bëri të ndryshëm ritmikiisht prej këtyre është, në radhë të parë, jehona që hëdh koha, aktualiteti, në vargjet e tyre. Vetëm pas çlirimit, kryesisht në poetët e rinj, që lindën e u formuan të tillë në vitet e pushtetit popullor, tetërokëshi filloi të trajtohet sërisht me kërkesa për ritme të reja. Le të shikojmë, p.sh. te Kadareja:

*Këtu afër shtëpis' sime,
ku u linda, ku u rrita,
rrjedh një prrua dhe, më tutje,
një pullaz me llamarinë.
Nënë shi e nënë breshër,
troket dimërit të gjatë;
kënga e saj më qe e dashur
që kur nisa ta dëgjoja...*

Apo te D. Agolli:

*Në qrrurë kish rënë drapëri,
ish tharë bari nër ara,*

*pëlciste për ujë gjarpëri
dhe binin mullareve zjarre...*

Te Kadareja, në përgjithësi, ruhet ritmi i tetërokëshit, por ai lehtësohet shumë: nuk haset rregullshmëria strikte, kemi më tepër hije rimash se sa rima, pauzat brenda për brenda vargut i binden vetëm sintaksës emocionale. Te Agolli, ndonëse poeti u përmbahet rregullave ritmike popullore, tetërokëshat hidhen

herë-herë tej kufirit të nëntërokëshit; dëshira për të krijuar tonin e një bisede të natyrshme, pa emfazë, pa pozime, e bën poetin të kërkojë e të gjejë një ritëm ca të ndryshëm, që thyhet nga cezurat apo pauzat, të cilat vijjnë e shtohen.

I trajtuar në këtë mënyrë tetërokëshi fiton një ritëm të ri, i ngjan disi atij të Migjenit, por prapë nuk është ai, sepse ka brenda tij diçka plot dritë, diçka të qeshur që nuk mund ta kishte as brendia as ritmi i vargjeve të Migjenit.

Duke u zgjatur kaq shumë me tetërokëshin, nuk duam në asnjë mënyrë të tërheqim vëmendjen për përdorimin e tij më tepër apo për mospërdorimin e tij ashtu siç duhet; e ca më pak të absolutizojmë nevojën e përdorimit të tij. Poetët tanë duhet të përdorin tërë larminë e madhe të vargjeve e të strofave popullore, ndryshe të ndalurit në një strofë apo një varg të caktuar nuk do të bënte gjë tjetër veçse do të varfëronte ritmikën tonë. Nga ana tjetër, tetërokëshi nuk ka aspak nevojën e rekomandimit tonë, mbasi ai, sot e kësaj dite, zë në poezinë tonë një vend të merituar, domosdoshëm, së bashku me vargjet e tjerë popullore. Mund të thuhet me plot gojën e pa frikë përgënjeshtërim se poetët tanë i besojnë ritmit të tij çdo ide, ndjenjë, subjekt, shqetësim të tyre poetik. Ai e ka treguar veten të aftë ta kryejë me sukses një detyrë të tillë kur është përdorur me sens të vërtetë artistik. Nuk ka nevojë të përsëritim shembuj, por të bën përshtypje fakti që Naimi i besoi praktikisht tërë krijimtarinë e tij më të mirë këtij vargu. Madje edhe një poemë si «Iliada» u vu ta përkthejë e me sukses në tetërokësh, duke u treguar me këtë shumë novator. Sepse dihet që vargjet e Homerit, Virgjilit, etj. është bërë zakon të përkthehen edhe te ne në njëmbëdhjetërokësh, gjë që nuk duam ta përjashtojmë. Por sot, nga mjaft përkthyes përparimtarë në botë, po bëhen përpjekje për t'i ripërkthyer këto vepra në një gjuhë e në një metër sa më të afërt për popullin, për të dhënë atë që ishte karakteristikë për vepra të tilla në kohën kur u shkruan — karakterin e tyre po-

pullor. Naimi ynë, me intuitën e tij prej artisti në shërbim të popullit, e bëri këtë njëqind vjet më parë. Kështu veproi edhe Çajupi me Tibulin. Prandaj na tingëllojnë subjektive shprehje të tilla absolute për njëmbëdhjetërokëshin: «Është më i përshtatshmi për të dhënë madhështinë dhe hijeshinë e hegzametrit, prandaj edhe kryeveprat antike në hegzametër janë dhënë shqip në vargje njëmbëdhjetërokësh.»¹⁾

◦ Përsa i përket nëntërokëshit, R. Sokoli, në librin e tij jep dy shembuj që të bëjnë përshtypje dhe që ndihmojnë për të hedhur poshtë mendimin se në poezinë popullore nuk ekziston një varg i tillë, duke qenë se është me një numër tek rrokjesh. Shembulli i parë është nga Kolonja:

*Po, mbani, moj shoqe, shandanë,
sa t'i hedhim çupës kënanë!*

*Po, mbani, moj shoqe, kandilë,
sa t'i hedhim çupës mazilë!*

O kënga me hair na goftë!

Po motra na u trashëgoftë!

Vargjet e kësaj kënge janë formuar nga amfibrakë: v-v/v-v/v-y. Shembulli i dytë është nga Kruja:

*O na bjer' buk' moj xhixhilloje,
buk' na bje, buk' na bje, lajle.*

*O na bjer' uj', moj xhixhilloje,
uj' na bje, uj' na bje, lajle.*

Këmbët që formojnë këto vargje janë të përbërë këtë radhë nga daktilë e troke. Kurse ky shembull tjetër është nga Gjilani i Kosovës:

Rrang e dang po na bon sahani,

bine dhondrin se u bo akshami!

Rrang e dang po na bon tepsija,

bine dhondrin se u ba jacija!

1) «Fjalori shprehës i termave të letërsisë», Tiranë 1972, f. 155.

Dhjetërokëshi është më i përhapur, siç dihet, në rapsoditë e veriut, por kjo nuk do të thotë se nuk haset edhe në këngë lirike. Ja shembuj nga lirika:

— *Moj Xhemile, ku t'xu ylli i dritës?*

— *Më ka xanun ndër fushat e Dibrës!*
(Dibër)

— *Do të marr, o moj fëllëz' malit!*
— *S'më merr dot, o mor yll i karvanit!*
(Pogradec)

*Lumet na të lumet për këtë ditë,
lulja e jon-o sobën na e ka zditë
ani na e ka zditë, na e ka hjeshue,
me t'qendista e ka rrethekue!*
(Gjilan)

“Në të tre rastet kemi të bëjmë me vargje trokaikë të formuar nga bashkimi i katërrrokëshit me gjashtërrrokëshin. Dhjetërokëshi mund të formohet edhe nga bashkimi i dy pesërrrokëshave, gjë që e hasim sidomos në poezinë e shkruar.”

Përsa i përket dhjetërrrokëshit të rapsodive, ai paraqitet i mirëfilltë sidomos në disa rapsodi, kurse në disa të tjera vërehet se luhetet herë-herë midis tetërrrokëshit e nëntërrrokëshit, në mos kapërceftë edhe në ndonjë varg me rrokje më shumë se dhjetë. Kështu nëse të këto vargje kemi dhjetërrrokësha të mirëfilltë, ku mbësundojnë këmbët trokaikë:

*Trim mi trima aj Gjergj Elez Alija!
Qe nand vjet, nand varra n'shtat m'i ka.
Vec një motër nat' e dit' te kryet
ia lan varrt me ujt e gurrs nand vjeçe...*

te këto vargje të tjerë hasim edhe «parregullsira».

*...se nuk janë t'bukrat e dheut,
por janë çikat e Behurit,
n'mollë t'shalës s'Mujit kryet qi po u rri vjerrë,*

*kanë marrë rrugën për me'ra n'Jutbinë
krushkë e parë jam vetë qi dritë po u baj!...*

(Muji dhe Behuri)

Duke parë të tilla raste, duhet të themi se që të mund të përcaktohet qartë fizionomia e ndërtimit të dhjetërokëshit tonë popullor, sidomos e atij të rapsodive të kreshnikëve, është e domosdoshme që ky të studiohet lidhur ngushtë me melodinë që e organizon. Në këtë organizim ke përshtypjen se pavarësisht numrit të rrokjeve (8, 9, 10 apo më shumë) ky varg këndohet sikur të ishte dhjetërokësh i mirëfilltë, siç ndodh edhe me shembulin e fundit. Kjo arrihet, kur është varg më i shkurtër, me anë shtesash (o, hej, sa, mor etj.) ose duke zgjatur zanoret etj.; kur vargu është më i gjatë, duke i grupuar, duke i «shkurtuar» ato nëpërmjet një melodie më të shpejtë. Sidoqoftë në të dy rastet na bëhet së vendi i konstantes ritmike nuk ndryshon (rrokja e nëntë), ashtu si mbetet thujasë për ajo edhe sasia edhe vendi i theksave të tjerë ritmikë. Mos vallë këtu kemi të bëjmë me ndonjë mbeturinë të sistemit tonik, ku, siç dihet, vargjet, pavarësisht numrit të rrokjeve, kanë një numër të caktuar theksash ritmikë? Nuk është aspak për t'u çuditur, por, sidoqoftë një pohim i tillë do studiuar gjer në fund. Mbase mund të jetë fare bukur një gënjim që na krijohet nga fakti, që, për fat të keq, ky varg sot është duke u përdorur përherë e më pak. Rapsodët e rinj, në mënyrë të vetëdijshme ose jo, priren drejt tetërokëshit; kur me melodinë e dhjetërokëshit ata përcjellin me lahutën e tyre tetërokësha, domosdo, do të hasen lëkundje, «parregullsira», të cilat mund të japin edhe përshtypjen e gabuar për të cilën folëm më lart. Sepse duhet thënë, nga ana tjetër, se sot tetërokëshi është duke u bërë përherë e më tepër në folklorin tonë një varg drejt të cilit priren mjaft vargje të tjerë. Kështu, p.sh. këto vargje gjashtërokësh:

*Diersa jot' e ballit,
er' e jargavanit!*

Djersa jot' e faqes,
Djersa jot' e manushaqes!
këndohen si tetërokësha oksitonë:

Djersa jot' e ballitë,
Djersa jot' e jargavanitë!
Djersa jot' e faqesë,
Djersa jot' e manushaqesë!

Sidoqoftë dhjetërokëshi është një metër me një ritëm të gjerë, plot frymëmarrje, me një madhësi harmonike që është shumë e përshtatshme për epikën dhe për strukturën sintaktikore të gjuhës sonë. Duke folur për këtë varg, Dh. S. Shuteriqi thotë me të drejtë: «Dhjetërokëshi popullor, si vargu i thjeshtë më i gjatë i poezisë popullore, ka mundësi të mëdha shprehje dhe duhet të bëjmë që të mos zhduket bashkë me rapsodinë, po të përdoret dhe të ruhet sa më shumë. Me humbjen e tij vërtet metrika jonë do të pësojë, do të vobekësohet. Vargjet e tjerë të gjatë të shqipes, sidomos njëmbëdhjetërokëshi që kemi marrë nga jashtë, mund edhe ta zëvendësojnë. Po dhjetërokëshi, varg i poezisë sonë, ka një theks tonin, është i lidhur ngushtë me zhvillimin e poezisë sonë që së lashti fort dhe, për këtë, asnjë varg në shqipet nuk mund t'ia zërë vendin pa mbetur diçka bosh.»¹⁾

Për vargun njëmbëdhjetërokësh nuk mund të flitet në poezinë popullore, mbasi gjer më sot nuk është hasur në të. Megjithatë është e mundur fare bukur që të flitet për «shqiptarizimin» e këtij vargu, për përshtatjen e tij të plotë me psikologjinë dhe sintaksin e gjuhës sonë. E kjo gjë arrihet nëpërmjet shpërndarjes së theksave ritmike, por sidomos nëpërmjet përdorimit të mjeteve popullore instrumentuese. Punë të madhe kanë bërë në këtë vështrim me këtë varg poetë si Noli,

1) Vepër e cituar, faqe 32.

Mjeda, Migjeni, por edhe poetë më të rinj si Siliqi, Agolli, Kadareja, Arapi etj.

Përsa u përket vargjeve të dyzuar — dymbëdhjetërrrokëshit e gjashtëmbëdhjetërrrokëshit — ata janë të formuar që herët në poezinë popullore dhe, në fakt, më parë i gjejmë në popull e pastaj në poezitë e Naimit apo Çajupit. Le të mjaftojnë për këtë vetëm dy shembuj dymbëdhjetërrrokëshash, i pari nga jugu, i dytë nga veriu:

1) *Nga kurbeti arçë, pse s'më përshëndoshe?*
Në mes të beharit, se ç'më plevitose.

2) *Përcolla dilberin, ktheva hina n'odë,*
ia gjeta manzeren, ia qava me lotë..

Kurse në këto vargje të tjerë kemi gjashtëmbëdhjetërrrokësja:

1) *Rrinte dhëndëri te shkalla fort i pikëlluarë...*
Mos djalo, për kryet tat, mos rri zemëruarë!

2) *Ububu! nënocja ime, ç'pashë sonëte nd' ëndërrë!*
Sikur më nise, më stolise e më dhe një dhëndërrë!

Siç u vu re edhe me kaq sa u tha gjer këtu, metrika popullore, edhe përsa i përket larmisë së vargjeve, është një thesar i madh e i pashterur që vazhdimisht përtërihet. Pikërisht për këtë arsye ia vlen që ajo të studiohet shumë më tepër nga ç'është bërë gjer më sot, duke zbuluar e njohur gjer në fund ligjet e vargjeve të saj, mjetet e shumta e të larmishme për instrumentimin e tyre, ritmin e tyre që di të marrë përherë nuanca të reja në harmoni të plotë me brendinë etj. Nga njëstudim i tillë, studim i kryer prej poetëve drejtpërsëdrejti mbi materialin e gjallë, nuk ka asnjë dyshim se do të përfitojë edhe më shumë vargëzimi i poezisë sonë, ndërsa vargu i lirë do të arrijë të bëhet, ta themi kështu, edhe më shqipëtar, më i përshtatshëm për veçoritë e gjuhës sonë, të

psikologjisë dhe të realitetit tonë. Edhe përvoja e përparuar botërore, e konkretizuar në veprat e poetëve më të mirë, na vërteton vazhdimisht se vargëzimi i tyre është pasuruar, është bërë më i larmishëm, ka fituar përherë e më tepër aftësi e mundësi të reja shprehjeje duke u bërë gjithmonë e më i përshtatshëm për kohën, vetëm kur është mbështetur fuqimisht e në mënyrë krijuese në vlerat e metrikës popullore. Vargjet e shumë poetëve, si p.sh. Bërnis dhe Hajne, i kanë rrënjët thellë në metrikën popullore; struktura e vargut të thyer të Majakovskit nuk mund të kuptohet pa patur parasysh, veç të tjerave, edhe vargun tonik të poezisë së vjetër ruse, kurse poezitë e një poeti bashkëkohës si Preveri kanë strukturën metrike sidomos të ninullave popullore franceze. Mund të përmenden shumë shembuj e jo vetëm nga poezia e huaj, por për fat të mirë, edhe nga poezia jonë e kaluar dhe e sotmja. Në vargjet e Naimit e De Radës, Çajupit e Nolit, Asdrenit e Poradecit, Migjenit dhe Musarajt, Gjatës e Siliqit, Agollit e Kadaresë etj., prania e vlerave më të mira të metrikës popullore bie kurdoherë në sy dhe, në shumë raste, ajo është komponentja kryesore në strukturën e vargjeve. Poetët tanë më të talentuar kështu kanë vepruar prej kohësh e kështu vazhdojnë të veprojnë edhe sot e kësaj dite.

3. INSTRUMENTIMI NË POEZINË POPULLORE SHQIPTARE

Duke i hedhur një vështrim qoftë edhe të shpejtë vargëzimit të poezisë sonë popullore, mund të vësh re disa tipare të qenësishme, për të cilat kanë folur studiues të ndryshëm si edhe të tilla tipare të tjera të qenësishme, për të cilat është folur fare shkarazi. Në këto radhë nuk duam të përsëritim ato që janë thënë, por vetëm të vëmë në dukje disa elementë të vargëzimit popullor, të cilët do të na duhen edhe në punën tonë të mëtejshme në këto vëzhgime.

■ Vargjet popullore, siç u tha, shquajnë para së gjithash për një ritëm të përkryer, që përputhet në harmoni të plotë me brendinë, me ndjenjat dhe mendimet e shfaqura. Pavarësisht se si është arritur kjo melodi ritmike (me anë të larmisë së theksave ritmike, me anë të rimave, përsëritjeve etj.), në vargjet e poezisë popullore shqipja kumbon, shpalos, tërë vlerat e saj shprehëse dhe artistike, shpërthen me tërë fuqinë e pasurinë e saj. I njëjti varg, ta, zemë tetërrokëshi, di të marrë kadenca ritmike të ndryshme, herë *ngjitime*, herë *zbritëse*, herë me ashpërsi, herë me butësi, herë me kumbime epike dhe herë me brishtësi lirike. Domosdo në tërë

këto ndikon në radhë të parë brendia, por organizimi metrik i vargut krijon pikërisht atë ritëm të përshtatshëm për rastet e ndryshme.

Në një këngë epike kumbon një ritëm si te këto vargje:

*Gryk' e Kuçe, o gryk' e thellë,
o Çipin përmbi Bolenë...*

Kurse në një këngë lirike, këngë dashurie:

*Ç'ke, moj syskë, që po trembe?
Folna, moj, për kokën tënde...*

Në një këngë dasme, ta zëmë në një valle, ritmi është më i shpejtë:

Dhëndëri ndëpër limonj...

Në këngët e vajit tetërrokëshi mund të ecë me busësi të rrallë, pa u ngutur, i pasur në theksa ritmikë:

*I hoqe kyçet e brezit,
si trimi armët e mezit...*

Ose:

*Qaj, o mëma, qaj, o motra,
për diemtë që men në kodra...*

Duket qartë se poeti popullor bën çmos për të arritur një ritëm të përkryer, plotësisht të përshtatshëm me mendimet e ndjerit që shfaq. Siç shikohet, ritmi i poezisë popullore nuk është një standard përherë njësoj, nuk është ndërtuar në mënyrë mekanike, do të thoshja simetrike, por ka një liri të plotë në organizimin e tij. Që këndej vijmë kështu në një karakteristikë tjetër, në teknikën e theksimit ritmik të vargjeve, pikërisht te liria e theksimit.

Studimet e botuara para Çlirimit japin rregulla fikse për theksimin e vargjeve, rregulla të huajtura zakonisht nga poezitë e huaja, më tepër se sa të nxjerra nga vargëzimi ynë popullor. Kështu për shembull, në to pranohet për tetërrokëshin vetëm theksimi në rrokjen e tretë dhe të shtatë. Çdo theksim tjetër quhet i gabuar, një lajthim që duhet luftuar. Kurse populli, farkëtues i mrekullueshëm ritmesh, novator i guximshëm, i ka thyer prej kohësh këto rregulla strikte. Me përjashtim të rrokjes para theksit të detyrueshëm fundor (*konstantes ritmike*), theksi tjetër apo theksat e tjerë mund të bien praktikisht në të gjitha rrokjet e tjera. Është kjo pikërisht një nga mënyrat me anë të së cilës vargjet popullore largohen nga uniformiteti, monotonia dhe fitojnë një larmi dhe pasuri të rrallë ritmesh; është pikërisht kështu që vargjet nga njësi të mbyllura, të ngurtësuara sipas një rregulle fikse, kthehen e bëhen njësi të gjalla artistike, të shkathta, të manovrueshme, burime të pashtershme ritmesh me kombinimet e pafund të theksave ritmike etj. Poezia jonë e kultivuar ka mbajtur një qëndrim përherë e më të dukshëm në përkrahje të teknikës popullore në përdorimin e theksave ritmike. Në se te poetët shkodranë të së kaluarës, siç e vë në dukje edhe Dh. S. Shuteriqi, «është zor të gjejmë vargje të tjerë tetërrokësh veç atij të skemës 3.7, që ndër ta konsiderohet i rregullt», te Naimi dhe Çajupi ndodh krejt ndryshe mbasi ata «i qëndrojnë mjaft besnikë metrikës popullore»¹⁾ Më pas edhe tek ndonjë poet i jugut (si p.sh. F. Noli, L. Poradeci etj.) vihet re një mbi-zotërim i skemës 3.7 për tetërrokëshin e përgjithësisht një besnikëri ndaj skemave të kataloguara nga studimet. Megjithatë edhe te këta poetë prirja drejt teknikës popullore është e dukshme. Kjo prirje vjen e bëhet përherë e më e dukshme, më e fuqishme më pas, sa që kthehet e bëhet një vijë e vërtetë, një rregull te poetët tanë të rinj.

Një nga elementët e qenësishëm të organizimit të

1) Vepër e cituar, faqe 26.

vargjeve popullore na bëhet se është përdorimi me mjeshtëri i një sistemi të tërë përsëritjesh. Përsëriten tinguj, përsëriten fjalë, përsëriten vargje të tëra. Domosdo gjithë kjo nuk kryhet vetëm për punë të harmonisë, melodisë, ritmit, por para së gjithash për të vënë në dukje një mendim, një ndjenjë, një aspekt a një figurë të rëndësishme. Gjithçka, edhe këtu, është në shërbim të idesë. Por sidoqoftë, përsëritja, me të gjithë larminë e saj, është një tipar karakteristik qenësor në instrumentimin e vargut popullore.

Përsëritja paraqitet në forma të ndryshme, disa prej të cilave duken lehtë se e kanë burimin nga muzika, por tashmë ato kanë fituar një mvehtësi e pavarësi të plotë, saqë janë bërë karakteristike, bashkë me mjetet e tjera të instrumentimit, të poezisë popullore.

Më e përdorur është, patjetër, përsëritja e thjeshtë brenda të njëjtit varg, që sipas rastit mund të marrë nuancë të gëzuar apo të trishtuar. Kjo lloj përsëritjeje herë-herë ngjan si një farë thirrjeje për të ndjellur shokët qark që të këndojnë ose, sido që të jetë puna, një si farë paralajmërimi për llojin e këngës që do të këndohet.

Ja disa shembuj të llojeve të ndryshme ku mbi-sundon epanalepsi:

- 1) *Thuaja, o bilbil, thuaja,*
më të lumtë kjo gojëza...
- 2) *Haj, e mjera dynja, haj,*
si do bënet hall' i saj...
- 3) *O nishan, more, nishan,*
të më dije se ku jam...
- 4) *Vera, vera, guduvera,*
një pulë që paç e thera...
- 5) *Më nxori nënia, më nxori,*
më nxori përmes oborrit...

6) *Erdhi* koha, *erdhi* dita,
shumë e bukura për ne...

7) *Dit'* e zezë / *e dit'* e hanë,
filloi lufta / mu në Fangë...

8) Mori *kullë* / *e mjera kullë*,
me dyfek s'u more kurrë!...

Ndër përsëritjet më të përdorura në poezinë popullore është pa dyshim edhe epanastrofa. Kjo lloj përsëritjeje i jep muzikalitetin e reprizës vargut e në të njëjtën kohë i jep ligjëratës poetike një frymë bisede. Sidoqoftë epanastrofa është një karakteristikë, një shenjë e qartë dalluese e stilit popullor. Shembujt janë të shumtë e të ndryshëm, por ke përshtypjen se ajo është më e përhapur në folklorin e pjesës veriore të vendit tonë. Ja disa shembuj të marrë nga folklori i së kaluarës dhe së sotmes, nga këngë të llojeve të ndryshme:

1) *Rrëmbe kapedanënë*
kapedan-sylarmenë...
Sylarme, moj grykëzënë,
ç'është në mëhallë tënë?

2) Kam një lësh ndër zëmër,
s'kam kujt *t'i rënkohem...*
T'u rënkohem maleve?...
Malet po largonenë...

3) Skënderbegu me ushtrinë e vet-e
ka dalë malit *kep më kep-e*
kep më kep e prrue më prrue.

4) Kodër m'kodër *bjen boria*,
bjen boria, vaj medet.
Sali Mani hip me 'i *kep*,
po u piskatka *djelmet vet*,
djelmet vet na u ka ngërmue...

Kurse në shembujt e mëposhtëm epanastrofa zhvillohet më tej duke marrë trajtën e një epanalepsi:

- 1) Dyle Çelën *na e kanë vra!*
Na kanë vra një shok të ranë,
komandant nër partizanë,
Na á rrafë teli për Tiranë,
për Tiranë na á rrafë teli...

- 2) Cokë Dinua si felah,
dhëntë te furra i pa.
Kur i pa dhëntë të furra,
sokëlliti Cokë — murra!

- 3) Mike, mëre mënt e mia,
seg të kuqonte shamia,
shamia po të kuqon,
ma bën më si, më vështron...

- 4) Ata hidh e ti për gryke,
me ballonë i zhurite,
i zhurite me ballonë,
u jam Stalini që thonë,
i madh sa një mal me borë...

Siç vihet re, epanastrofa mund të përsëritë një fjalë por mund të përsëritë krejt vargun me një inversion në trajtën e epanalepsit, që bën tepër efekt mbasi po ato fjalë që janë thënë në vargun e parë, sikur rivendosen tani në një dritë tjetër, rimerren edhe një herë për t'u vlerësuar sërish, për të nxjerrë prej tyre një efekt më të madh ideoartistik.

Ka raste që përsëritet në fund të vargut të dytë fjala e parë e vargut të parë (një farë epanalepsi edhe këtu) duke krijuar një efekt tepër sugjestiv. Ja një shembull nga një këngë e Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare kushtuar Mustafë Matohitit dhe që këndohet në Kërvelesh:

Ti je hero për atdhe,
në zemër të kemi ne.
Na dhe dije dhe idhe,
moll' e trëndafil na dhe.

Një lloj tjetër i përsëritjes që haset dendur në poezinë tonë popullore është anafora. Duhet pohuar se përdoret me efekt të madh dhe me sens mase. Kështu, prej saj burojnë si nënvizimi i një ideje, si ironia, si forca, si butësia sipas rastit, kontekstit dhe dëshirës së poetit. Haset në poezi të ndryshme epike dhe lirike.

1) *Ububu, ndër ato male!
Ububu, qënke një valle!
Ububu, ç'passe dyfeknë!*

2) *Karadaku brigje-brigje,
digje, Dervish pasha, digje,
një këlliç të mirë hiqe,
një këlliç të mirë jepi...*

3) *As i krih ato baluke,
as i krih e i lidh prapa
se je nuse e të zë vapa!...*

Një lloj përsëritjeje shumë interesante është ajo që ka vënë re në studimin e tij R. Sokoli dhe të cilën ai e quan përsëritje zinxhir. E përdorur me shije kjo lloj përsëritje mund të ketë sukses edhe në poezinë e shkruar e jo vetëm në atë satirike. Nga përsëritja zinxhir vjen e përftohet një farë dinamizmi që të kujton vrullin e valles, rendjen e hareshme, diçka që lëviz, shtjellohet e nuk ndalet kurrë. Shikoni lëvizjen e këtyre vargjeve:

*Mbas asaj kalaje, një bahçe me lule,
një bahçe me lule mbushun plot me cuca,
mbushun plot me cuca! Cila asht ma e bukra?
Cila asht ma e bukra? Ajo faqekuqna!*

Le të shikojmë edhe këto përsëritje, që shërbejnë herë-herë edhe për të formuar strofat:

1) *Jatje poshtë të mullini,
luftë po bante Rexhep trimi,
luftë po bante Rexhep trimi,
për gojet na i dilte timi...*

2) *Ja thona një valle
me dert e me halle,
me dert e me halle,
thuej së mirës: «Hajde!»*

3) *Hajde, ku u vonove?
Të kapsha për dore,
të kapsha prej krejet,
të sjellsha prej mejet!*

Është thuar se e pamundur të kapen të gjitha llojet e përsëritjeve që përdor populli në organizimin e vargjeve. Një gjë është e sigurt se përsëritja luan një rol shumë të rëndësishëm në punë të vargjeve popullore. Këtë e vë re edhe R. Sokoli në studimin e tij, ndonëse ai ka parasysh më tepër prozodinë muzikore, përsëritjen e melodisë. Por prapëseprapë nga fjalët e tij kuptohet qartë se ç'tuhet për melodinë është e vlefshme, në rastin tonë, edhe për organizimin e fjalës në këtë melodi. Për këtë R. Sokoli shkruan: «Funksioni i përsëritjes është shumë i rëndësishëm në trajtimin e këngëve popullore. Përsëritjet bëhen për arsye të ndryshme: si për të forcuar ndonjë mendim, ashtu edhe për të plotësuar vargje dhe vjersha që janë më të shkurtra se jonia e tyre. Mënyrat e përsëritjes në folklorin tonë janë të shumta, më e pa rregulla të caktuara: ato janë të njëjta për disa këngë, por nga ana tjetër mund të ndryshojnë bash brenda një kënge nga strofa në strofë, nga vargu në varg. Përsëritjet mund të jenë të pjesëshme, të plota dhe të kombinuara. Përsëritjet e pjesëshme mund të jenë nga fillimi i vargut, nga mezi i vargut ose nga fundi i tij. Kurse përsëritjet e plota mund të bëhen me një varg, me një distik, me një treshe, me një katër-

she e deri në polistikun. Përveç këtyre kemi edhe përsëritje me shkallëzim (klimatizëm). Ja, për shembull, një këngë labe:

Te ura, moj, te ura,
te ura në Drashovicë,
te ura në Drashovicë,
gjëmon topi i Italisë!
Gjëmon to, moj, gjëmon to,
gjëmon topi i Italisë!¹⁾

Përsa i përket frazës, duhet thënë se në poezinë popullore bëhet çmos që çdo varg të ketë një farë mendimi, që qëndron disi dhe i plotë. Mund të pohohet se poezia popullore nuk e njuh bartjen, që është kaq e përhapur në poezinë e kultivuar e sidomos në poezinë e re. Në popull thuajse çdo varg sikur i mjafton vetvetes. Domosdo kjo pavarësi bëhet më e plotë kur vjen puna për strofat që janë plotësisht të mbyllura, njësi të pavarura përsa i përket ndërtimit të frazës nga njëra tjetra.

Mjeshtëri të rrallë tregon poeti popullor në përdorimin e rimës, të cilën e vë plotësisht në shërbim të mendimit, të idesë, të asaj që do të thotë. Edhe këtu, patjetër, ai shfaqet origjinal aq sa në përdorimin e rimës mund të vëmë re një karakteristikë dalluese.

Dihet se rima lindi relativisht vonë. Sistemet metrike klasike greko-romake mund të bënin edhe pa atë për të organizuar ritmin e vargut, kurse kur vlera e këmbëve me rrokje të gjata e të shkurtra u zëvendësua me elemente të tjera (këmbë me rrokje të theksuara e të patheksuara të sistemit silobo-tonik, rrokjet e sistemit silabik), atëherë u ndie nevoja e rimës, e cila duke kufizuar fundin e vargut, na bën që të ndiejmë ritmin. Kuptohet kështu përse rima, bashkë me faktorë të tjerë, luan një rol të dorës së parë edhe në poezinë tonë popullore, për të vënë në dukje pra ritmin i cili

1) «Nëntori», 1958, Nr. 9, f. 177.

duhet të dëgjohet me vesh. Dhe në fakt populli kujdeset që rima të shquhet mirë, të ndihet dhe të mos dobësohet efekti i saj nga bartjet, të cilat, siç e thamë më lart, thuhajse nuk përdoren fare prej popullit. Jo vetëm kaq, po rima shërben si për të formuar strofat ashtu edhe për të bashkuar gjymtyrët e një fraze. Duke lënë mënjane larminë e rimave të puthura, të kryqëzuara, të alternuara, të forta, të buta, rrëshqitëse etj., duhet të themi se përveç rimave të mirëfillta, populli përdor së tepërmi asonancën dhe aspak (konsonancën, e cila fillon të duket vetëm në poetët tanë të rinj (sidomos Kadare, Agolli etj.).

Duke u hedhur një sy edhe vetëm shembujve që do të sjellim më poshtë, do të bindemi për mjeshtërinë e përdorimit të tyre.

Këtu, në dy vargjet e parë, rimat (edhe rimat e brendshme bashkë me aliteracionin) janë përdorur me efekte komike:

*Nana e nuses o'shku n'mulli,
i kish hi një mi n'dimë...
Briti, briti e piskati,
duel mullisi e hallakati...*

Ose:

*Në valle ç'u zu qelesi,
përpjek këmbëtë pas sheshi;
çerreja si rrënjë preshi,
duket si dhallë përsheshi,
moj leshprera, qysh të deshi?*

Kurse te kjo këngë, një krijim i përkryer, plot hollësi e brishtësi ndjenje, dhembja e çobanit, të cilit po i martohet e dashura në fshat, gjëmon te rimat në o, që të ngjajnë si të qarat e zamares së tij...

Ra' sahati e vate' shtatë,

u zu valleja në fshat:

bëhëj një sehiri madh,

s'mbeti djalë e s'mbeti plak;

duall gjithë në sokakë.

Dhë çobani atje lart,

sec i bin zamares-o,

sec me qan të shkretën-o!

La valleja vallen-o:

mbante vesh zamaren-o!

Ajo që të bën përshtypje, nga ana tjetër, është fakti se në poezitë që priren për monorimë, zakonisht rima shtrihet deri kur mbyllet një mendim. Kur nis një mendim tjetër, në më të shumtën fillon edhe një rimë e re. Kështu, për shembull, ndodh edhe në vargjet e mësipërme.

Është për të vënë re këtu se në këtë mënyrë të fundit e gjejmë të përdorur këtë rimë nga Çajupi, Poradeci apo K. Jakova te poema «Heronjtë e Vigut».

Këtu mund të ndaleshim edhe në elemente të tjera, në mjete të tjera artistike që shërbejnë në një farë mënyre për të organizuar vargjet, ritmin e tyre, për t'i dhënë tonin hera herës gjithë poezisë. Mund të përmendim këtu përzjerja e vargjeve, aliteracioni apo edhe pyetja retorike. Përsa i përket aliteracionit është lehtë të sillen shembuj qoftë me bashkëtingëllore, qoftë me zanore. Le të mjaftojë vetëm kjo:

Fërfëllon fëllanxa n'ujë,
fërfëllon e del mbi ujë...

Kurse për pyetjen retorike, duhet thënë patjetër se ka një përdorim origjinal. E kemi fjalën për përdorimin e saj në krye të këngës apo sa herë që në këngë futet një ide e re, ndriçohet një aspekt i ri i ndonjë fenomeni. Pyetja retorike shërben fare bukur për ta futur

~~noezinë manjehere në tonin e një bisede të përzemërt me dëgjuesit. Ajo herë-herë të duket sikur është një burrie që i fton të gjithë të bisedojnë për diçka, për çështjen a fenomenin që zihet në gojë. Sidoqoftë, një përdorim i tillë është tepër original dhe në letërsinë tonë Çajupi e ka përdorur së tepërmi e me sukses pikërisht në këtë mënyrë. Ja dy shembuj nga folklori kosovar:~~

1) *Kush po zdirgjet asaj ane?
Kjo syzeza gjyksin me pare...*

2) *E kush o kon' sikur ti?
Ti je konë zemër gjonë
e je konun bukëdhonë...*

4. PASURIA E STROFËS NË POEZINË POPULLORE SHQIPTARE

Folklori ynë është jashtëzakonisht i pasur me organizime strofike. Dhe nuk mund të ndodhte ndryshe. Strofa në poezinë popullore është rezultat i një fenomeni ku kanë vepruar dhe vepronë sot e kësaj dite tre faktorë — fjala, melodia dhe vallja. Në këtë mes, nuk ka dyshim, vendin e parë e zë melodia, megjithatë ky bashkëveprim do kuptuar patjetër në mënyrë dialektike, duke mos harruar, pra, për asnjë çast veprimet reciproke midis këtyre forcave, ndikimet mbi njëra-tjetrën. Kjo, domosdo, bën që bukuria dhe forca e një strofe popullore të dalë me të gjitha përmasat dhe vlerat e saj pikërisht kur ajo merr gjallëri në të tre aspektet e veta — si organizim melodik, si ndërtim fraze poetike, si tërësi lëvizjesh koreografike. Kur ndodh një gjë e tillë, atëherë edhe detaje që herë tjetër mund të mos na bëjnë përshtypje, të shoqëruara me melodinë apo me lëvizjen e përshtatur koreografike, fitojnë forcë e vlerë ideoartistike të veçantë.

Folklori ynë është shumë i vjetër dhe, për rrjedhim, ai paraqet një pasuri të rrallë vlerash artistike. Duke fo-

lur pikërisht për këtë lashtësi, shoku Enver Hoxha ka thënë: «Më vonë populli shqiptar ka jetuar nëpër dallgë të reja, po në të gjithë zhvillimin dhe në të gjitha etapat e historisë së vet shihet konkretisht kultura e tij. Kjo është e gjallë më shumë në folklorin tonë, në këngët, në kanunet tona jo brenda 100 ose 200 vjetëve, po qysh 600-700 vjet më parë».¹⁾ Nuk duam të shkojmë më tutje në kohë dhe të zemë në gojë këtu faktin që vjetëria e gjuhës shqipe dhe e kulturës sonë materiale e shpirtërore lidhet me dëshmitë më të lashta pellazge, gjë që na jep të drejtë të pohojmë se populli ynë është më i vjetri në Ballkan e nga më të vjetrit të Evropë; nuk duam të zemë në gojë këtu faktin që p.sh. këmbë të metrikës greko-latine kanë emërtime që shpjegohen vetëm me traditën pellazge, pra, shqiptare; kështu, p.sh. këmbët *peon* (vv-v) dhe mollos (—) lidhen me sa duket me valle të fiseve peone e mollose të ilirëve, kurse këmba *pirrike* (vv) lidhet me *masën e valleve* luftarake të epirotëve; nuk duam të përmendim këtu faktin që, ta zemë, *emri i muzës greke të komedisë*, *Talia*, shpjegohet drejt vetëm me shqipen *tallja*, që emri i Panit, i cili lidhet kaq shumë me të gjitha muzat, shpjegohet vetëm me fjalën *shqipe me pa* (me shikue, me rrujtë) etj. Të gjitha këto e shumë prova të tjera nga sfera të ndryshme, dëshmojnë edhe për lashtësinë e këngës dhe të valles sonë. Sidoqoftë ky është një problem që duhet të tërheqë shumë më tepër vëmendjen e studiuesve. Për ne mjaftojnë edhe 600-700 vjet të lashtësisë së folklorit tonë (lashtësi që provohet në mënyrë fare të kollajtë nga tërë pasuria e dëshmimeve të mbledhura gjer më sot) për të patur të drejtë të mendojmë se në këtë folklor janë formuar gjatë dialektikës së kohës grupime, organizime, zhvillime dhe vlera përherë të reja. Kjo, domosdo, duhet thënë edhe për strofën. Melodia popullore, që ndikon kaq shumë e kaq vendosmërisht në organizimin e vargjeve të një kënge, pra të strofave të saj, mënyrat e organizimit të kësaj melodie popullore, më-

1) E. Hoxha «Vepra», vëll. 25, Tiranë 1977, f. 531-532.

nyrat e ekzekutimit të saj (qoftë polifonike apo homofonike) dëshmojnë për lashtësi. Por kur pranojmë lashtësinë e organizimit melodik të këngës sonë do të gabojmë rëndë nëse bashkë me këtë nuk pranojmë edhe lashtësinë e organizimit strofik të vargjeve të saj. Megjithatë, sado e çuditshme të duket, gjer vonë është besuar dhe është pohuar e kundërta. Studimet metrike të botuara para Çlirimit, në më të shumtën heshtin për strofat popullore, sikur ato të mos ekzistonin fare. Ose, e shumta, nëse thuhet një fjalë për to, pohohet vetëm prania e distikut dhe e katrenit dhe asgjë më tepër. Kështu p.sh. E. Koliqi e thoshte hapur më 1937 në tezën e tij të diplomës: «Me përjashtim të distikut dhe të kuartinës, poezia shqiptare nuk njuh tjetër trajtë strofe». Një pohim i tillë është sa absurd aq edhe antishkencor. Sidoqoftë një mendim i tillë mohues, herë i shprehur haptazi, herë në mënyrë të tërthortë, haset tutje tëhu në shkrimet e kohës. Gati-gati qe përfutur një si e vërtetë tashmë e pakontestueshme për mungesën e strofave në poezinë popullore, qe krijuar kështu një mendim mohues gjoja i provuar katërcipërisht (!) dhe që për këtë duhej të pranohet pa as më të voglën rezistencë. Mendime të tilla, për inerci, vazhduan gjatë, thujse deri në ditët tona. Kjo shpjegon përse më 1947, në librin e tij për metrikën popullore, Dh. S. Shuteriqi e nis nënkaptullin kushtuar strofës popullore me një titull në formë pyetjeje: «A ka strofa në poezinë popullore?». Kjo, patjetër, është diçka shumë kuptimplote. Të duket sikur kjo pyetje hedh sfidën e ngrihet me forcë kundër gjithë mohimeve pa baza të së kaluarës, sikur kërkon t'i kalojë ato një për një në shtrungën e provave të fakteve reale. Dhe kësaj pyetjeje autori i përgjigjet me plot gojën, pa hezitimin më të vogël kështu: «Ne mendojmë se poezia popullore ka strofa. Biles disa prej tyre shquhen mirë, siç janë katërshet e këngëve popullore shkodrane, bejtet etj. Veç se këtu ndihet influenca e poezisë së shkruar».1) Dhe me këtë përgjigje, si-

1) Vepër e cituar, f. 72.

domos me frazën e saj të parë, duket sikur mbyllet një herë e përgjithmonë gështja e ekzistencës ose jo të strofës popullore. Nga ana tjetër, në këto faqe kaq të rëndësishme për studimin e strofës popullore, autori përpiket të depërtojë edhe në format e ndryshme të strofave. Megjithatë, pasi pohon me të drejtë lidhjen e tyre me melodinë, e cila i organizon ato, pasi vë në dukje që edhe kur melodia nuk mjafton për një tubëzim të tërë vargjesh, ky tubëzim «ka njësi kuptimi, ka dhe një njësi metrike, megjithëse s'i përgjigjet, si e tërë, një melodie të vetme muzikore»,¹⁾ autori ngul këmbë në ndikimin e bejtexhinjve për lindjen e strofave në poezinë popullore, për rrezatimin e këtij ndikimi qoftë edhe nga dy qendra qytetare siç qe Shkodra e Gjirokastra etj. Ai përpiket t'i gjejë shteg ujdje kësaj kontradikte duke i inkadruar bejtexhinjtë te poetët popullore. Thotë ndër të tjera: «Tërë» bejtexhinjtë» e Shkodrës ose të Gjirokastrës nuk kanë qenë «me shkollë», besojmë ne. Dhe fakti se një njeri «ka shkollë» nuk mjafton që të na bëjë ne të mos e qasim si poet popullor. Përkundrazi. Merita e tij është që të sjellë diçka të re në poezinë popullore dhe ta shtyjë këtë drejt evolucionit natyral të saj (...)²⁾ Po këto mendime hasen pak a shumë edhe më 1959 në vëllimin e parë të «Historisë së Letërsisë Shqipe»: «Me zhvillimin e rrymës së bejtexhinjve, që nga shekulli XVIII, shumë këngë të këtyre u bënë pronë e folklorit dhe mbetën anonime. Këto këngë sollën në poezinë popullore strofkat katërshe me vargje të alternuara ose edhe strofkat katërshe të tipit AAAB, ku vargu i fundit është refren dhe përsëritet gjatë gjithë vjershës. Elemente të reja strofike e ritmike solli në poezinë tonë historike edhe letërsia e Rilindjes. Këngët e ndryshme patriotike të Gramenos, Asdrenit, Mosit dhe shumë të tjerëve u bënë popullore. Shkrimtarë dhe këngëtarë të ndryshëm të Luftës Nacionalçlirimtare sollën edhe ata në poezinë tonë popullore historike një ndikim

1) vepër e cituar, f. 72.

2) Vepër e cituar, f. 78, 79.

të poezisë artistike. Kështu Memo Metoja përdori shpesh strofën katërshe ABCB, ku rimojnë vetëm vargjet e shkurttra (...). Si bejtexhinjtë dhe poetët e Rilindjes, edhe ata të Luftës Nacionalçlirimtare sollën në këngët historike refrenet strofike të poezisë artistike, kurse refreni i zakonshëm i epikës popullore ishte një varg që përsëritej pas çdo vargu.»¹⁾

Në tërë këto radhë që cituam ka pohime shumë të vlefshme, vërejtje dhe të dhëna shumë interesante, por, nga ana tjetër, edhe pasaktësi, kufizime, që nuk mund veçse të të çojnë në rrugë jo të drejtë.

Para së gjithash këtu duhet vënë në dukje që, në rrymë të kohës, vihet re, kurdo e kudo, se në krye nis ndikimi i poezisë gojore mbi atë të shkruarën dhe pastaj i kësaj mbi të parën. Bile ndikimi i poezisë popullore mbi atë të shkruarën vazhdon praktikisht i pandërprerë. Po ta vëresh mirë, poezia jonë gojore nuk ka fare nevojë, që, për t'u pasuruar me strofa, të ndikohet prej asaj të shkruarës, mbasi ajo ka, në lidhjen e saj me melodinë popullore, mekanizmin e vet të brendshëm që i shërben më së miri për të krijuar edhe sot e kësaj dite tubëzime strofike nga më të larmishmet. Pra këtu më parë duhet folur për ndikimin e poezisë gojore mbi atë të shkruar e vetëm pastaj e shumë më vonë të kësaj të fundit mbi poezinë folklorike. Këtë e dëshmon historia e poezisë sonë, këtë e dëshmon edhe ajo e poezisë botërore. Në letërsinë evropiane, p.sh. dihet se Provansë e Francës, me këngëtarët popullore, sidomos me trubadurët e saj, njihet si një nga vendet që krijoi në mesjetë strofat më të larmishme të cilat u përhapën më vonë edhe në vendet e tjera, si Itali, Angli, Gjermani etj. Kështu, p.sh. *estriboti* spanjoll, pasi kaloi nëpër Provansë u përhap kudo dhe dha strofat katërshe, pesëshe, gjash-tëshe etj. Në Itali *estriboti* kaloi me sa duket në krye në poezinë popullore të Sicelisë dhe që këndeje u përhap nëpër tërë krahinat me emrin *stramboto* dhe, zakonisht,

¹⁾ «Historia e Letërsisë Shqipe», Tiranë, 1959, V. I, f. 113, 114.

ka skemën e rimës ABABCC. Te stramboti e kanë zana-
fillën shumë strofa të përdorur prej poetëve të shko-
lluar italianë. Kurse D. Aligeri mori një strofë të thjeshtë
popullore të quajtur *serventeze*, e modifikoi në skemën
e rimës (nga AAB — BBC — CCD... siç ishte, e bëri:
ABA — BCB — CDC...) dhe krijoi kështu tercinat e fam-
shme të «Komedisë Hyjnore».

Folklori shqiptar jo vetëm që nuk ka se ç'ti ketë
zili krijimtarisë gojore të këtyre vendeve, por përkun-
drazi ai është shumë më i pasur dhe më i larmishëm se
to edhe përsa i përket organizimit strofik. Këngëtari
e poeti popullor shqiptar ka përdorur dhe përdor ende
një larmi të mahnitshme strofash, që shkojnë që prej
strofës së përbërë nga një varg i vetëm (p.sh. rapsoditë
e veriut etj.) dhe deri te strofat me dhjetë vargje, duke
kaluar nëpër distikët, tercinat, katrenët etj. Këto janë
forma të hershme, mesjetare, ndonjëra mbase edhe pa-
ramesjetare. Sidoqoftë ato paraqesin sot një aktualitet në
folklorin tonë, janë të gjalla, përdoren lirisht e me mjesh-
tëri në popull e për këtë duhet patjetër të tërheqin akoma
edhe më shumë vëmendjen sidomos të poetëve tanë.
Elasticiteti i strofës popullore, shkathtësia e dinamizmi
i saj i brendshëm, befasia e reprimave, lodra e lajtmotiveve
kthesat e kundërkthesat, theksimet e kundërtheksimet,¹⁾
anakrusat dhe teknika e përdorimit të tyre, largimi nga
çdo uniformitet dhe monotonë, janë vlera që nuk mund
të injorohen lehtë e që, përkundrazi, duhet të reflek-
tohen patjetër e me forcë në krijimtarinë tonë.

Kjo pasuri strofike, me të drejtë ka tërhequr vë-
mendjen e poetëve tanë që herët. Nuk po ndalemi këtu
te De Radā, që mori formën e kangjeleve popullore
arbëreshe për «Milosaon» e tij, mbasi kjo do të kër-
konte një studim të veçantë, por po përmendim këtu
punën e N. Frashërit, A. Z. Çajupit, Asdrenit, L. Porade-
cit, M. Metos, K. Jakovës etj. për të dëshmuar pikërisht

1) Kemi kundërtheks, kur, në një varg dy rrokje të thek-
suara vijnë njëra pas tjetrës: Atje tek rri, janë qipariz' e varre.

për faktin se poezia e shkruar shqiptare u ndikua që herët prej organizimit strofik popullor dhe vazhdon sot e kësaj dite të ndikohet. Kështu p.sh. Naimi distikun e poemës së tij «Bagëti e bujqësi» e mori pezull prej folklorit; Çajupi, veç të tjerave, strofën e poezisë «Shqiptar» e mori nga poezia popullore; këtu, në poezinë popullore, e merr këtë lloj strofe edhe M. Metoja; Asdreni përdor me efekt tercinën popullore (tri vargje me rime të përputhur) te poezia «Lumtësia e shpirtit», kurse Poradeci ka një sërë strofash popullore p.sh. tercinën popullore te «Gjarpërushja», distikun te «Baladë», një strofë interesante popullore të përbërë nga një varg e një rëfren me dy vargje te «Ku m'u rrite vogëlushe» (Ku m'u rrite vogëlushe/ vogëlo si flutura/ mes-hollë-këputura) etj. Për ndonjërin nga strofat e përdorura prej Naimit, Çajupit, Nolit, K. Jakovës etj., si p.sh. për strofën katërshe me skemë rime AAAB (shih: «Këngë për Heronjtë e Shkodrës»), është shfaqur mendimi se e ka origjinën nga bejtexhinjtë ose se është marrë nga jashtë, kurse e vërteta, me sa duket, është më e thjeshtë e më e natyrshme. Një strofë e tillë gjendet që herët si në veri si në jug të vendit tonë, siç do ta tregojmë edhe më poshtë.

Megjithatë, duhet të pohojmë se nëse organizimi strofik i poezisë popullore pret ende të reflektohet akoma më shumë në poezinë tonë të shkruar, ai ka kohë që është bërë baza e krijimtarisë së kompozitorëve tanë më të mirë. Dhe në fakt ai është studiuar dhe vazhdon të studiohet me përfitim jashtëzakonisht të madh prej tyre, ai studiohet në shkollat tona të mesme e të larta muzikore, ai është bërë prej kohësh objekt hulumtimesh e studimesh të pasionuara nga muzikologët e kompozitorët tanë etj. Kështu, p.sh. në librin e R. Sokolit «Folklori muzikor shqiptar», që përdoret prej kohësh si tekst mësimi, një kapitull i rëndësishëm i kushtohet pikërisht strofës popullore e parë kjo, domosdo, si organizim melodik dhe poetik bashkë. Dhe në fakt (e kjo është tashmë një gjë e ditur dhe e pranuar prej të gjithëve) kur studiohet vargëzimi i poezisë gojore popullore në

tërë aspektet e larminë e tij, ai duhet parë kurdoherë lidhur ngushtë me muzikën, mbasi vetëm në këtë simbiozë mund të gjejnë shpjegim fenomene të ndryshme që kanë të bëjnë me organizimin dhe instrumentimin e tij. Një gjë e tillë, domosdo, nuk është më e nevojshme kur studiohet vargëzimi i poezisë së shkruar, mbasi shkëputja dialektike prej melodisë muzikore në këtë rast, ka kohë që ka ndodhur dhe vargëzimi ndjek tashmë rrugën e zhvillimit të vet të pavarur. Për këtë arsye, për të zbuluar tërë thesarin e gjenuin strofik të poezisë gojore popullore, duhet t'u drejtohesh këngëve popullore. Atëherë ke për të vënë re se ç'larmi formash, ç'kombinime të pafund e plot efekt vargjesh do të zbulohen para teje. Këtë punë gjer më sot tek ne e kanë bërë, siç e thamë, vetëm muzikantët, por këtë punë, me po aq pasion, duhet ta bëjnë edhe më shumë letrarët e poetët tanë, duke ndjekur kështu, nga ana tjetër, edhe shembullin e poetëve tanë të shquar si Naimi me shokë, që, me intuitën e hollë të poetit dhe me dëshirën e zjarrtë për t'i dhënë poezisë së vet një frymë sa më kombëtare, jo vetëm përsa i përket brendisë, por edhe formës, iu drejtuan me përfitim të madh këngës popullore. Sot, për poetët tanë, një punë e tillë është edhe më e lehtë, mbasi studimet muzikologjike në këtë vështrim nuk mungojnë, megjithëse ato lipset të jenë akoma edhe më të shumta, duke qenë se thesari folklorik shqiptar — e në këtë mes edhe organizimi strofik — pret ende të zbulohet e të studiohet tërësisht. Për të dhënë një pasqyrë sado të kufizuar, qoftë dhe gjysmake, të pasurisë së strofës popullore, edhe ne në këtë shkrim jemi mbështetur kryesisht në këto studime muzikologjike, me shpresë që mendimi ynë do të tërheqë vëmendjen e poetëve tanë dhe do t'i shtyjë ata t'i përdorin këto forma strofike edhe më shumë në krijimet e tyre.

Siç del edhe nga një vështrim sado i shpejtë, në poezinë tonë gojore distiku është patjetër strofa më e përdorur dhe, në një farë mënyre, edhe në bazë të krijimit të ndonjë strofe tjetër. Në distikë këndohen tema nga më të ndryshmet dhe në vargjet me gjatësi

nga më të ndryshmet. E gjejmë, para së gjithash, me vargje tetërokësh:

*Sheg' e ambël, sheg' e butë,
më shkoi vera pa t'këputë!*

Por edhe me vargje të tjerë:

*Laj, mike, laj
me sapun kallaj!*

*Më ranë ca halle,
faqjaportokalle!*

*Rrinte dhëndri te shkalla fort i pikëlluarë...
Mos, djal-o, për kryet 'tat, mos rri zemëruarë!*

*Ç'paska nusja jonë lulet e dynjasë,
un-o ç'i kam bërë që s'do të më flasë?*

Në disa mbledhje të këngëve popullore gabimisht nganjëherë distikët paraqiten si strofa katërshe, por prania e rimës është përherë atje për të treguar se në këtë rast kemi të bëjmë me distikë e jo me katrenë. Kështu, në shembullin e mëposhtëm, duke u marrë cezura si fund vargu, kënga është paraqitur si e ndërtuar me strofa katërshe të tilla:

*Të rriti nënoja,
një çupë jetime,
në një mot të shtrënjtë,
gjithë hidhërimë...¹⁾*

Kurse këtu shihet qartë se kemi të bëjmë me distikë:

*Të rriti nënoja një çupë jetime,
në një mot të shtrënjtë, gjithë hidhërimë...*

1) «Këngë lirike popullore», Tiranë 1955, f. 28.

Që këndej kuptohet se edhe Naimi, siç e thamë edhe më lart, distikun e tij me vargje gjashtëmbëdhjetërokësh, në të vërtetë e mori prej popullit duke e përsosur e pasuruar, domosdo, me mjete shprehëse e ritmike, për ta përshtatur kështu plotësisht për nevojat e veta ideoartistike.

Nganjëherë distikët shërbejnë për të formuar strofa të tjera, ta zemë, katërshe si në këtë rast:

*O kungull t'u shoftë fara,
kudo shkoj të gjej përpara!
Kungulli çallm' e kadinjet,
kamillaf i priftërinjet!*

Që kemi të bëjmë me një strofë katërshe me skemë rime AABB dhe jo me distikë, këtë na e zbulon melodja, e cila mbyllet pikërisht pasi marrin fund të katër vargjet.

Nganjëherë me distikë përftohen katërshe në të cilat dy vargjet e fundit përsëriten si refren:

*Çupat e Kreshovës —
berzelik i dorës!
Ububu e obobo,
ma kënda të los me to!*

Shpesh distikët shoqërohen me refrere duke përfutuar kështu, një harmoni me të vërtetë sugjestionuese:

*O moj delja, delja rudë,
a s'ma fal një qingj të butë,
verë, verë aman!*

Në gojë të popullit, në këngë e sipër distiku transformohet shpesh dhe merr me shtesat, reprizat etj., pamje tepër interesante, të cilat, na e thotë mendja, mund të përdoren me shumë efekt edhe pa melodi. Kështu p.sh. në këtë këngë satirike popullore të Luftës Antifa-

shiste Nacionalçlirimtare, në të vërtetë kemi distikë, goftë dhe të formës së shembullit që sollëm më lart:

*Abaz aga don me ardhë
me na fol për Zog'n' e parë!*

Vaj medet!

*Lëshoi qent e tij zagare
që u sollën në pazar!...*

Ham, ham! ham!

Nji vendim Bazi ç'e mori!

Ashtu hyni, ashtu doli...

Kastravec!

Këto distikë, në këngë organizohen në mënyrë mjeshtërore, e para, me anë të një shtese, e cila, duke qenë jashtë rimës (vaj medet, ham ham ham, kastravec) del më nënë në pah, nënvizohet dhe ka më forcë ideo-emocionale, e dyta, duke përsëritur vargun e fundit edhe një herë. Në këtë mënyrë distikët e mësipërm këndohen me këtë organizim:

*Abaz aga don me ardhë,
me na fol për Zog'n' e parë — vaj medet!*

Me na fol për Zog'n' e parë

*Lëshoi qent e tij zagare,
që u sollën në pazar... — ham! ham! ham!
Që u sollën në pazar!*

Nji vendim Bazi ç'e mori...

Ashtu hyni, ashtu doli... — kastravec!

Ashtu hyni, ashtu doli...

Kurse këta distikë të një kënge të njohur krutane formohen duke u përsëritur një pjesë e vargut në më-

nyrë zinxhir dhe duke përftuar një skemë të tillë rime:
ab, bc, cd etj.:

*Mbas nj' asaj kalaje, moj, një bahçe me lule,
një bahçe me lule, moj, mbushun plot me cuca!*

*Mbushun plot me cuca, moj... Cila asht ma e bukra?
Cila asht ma e bukra, moj... Nj' ajo faqekuqja!...*

E njëjta gjë haset edhe te kjo këngë nga Pogradeci,
megjithëse këtu refreni sikur e përmban pak ritmin e
valles:

*Mu ndë baçën tënde, dyzet drurë mollë,
fëllëzë moj,
gushëkuqe moj!*

*Do të marr një sharrë, sharrën t'i sharroj;
sharrën t'i sharroj, t'i sharroj të gjitha;
t'i sharroj të gjitha, të lëshoj sehirë,
të lëshoj sehirë, të shëkoj bandillë...*

Nuk ka si mos të të bëjë përshtypje ritmi i vargjeve të shembujve të mësipërm dhe përsëritja e rimeve sa në fund sa dhe në mes të vargut duke të dhënë idenë e një valleje, që vjen rrotull pa pushim.

Shumë tërheqëse janë edhe kombinime të tilla vargjesh, ku përftohen distikë interesante. Shembujt janë marrë të gjithë nga rrethi i Elbasanit, nga folklori i ditëve tona:

1) *Sa të gëzuar jemi ne
që hedhim vallen e re!*

*Që hedhim vallen e re!
Lum e lum ku jemi ne,*

*Lum e lum ku jemi ne,
në Shqipërinë tonë të re!*

(Mollas)

2) *Ky traktori sot plugon në arë,
rrrofsh, o moj Parti, ty të qofshim falë!
Mbjellim lule djelli, misër, grur', panxhar,
rrrofsh, o moj Parti, ty të qofshim falë!*
(Shtërmen)

3) *Pse m'i mban sytë përdhe?
Faqeportokalle je!*

*A frikë a turp më ke?
Faqeportokalle je!*
(Përparim)

4) *Nina nana djalin-o,
djalin-o të mbarin-o!*

*Nina nana trimin-o,
zembrën-o të bardhin-o!*

*Nina nana trimin-o,
trimin-o të pushkës-o!*

*Nina nana bujkun-o,
bujkun-o të palodhur-o!*
(Gostimë)

Mund të sillnim edhe shembuj të tjerë, por mjaftojnë edhe këta për të dëshmuar, e para, se organizimi strofik popullor është një aktualitet në folklorin tonë, ku forma nga më të hershmet janë plotësisht të gjalla dhe, e dyta, se larmia e kombinimeve praktikisht nuk ka fund. Kështu në se të shembulli (1) kemi reprizën zinxhir të vargut të dytë; që bëhet varg i parë i strofës së dytë e kështu (me radhë) të shembujt (2) dhe (3) refreni kryen punën e një vargu, por jo rrallë edhe në trup të së njëjtës këngë ndryshon e nuk është më një refren (d.m.th. përsëritje e së njëjtës frazë), por një varg i mirëfilltë i ndryshëm nga të tjerët. Kurse në shembullin e fundit duket sikur vargu i dytë

zhvillohet kurdoherë nga epanstrofa, sikur është një lulëzim i saj;

Shumë interesante janë dhe organizimet muzikore që iu bëhen distikëve në këngët polifonike të jugut. Në të tilla raste përftohen strofa të rrejtshme, siç i quan R. Sokoli, në të cilat përsëritjet apo edhe cungimet e fjalëve u binden si melodisë ashtu edhe lëvizjes koreografike. Kështu, nga ky distik:

*Yve male me dëborë,
pse s'qani hallet e mia?*

vjen e formohet një strofë fiktive e tillë:

*Yve male me dëborë,
yve male me dëborë, oi!
Yve male me dëborë, oi!
Yve male me dëborë,
pse s'qani, oi, oi, o hallet e mia,
oi, pse s'qani, lele, o hallet e mia,
o pse s'qani more, o hallet orë të mia,
o pse s'qani, oi, oi, o hallet, o more, hallet e mia!*

Por strofa fiktive mund të përftohet edhe ndryshe, me anë të përsëritjes në shkallëzim. Kështu distiku:

*Te ura në Drashovicë,
gjëmon topti i Italisë!*

këndohet duke marrë këtë organizim strofik:

*Te ura, moj, te ura,
te ura në Drashovicë,
gjëmon topti i Italisë!
Gjëmon to, moj, gjëmon to,
gjëmon topti i Italisë!*

Nga ana tjetër, në këngë e sipër, një distik mund të zhvillohet edhe kështu, siç ndodh me këto dy vargje:

*O shoqe për këtë jetë
e lumtur me të vërtetë...*

që organizohen në këtë mënyrë:

*O shoqe, moj, o shoqe,
o shoqe, për këtë jetë,
o shoqe, moj, o shoqe,
o shoqe, për këtë jetë
o shoqe, për këtë jetë
e lumtur me të vërtetë
o shoqe, për këtë jetë,
e lumtur me të vërtetë,
e lumtur, e lumtur,
e lumtur me të vërtetë.*

(Zhej)

Sidoqoftë, duhet thënë se distikët janë strofa shumë të përdorura edhe nga poetët tanë, sidomos nga D. Agolli, I. Kadare, S. Mato, P. Jorgoni, etj. Shpesh hetohet në distikët e tyre një prejardhje drejtpërsëdrejti nga folklori, siç ndodh, ta zemë, me këto vargje të një poezie të F. Gjatës, që ndërtohet, veç të tjerave, ashtu siç ndodh dëndur me poezinë gojore, në formën e një dialogu:

*Kapërceva jazin, më ra shamia në ujë.
— Ore partizan, ta kam gjetur unë!
Ngjita malin lart, kisha etje shumë.
— Ore partizan, të jap të pish unë!*

(Ore partizan!)

Vlen të thuhet këtu se strofat fiktive, që janë kaq origjinale për muzikën, nuk janë pa interes edhe për

poezinë. Ato ose pjesë të procedurave të tyre mund të përdoren me sukses edhe nga poetët tanë, nga autorët e teksteve të këngëve etj. Sidoqoftë në poezinë satirike mendojmë se suksesi i tyre është i padyshimtë. S. Çomora na jep një shembull të komedia «Snobizmi», kur e bën njërin nga personazhet të këndojë kështu:

*Vate, fi, moj, vate fi,
vate fisi u ndërrua,
që kur mbe, mor, që kur mbe,
që kur mbesa u diplomua!*

S. Çomora ka përdorur këtu mënyrën e cungimit të fjalëve (një lloj sinkope) si edhe teknikën e përsëritjes. I organizuar kështu, distiku ka më tepër efekt satirik se sa po të që dhënë në formën e tij të mirëfilltë:

*Vate fisi, u ndërrua
që kur mbesa u diplomua!*

Edhe strofa trishe (tercina) është shumë e përdorur në poezinë gojore të të gjitha krahinave. Ja tre shembuj, i pari nga Veriu, i dyti nga Shqipëria e Mesme dhe, i treti, nga Jugu:

*Moj e mira që shkon me dhi,
ç'se që verq majte zi
për njat djal'qi t'nejti n'vrri!*

*Arthsh e t'gjeta lala vetëm, obobo!
Jo vetëm po me lalën-e, obobo!
Tuke shartu dardhën-e, obobo!...*

*Nga kurbeti arçë, pse s'më përshëndoshe?
Ndë mes të beharit seç më plevitose...
Vetullat e tua, shishane me qoshe...*

Tercina mund të marrë edhe një formë të tillë si

te kjo këngë nga Pogradeci, krahinë që shquhet për larmi strofike:

*Ballën me sedefe,
se o moj sedefe,
me sërma qendisur!*

*As, o moj sevda,
e shkreta sevda,
ku paske kondisur!*

*Ne ky djalë i vogël,
shumë, o moj i vogël,
mustaqja padisur!*

Ndryshe nga shembujt e parë ku kemi skemën e rimës AAA, BBB etj., te shembulli i fundit gjejmë një rimë zinxhir që lidh vargjet e fundit të çdo strofe, pra AAB, CCB, DDB... Këtë skemë rime e gjejmë edhe te kjo këngë që këndohet në Shmil të Elbasanit:

*Dje me shpirtin nëpër dhëmbë:
ferra, driza nëpër këmbë,
sot gëzojmë lumturi!*

*Lulzon jeta n'vatra, malë!
Për Partinë Shmili hedh valle.
Rrofsh, o moj Parti!*

Siç vihet re nga të gjithë shembujt, kemi të bëjmë me një strofë tepër delikate, me një muzikalitet tepër të brishtë, shumë të përshtatur për lirikën. Për këtë e gjejmë të përdorur edhe nga poetët tanë. Ja një shembull:

*Haj të mirremi për dore,
nëpma zemrën që më more,
gjarpërushe pikëlore.*

(Pogradeci «Gjarpërushja»)

Për strofën katërshe mund të flitet gjatë. Ajo mund të jetë e formuar nga dy distikë, siç u tha më lart dhe atëherë rimat janë AABB. Nganjëherë ajo formohet nga vargje masash të ndryshme. P.sh.:

1) Bën konak, moj gjeraqinë
bën konak!
Bën konak, se krushqit vinë,
bën konak!

2) Nji fëllanx' qi ish mësue
ditë për ditë
me ba mrriz te nji përrue
me uj t'ngrit!

Pikërisht këtë strofë merr Çajupi dhe e përdor te «Shqiptar» e, më pas, edhe M. Metoja në pjesën më të madhe të poezive të tij, duke hequr rimën nga vargu i parë dhe i tretë.

Tepër e përdorur është katërshja me dy vargjet e fundit që marrin formën e refrenit si te kjo këngë e re nga Bradasheshi i Elbasanit:

Llamba në faqe të murit,
ç'ke që s'bën dritë?
Mos më luani sonte,
se unë jam e ligë!

Llamba në faqe të murit,
ç'ke, moj, që s'bën flakë?
Mos më luani sonte,
se s'mund t'jap xhevapë!

Drita elektrike
atje në tavan,
po përhap shkëlqimin
fshatit anembanë!

Në dy strofat e këtij shembulli hasim edhe feno-

menin e iterativitetit, por në përgjithësi në të duket qartë se si vetë organizimi strofik është duke u evoluar. Në strofën e fundit, megjithëse melodia muzikore është e njëjtë, refreni nuk është më, iterativiteti është zhdukur.

Një katërshe tjetër shumë interesante është ajo me rimë AAAB. Ja disa shembuj:

1) *Karajfil në kodër,
drandofil në kodër,
vajza e mir' në Shkodër,
moll' e vogël-o!*

2) *Malli yt, moj, malli yt,
m'u bë det, njëmen më mbyt,
tjetër më s'më ryn ndë syt...
mjeri unë, ah, un'a i mjeri!*

Për këtë strofë kaq të përdorur, të cilën më pas e gjejmë edhe te F. Noli, K. Jakova etj., ka mendime, siç e thamë edhe më lart, se vjen si rezultat i ndikimit të bejtexhinjve. Megjithatë, po të vërehet mirë, na bëhet se kjo është autentike popullore. Midis strofës së bejtexhinjve dhe kësaj katërsheje popullore vëmë re se në strofën popullore vargu i katërt, në të vërtetë, është një refren, kurse në strofën e bejtexhinjve ky varg, si rregull, nuk është i tillë. Kjo të bën të mendosh se strofa popullore është formuar në këtë rast nga një tercinë plus një vargu refren e për këtë nuk ka nevojë të mendohet si e futur patjetër nga bejtexhinjtë.

Strofa katërshe mund të formohet edhe nëpërmjet iterativitetit, fenomen për të cilin do të flasim më poshtë. Në të tilla raste strofat dallojnë fare pak nga njëra-tjetra. Ja një shembull nga rrethi i Tiranës:

*Tundu, shkundu, kumbull-o,
tund e shkund të njomat-o!
Vijnë të mbledhin gocat-o,
njato faqefortat-o!*

*Tundu, shkundu, kumbull-o,
tund e shkund të kuqet-o!
Vijnë të mbledhin nusët-o,
njato faqekuqet-o!*

*Tundu, shkundu, kumbull-o,
tund e shkund të thatat-o!
Vijnë të mbledhin plakat-o,
njato faqezhabkat-o!*

Në këtë strofë kaq interesante, plot rima të brendshme, anafora, harmoni imitative, skema e rimës mund të paraqitet ABBB, ACCC, AD DD... Është, siç vihet re, një strofë plot gjallëri, me një ritëm tepër lozonjar, që ia vlen të përdoret edhe prej poetëve tanë.

Në strofat katërshe, siç e thamë, gjejmë mjaft variante, disa prej të cilave janë thurur me mjeshtëri të madhe e me shumë efekt artistik. Vëreni, p.sh. se sa bukur thyhet ritmi i strofës të kjo këngë nga Elbasani në vargun e katërt, ku nis refreni i përbërë nga dy vargjet e fundit:

*Hypa me'j degë fiku,
pashë të bukrën ke iku.
Larg e pashë, me dorë s'e ngava,
më piku në zemër!*

*Hypa me'j degë lisi,
pashë të bukrën ke krisi.
Larg e pashë...*

etj.

Shpesh nëpër këngë, strofat me sasi vargjesh të ndryshme bashkohen mes tyre. Megjithatë ato individualizohen ashtu siç ndodh p.sh. të kjo këngë popullore e rrethit të Korçës, ku vëmë re, veç të tjerave, edhe skemën ABAB për katrenin:

I

E vjen kjo kupa
e rreth e rreth, ore,
floriri që zverdh!

E se ç'u derdh, moj,
për fund fustanit,
si do t'ia bëj, moj,
këtij beqarit?

II

Gjysmën e piva,
gjysma m'u derdh, ore,
floriri që zverdh!

E ç'm'u derdh, moj,
për fund pëqiritë,
si do t'ia bëj, moj,
këtij bandillitë?

Përsa i përket strofës pesëshe, ajo, si më jug si në veri, ndërtohet në mënyrë identike. Ja disa shembuj:

1) Sume, ik' e more dhenë,
më zure Dombrenë!
Atje ku më shkelnje,
sikur më kërenje,
çunat m'i gënjenje!
Hjzen, pa m'ep shishanënë,
më more Dombrenë. etj.

2) Kur më veje në vërrt,
me një mijë dhën e dhi,
Zenel Çareja, shah ty,
(zjarrshuari që s'ka hi)
kuj, kuj, kuj, të keqenë!

*Kur më veje mbë kurorë,
posi Xhafer beu në Vlorë,
Zenel Çareja, shah ty etj. etj.*

- 3) *Shkova n'krue për uej,
m'u vnue krosi mrapa...
Krosi m'lipi faqen,
faqen s'und ia dhash!
«Puthe i herë!» i thash!*

*Shkova n'krue për uej,
m'u vnue krosi mrapa...
Krosi m'lipi sijt etj.*

- 4) *Gardalinat porsi bleta
si njiktu kurkund nuk gjeta,
si babën e dhandrit-o,
qi sillet nëpër odë,
si zamaku n'gotë!*

Disa prej këtyre strofave janë nga këngë fshatare, disa nga këngë qytetare. Por, sidomos, autenticiteti i tyre gjenuin popullor është i pamohueshëm. Ato, si rregull, duken të formuara nga një distik plus një tercinë. Këtë strukturë gjejmë sidomos te shembujt 1,2 dhe 4, kurse te shembulli 3 skema është tercinë plus distik. Nga ana tjetër të këto strofa vëmë re elementë, fjalë apo edhe vargje të tëra që përsëriten nga një strofë te tjetra; strofat herë-herë ndryshojnë vetëm nga një apo dy fjalë. Tipike për këtë janë strofat e shembullit të tretë. Në këtë rast kemi të bëjmë me të ashtuquajturat strofa *iterative* (me përsëritje) fenomen tepër i përhapur në këngën tonë folklorike. Këngë *iterative* janë këngët në të cilat i njëjti motiv rimerret në intervale të barabartë në strofa që janë krejtësisht identike, midis të cilave ndryshimi qëndron vetëm në faktin (dhe ky ndryshim i jep mundësi këngës për të vazhduar) që zëvendësohet ndonjë emër apo ndonjë hollësi me ndonjë emër apo hollësi tjetër. Këtë procedurë e hasim edhe në

strofat e tjera, bile me sa më shumë vargje të jenë strofat, aq më i ndijshëm bëhet ky fenomen, i cili, në analizë të fundit, nuk është veçse një formë e veçantë e fenomenit të përsëritjes, tipar kaq karakteristik për krejt poezinë popullore.

Një strofë tjetër pesëshe, tepër interesante sidomos për përzierjen e vargjeve me gjatësi të ndryshme, për lodrën e rimave (AABAB ose ABABA) dhe për përsëritjet, është kjo e kësaj kënge të vjetër kolonjare:

*Ky Ali Arapi mblodhi gjithë kazanë:
O burra, o shokë! Dhoshkën na e vranë!
Mik me të vërtetë!
Ngrënë, bukë bashkë! E kishin vëllamë!
Një nga ne mos mbetë!*

*Vjen Feim Prodani vet'i tetëdhjetë,
i nipi lëftoiti si për të vëllanë,
posi trim me fletë!
O burra, o shokë! Edhe nipn' e vranë!
Një nga ne mos mbetë!*

Është një strofë madhështore, me një plastikë harmo-nike plot hije-drifë, që të mahnit me aftësinë e rrallë për të vënë në pah lëvizjen e ndjenjave, për të shpër-thyer me forcë atje ku duhet, për të shprehur me një përmbajtje burrërore tërë dhembjen e madhe. Dhe është një strofë gjenuine popullore që shoqërohet me një me-lodi po aq gjenuine popullore. Kush do të orvatej të mo-honte autenticitetin popullor shqiptar të kësaj strofe, du-het të orvatet më parë të mohojë autenticitetin popu-llor shqiptar të melodisë së saj, e cila e organizon. Por si melodia ashtu edhe tubëzimi i vargjeve, janë të ku-lluara popullore dhe të tilla tingëllojnë ato edhe në operën «Komisari» të N. Zoraqit (libreti D. Agolli) në gojën e Rrapo Tabanit, i cili e këndon këtë melodi plot mall e dhembje në një çast meditimi intim.

Strofa gjashtëshe paraqitet në disa forma. Ajo haset në të gjitha llojet e këngëve dhe është e përhapur në

të gjitha krahinat. Në të, herë-herë, hasim edhe fenomenin e iterativitetit, por herë të tjera ajo ka një formë që të kujton fare qartë strambotin. Strofa iterative janë pa dyshim këto:

1) *Oh ky limoni i artë
mbështjellë me 'i copë kartë!
Na ka ardhë një vashë,
po na e mshin shtëpinë.
Mshije, vashë, mshije,
se do të rrim' t'dy bashkë!*

(Elbasani)

2) *Po kndon zogu, kndon turreci:
mjer njaj djali nuse-keqi,
kush a burr në gjam s'e thrret,
se aj mort ka në shpi t'vet,
e shkon ditën me dreq n'sy,
t'gjith natën me ferr' në gji.*

(Puka)

Në shembullin e parë, po të sillnim edhe strofën tjetër të këngës, do të vinim re se tre vargjet e parë janë njëlloj, vargu i katërt është «po han bukë e gjellë», kurse vargu i pestë, duke ruajtur strukturën e vargut të pestë të strofës së parë, është «bani, vashë, bani»; kurse vargjet e fundit ndryshojnë vetëm në fillin midis tyre: «se do i ham t'dy bashkë». Po kjo gjë ndodh pak e shumë edhe me strofën e këngës pukiane. Këtu zëvendësimi bëhet me kontrast: *turreci* zëvendësohet me *bylbyli*, *nuse-keqi* me *nuse-miri*, *gjamë* e *mort* me *darsëm*, kurse dy vargjet e fundit tingëllojnë kështu:

*Gjithë ditën lulet ndër sy,
flen gjithë natën me moll n'gji!*

Siç vihet re lehtë, këtu, për rimat, kemi skemën AABCC.

Po kjo ndodh edhe te dy strofat e kësaj kënge të vjetër nga Përmeti:

*U nisa vajta për ujë,
harrova kënaçenë.
Më doli një djalë mbudhë,
më rrëmbeu kënaçenë.
«Nem, djalë, kënaçenë,
pa të të jap faqenë!»*

Në strofën e dytë kemi këto zëvendësime: në vend të *kënaçenë*, *tërkuzënë*, në vend të *faqenë*, *bu-zënë*.

Disi më ndryshe tingëllon kjo strofë nga një këngë beratase:

*Çeli manushaqja, dhe moj,
s'bëra, moj, me shëndet.
Të mora të vogël,
keçe dymbëdhjetë vjeç!
S'të mora për punë,
po për muhabet!*

Këtu skema e rimës është ABABCB. Por me sa duket vargu i pestë ka prirje të rimojë me vargun e pestë të strofës pasardhëse, pavarësisht se në rastin tonë hasim një asonancë:

*Erdhi o vjeshta, dhe moj,
do shkoj në kurbet...
Për ty un' mejtoj,
për ty m'erdhi keq...
Bëhu napolon
të të fus në xhep!*

Po pa dyshim vëmendjen tonë e tërheqin në mënyrë të veçantë këta katër shembuj të tjerë:

1) *Hapu, moj bunacë,
bëju vetëtimë,*

se vemi te nuni
dhe s'gjejmë shtëpinë.
Zoti nun i madh, i rëndë,
me kurorë të ergjëndë!

2) «Seç të vetëtin surrati,
moj me dollamasham!
Shuko sa vate sahati,
se ngenë s'ta kam!»

«Të tetat i ka shkuarë
e ti më s'je kujtuarë!»

3) A s'të thashë, moj e mjerë,
të mos dalç atje,
fryn veriu të ngre çemberë
pa dikush të shëh!
Dikush të shëh, dikush të pikas,
vetulla jote po të bën tallas!

4) «Bilbil, more bilbil-o,
bilbil, të thërresin-o!»
«Thuaj të më presin-o,
së të stolis ballët-o,
ballët e telisur-o,
letr' e mylhedisur-o!»

Siç vihet re, disa nga këto strofa kanë skemën ABABCC, gjë që të kujton një nga llojet e strambotit. Megjithatë kjo strofë është thjesht popullore shqiptare dhe, me sa duket nga shembujt (sidomos shembulli 1) shumë e vjetër. Mund të jetë që ndonjëra nga strofat e prura më lart të jetë e ndonjë kënge bejtexhiu, por kjo nuk mund të errësojë aspak të vërtetën për autenticitetin popullor shqiptar të strofës në përgjithësi, e cila ka edhe melodinë e vet popullore që e organizon. Nga ana tjetër, thuajse në të gjithë shembujt, dy vargjet e fundit kanë rimë oksitone e në këto vargje sikur përmbillet mendimi, nënvizohet thuajse me ritmin e një

batute finale, një ide, një fakt, një ndjenjë e rëndësishme për këngën, gjë kjo që është karakteristike për vargëzimin popullor. Duke u nisur nga esenca shqiptare e kësaj strofe, nga fakti që ajo është kaq e përhapur në popull, na bëhet se kemi të drejtë të mendojmë që Naimi apo Çajupi, të cilët e përdorën këtë strofë, ta kenë marrë atë nga populli pa qenë nevoja t'i drejtoheshin ndonjë modeli të huaj. Mbase për L. De Martinon e L. Gurakuqin mund të flitet për ndikim nga stramboti, po për Naimin e Çajupin e ndonjë tjetër nuk është e drejtë të pohohet kjo. Aq më tepër që stramboti i futur në poezinë shqipe nga L. De Martino e L. Gurakuqi është në vargje njëmbëdhjetërrrokësh, kurse strofa e Naimit dhe e Çajupit ndjek për së afërmi shembullin popullor, zakonisht me tetërrrokësha apo dhjetërrrokësha.

Strofat *shtatëshe*, *tetëshe* dhe *dhjetëshe*, ç'është e vërteta nuk janë të shpeshta. Zakonisht ato janë strofa iterative me rimë të përputhur, në mos qofshin të formuara disa herë nga bashkime distikësh, tercijnash, katre-nësh etj. Bejtexhinjtë sollën llojë të ndryshme strofash të tilla, në më të shumtën heterometrike, por ne nuk e kemi fjalën për to, po për strofat e pastra, thjesht popullore.

Ja dy shembuj për strofën shtatëshe, e para nga Rranxa e Shkodrës, e dyta nga Gjirokastra, që të dyja strofa iterative; në shembullin e parë mjafton që në vend të *dallandyshen-o* të vendoset *sokolin-o* dhe të krijohet strofa vazhduese, kurse në shembullin e dytë mjafton të zëvendësohet *mollë* dhe *e hollë* me *dardhë* dhe *e bardhë*.

- 1) — Mjeri un një çirk i vetëm.
- Lumja un se shumë se shumë!
- Nji ka një t'i marrsha, un!
- Kë merr ti, mor faqezi?
- Njat qi t'kesh ma për dabi...
- Ta mora dallnyshen-o!
- Na ta dhamë t'ngërdheshten-o!

2) — Ç'u ngreçë sabah me natë,
mora shportën në dorë,
vajta tek një degë mollë...
Ikë tutje, vajzë e hollë!
Mos m'i prek koqetë mollë,
se n'të paça kurrë,
do të t'zë me gurë!

Një gjë e tillë ndodh pak a shumë edhe me strofën tetëshe dhe dhjetëshe. Ja një strofë dhjetëshe e një kënge satirike nga Këlcyra:

*E po deli Demo sarajet me bojë...
Të di, o Demo, të di
se çfarë saraje ke ti...
Ti thoshe saraje me bojë,
po ti s'ke saraje me bojë,
kishe një kasoll' me kashtë,
kokën brenda, këmbët jashtë...
Ytyty! Me këto fjalë,
bëre maskara dynjanë...
Të di, o Demo, të di!*

Në strofën e dytë Demoja mburret se ka kalë me shalë, kurse në të vërtetë ka një gomar të çalë; në të tretën, se ka këpucë me prroqe, kurse ka këpucë prej shoshe; në të katërtën Demoja mburret se ka sahat flori-ri, kurse në të vërtetë ka dy zhaba vidhi... Siç kuptohet edhe në këtë rast kemi të bëjmë me strofa iterative.

Përtej dhjetëvargëshit strofat janë të rralla, por jo të pamundura. Ja një shembull nga Çamëria, një strofë, domosdo, iterative:

*Ç'u nis djali e plaku bashkë,
u nisë, vanë për punë,
u pojnë me vajzë n'udhë.
Thosh plaku: «Ta marr unë.»
Thosh djali: «E dua unë.»
Thosh vajza: «S'e dua plakun,*

se s'ka dhëmbë e dhëmballë.»
«Sos e kam nga pleqëria,
po e kam nga sëkëlldia!
Vajta një ditë me pela,
më shqelmoi pelë e bardhë,
më theu dhëmbë e dhëmballë!»

Strofat e dyta e të treta të kësaj kënge ndryshojnë prej së parës kryesisht në tri vargjet e fundit. Në to nuk flitet për dhëmbët e plakut, por për «kurrizin e dalë» dhe «mjekrëtë të bardhë», kurse tre vargjet e fundit:

— Vajta një ditë me dhi,
kaptova një drizë,
ra shpella më zu kurrizë!
— Vajta një ditë në mulli,
friti erë e drekësë,
më ra miell mjekrësë!

Nuk kemi ndër mend të zgjatemi më tutje lidhur me larminë e strofave të poezisë sonë gojore. Kjo pasuri pret ende të studiohet në mënyrë më të plotë. Studimet që do të kryhen do të zbulojnë edhe të tjera veçori, tipare e kombinime larmish, shumë të efektshme artistikisht, që përputhen në mënyrë të jashtëzakonshme me lëvizjen e mendimeve dhe të ndjenjave të brendisë. Sidoqoftë, me aq sa u tha gjer këtu, na bëhet se del i qartë fakti që strofa jonë popullore është shumë e pasur dhe e larmishme, se ajo është e përhapur në të gjithë poezinë tonë folklorike, të fshatit e të qytetit, në jug e në veri të vendit. Ka rëndësi që tërë ky thesar strofik i zbuluar apo që pret të zbulohet, të tërheqë më tepër vëmendjen e letrarëve tanë.

5. DISA TIPARE TË METRIKËS SË POEZISË SË RILINDËSVE. NAIM FRASHËRI

Në krijimin e letërsisë artistike shqiptare, rilindësve ju desh të kapërcenin vështirësi e pengesa të ndryshme, jo vetëm të sferës së brendisë, por edhe të formës. Një punë të madhe ata bënë, veç të tjerave, pikërisht edhe me metrikën. Përvoja e sukseset e tyre kontribuan për t'i dhënë fizionominë vargëzimit shqiptar, për të kristalizuar disa prej tipareve dhe për të çelur perspektiva të mëtejshme për metrikën tonë. Poetët që erdhën më pas, patën e kanë ende sot e kësaj dite një bagazh të madh arritjesh metrike në përvojën e rilindësve, një bagazh që i ndihmoi dhe i ndihmon për të marrë përpara. Është e ditur se problemet formale të artit nuk janë të shikëputura prej atyre të brendisë dhe për këtë, kush do t'i shikonte arritjet metrike, sukseset në punë të vargëzimit të veçuar nga brendia, do të futej në një gorrsokak e nuk do të ishte në gjendje të shpjegonte deri në fund çështjet. Dhe në fakt poezia e re shqiptare, lindja e së cilës konkretizohet me veprat më të mira të Naimit me shokë, pikërisht se diti të reflektonte kohën, kontradiktat themelore të saj, hovin patrio-

tik, qe në gjendje të silte me vete edhe një përvojë të madhe për formën, përvojë mjeshtërie artistike, përvojë në teknikën e thurjes së vargjeve. Domosdo, rilindësit nuk e patën të lehtë të drejtohen në këtë përpjekje prej novatori, por prirja e tyre demokrate, kredoja e tyre artistike, që e vinte krijimtarinë në shërbim të popullit, dëshira imperative për t'u bërë më të afërt e më të kuptueshëm për popullin, i çoi te përvoja poetike e vetë popullit, te folklori. Kështu, nëse atyre u munguan teoricienë e traktate vjershërimi të poezisë shqiptare, nuk u mungoi një shkollë e madhe, e fuqishme dhe e pashtershme artistike, siç është krijimtaria gojore popullore. Është për këtë arsye që për të kuptuar deri në fund edhe punën e kryer prej tyre me vargëzimin, duhet marrë kurdoherë parasysh modeli popullor, që ata patën, model, të cilin shpesh ata e zgjedhën jo vetëm të shtyrë nga intuita poetike, por edhe nga një punë e vetëdijshme, nga një logjikë artistike e diktuar nga vetë faktet historiko-shoqërore të kohës. Interesi për folklorin, që konkretizohet në mbledhjet e para folkloristike të botuara pikërisht në atë periudhë, qe tepër dobiprurës, veç të tjerave, pikërisht edhe në organizimin artistik të fjalës poetike, në instrumentimin dhe temperimin ritmik të vargut, në zgjedhjen e një serie mjetesh të përshtatshme për një poezi që buronte nga populli dhe i drejtohej popullit.

Zakonisht kur flitet për krijuesit e letërsisë sonë artistike, flitet shumë për studimet e tyre, për lidhjet me poezinë klasike të vjetër, për ndonjë kontakt me poezinë arabe, turke, frënge, italianë etj. Domosdo, kultura që kanë marrë këta njerëz, goftë edhe kulturë e huaj, ka luajtur një rol të rëndësishëm në formimin e tyre, por ata, me mprehtësinë e talentit nuk u bënë kurrë skllëvër të kësaj kulture, e panë atë dhe e përdorën kurdoherë në shërbim të idealeve të vendit duke e përshtatur, duke shqiptarizuar atë që mirrin e duke mos i dhënë kurrë trajta të huaja esencës shqiptare. Që flitet për këtë përgatitje kulturore të tyre, bëhet mirë, por është e udhës që të flitet shumë më tepër

e shumë më mirë për raportet e tyre të shumta e të vazhdueshme me folklorin tonë. Ata u rritën në gji të urtisë popullore, shpirtërisht nuk u ndanë kurrë prej saj, plazmuan edhe nëpërmjet saj psikologjinë e tyre thjesht shqiptare, mënyrën e të menduarit prej shqiptari, mënyrën e të jetuarit prej shqiptari. Ç'erdhi më pas në jetën e tyre kulturore i pasuroi këto tipare, por nuk i zëvendësoi dot kurrë. As Naimi e as ndonjë tjetër nuk mund të bënte atë që bëri pa e konsideruar veten në radhë të parë si një këngëtar të thjeshtë, të dalë nga gjiri i popullit. Gjithë kultura që kishte marrë u vu prej Naimit në shërbim të këtij qëndrimi, të këtij konceptimi artistik. Kjo duhet thënë më pas edhe për Çajupin e gjithë të tjerët.

Kjo prirje drejt përvojës artistike të popullit sa vjen e forcohet tek autorët e Rilindjes derisa kthehet e bëhet ca nga ca një normë e vërtetë. Kjo duhet thënë për shumë komponentë artistikë e, domosdo, edhe për vargëzimin. Dhe në fakt vizioni që të krijohet duke parë nga kjo anë krijimtarinë poetike të kësaj periudhe është ajo e një sistemi vargëzimi, duke përfshirë këtu organizimin e instrumentimin e vargut, që lidhet vazhdimisht me përvojën popullore. Mbështetja në këtë përvojë është e pranishme në punën artistike thuajse të të gjithë poetëve. Është e vërtetë se pati hera-herës prirje, të pavetëdijshme në ndonjë rast, të vetëdijshme në ndonjë rast tjetër, për ta larguar vargëzimin shqiptar nga kjo rrugë e madhe, por fjala kryesore poetike shqiptare, fjala e zjarrtë e Naimit, e Çajupit, Mjedës, Asdrenit etj. nuk u lëkund nga kjo linjë. Edhe Mjeda, preferenca e të cilit për poezinë klasike është e njohur, e di mirë që poezinë nuk e bëjnë vetëm vargjet e saktë metrikisht, por përjetimi i brendshëm, forca e tyre intrinseke, ideoemocionale, lidhja me jetën e jo me letrat, lidhja me popullin e me psikologjinë e tij. Në një artikull ai thotë: «Disa tjerë tue folë për poezi kujtojnë se masa (metri) asht një gja e domosdoshme për poezi. Por ka shprehje të lidhuna me masë, me rrokje, theksa e rima qi s'mund të thohen përnjimend poezi: auktorët

e tyne munden me u thanë vjershëtorë, por jo poetë. E thomi edhe na se masa e plotëson poezinë, por nuk asht një gja e domosdoshme e natyrës së saj»¹⁾). Dhe në veprat e tij më të mira ai synoi pikërisht në këtë lloj poezie. Kjo domosdo e lidhi me popullin qoftë në brendi, qoftë në shumë elementë të formës.

Konceptimi metrik i lidhur për herë e më shumë me përvojën popullore është pra një karakteristikë e qartë e poezisë së Rilindjes sonë, që, në analizë të fundit, reflekton vetë thelbin ideoemocional të kësaj poezie. Nuk mohojmë këtu se pati raste lëkundjeje, ndonjë orvatje që, e nxitur nga një qëllim i mirë, për të ngulitur te krijuesit ndjenjën e rregullit, të kulturës, dëshirën për t'u përsosur në mjeshtërinë artistike, kalon herë-herë me dashje a pa dashje në një farë mohimi të përvojës popullore. Me këtë frymë u botua edhe ndonjë libër apo artikull në shtypin e kohës, sidomos kjo në pjesën e dytë të Rilindjes, por tashmë ishte vonë për të çbërë atë që ishte bërë, Rilindja kishte hyrë prej kohësh në fazën e saj të pjekurisë artistike dhe tradita popullore ishte konsoliduar në poezinë tonë me kryeveprat e Naimit e të Çajupit, që ndikojnë shumë më tepër te brezi i ri i poetëve nga ç'do të mund të bënte një traktat metrik. Poezia nuk del nga librat e metrikës, por buron nga jeta. Artistët tanë e kishin të thellë këtë bindje, qoftë edhe në një mënyrë intuitive, dhe për këtë nuk gabuan dhe ecën përpara. Libri i Gurakuqit për metrikën e ndonjë shkrim tjetër i kohës, ndihmoi për të vënë ca rregull, për të ngritur problemin e kulturës së poetëve, për të futur edhe ndonjë formë të re apo për të konsoliduar më tej ndonjë varg — sidomos vargjet tek — në poezinë tonë, por në përgjithësi vargëzimi ynë ndoqi rrugën që kishte zgjedhur Naimi me shokë dhe kjo rrugë vazhdon akoma sot e kësaj dite, domosdo me evoluimet dhe pasurimet që kuptohen, edhe në poezinë tonë më të re.

1) N. Jorgaçi «Antologji e mendimit estetik shqiptar» Tiranë, 1979, f. 285.

*
*
*

N. Frashëri ka lidhje të gjalla me folklorin, që kalojnë nga psikologjia popullore, e cila është vënë në bazë të konceptimit poetik, gjë që hetohet edhe në vlerësimet që u bën fenomeneve, njerëzve, realitetit e deri të gjuha e pasur me frazeologji popullore, e sigurt në përdorimin e sintaksit dhe ritmit popullor të frazave etj. Por Naimi, i pari ndër të parët, hodhi sytë te teknika e vargjeve popullore dhe me sensin e tij të rrallë poetik e mori dhe e përdori me mjeshtëri në veprat e tij. Ai u rrëmbye sidomos nga bukuria, nga pasuria harmonike e këtij vargu popullor dhe e përdori praktikisht ashtu siç e përdor populli, me liri në vendosjen e theksave ritmike, duke ndjellë mbi kokë kështu, ndofta edhe vërejtjet e ndonjë kritiku, që nuk ishte në gjendje të kuptonte vlerën e madhe prej novatori të punës së Naimit. E duhet thënë se gjer vonë, para Çlirimit, vargjet e Naimit ka patur raste që nuk janë quajtur të rregullta, janë quajtur të ndërtuara pa «kulturën» e duhur (!). Kurse vargu i Naimit çau kohërat dhe erdhi gjer tek ne përherë e më i bukur. Në vargjet e tij hasim mjeshtëri në kombinimin e ritmeve, modelin e të cilit ai e merr, pra, nga populli. Dhe na bëhet se këtu qëndron dhe puna prej novatori e tij në organizimin ritmik të vargut. Duket si gjë e thjeshtë por në fakt nuk është ashtu. Po të kishte vepruar siç e mësonin librat e huaja métrike, duke i mbetur rob p.sh. rregullës fikse të skemës 3.7, tetërokëshat e tij kishin për të na lodhur me monotoninë e tyre, siç na ndodh me ndonjë poet tjetër. Por Naimi e kuptoi se duke vepruar kështu, ai do ta varfëronte këtë varg, që në modelin popullor e gjente kaq të pasur. Dhe duke menduar e vepruar në këtë mënyrë, ai ia arriti suksesit. Kështu p.sh. vetëm te një strofë e poezisë «Fyelli» ai arrin të ketë skema të ndryshme theksimi:

Pa dëgjó fyelli ç'thótë, (3.4.7)
tregón mërgimet e shkréta, (2.4.7)

qahet nga e zëza bótë (1.5.7)
me fjalëzë të vërtëta. (2.7)

Ose le të shikojmë këtë shembull tjetër, ku të bie menjëherë në sy efekti i madh, që arrihet nga variacioni i theksave.

Thotë, ndër të tjera Vojsava te «Histori e Skënderbeut», kur i kërkojnë djemtë peng:

*Cila mëm' e cili atë
djemtë penk i ka dërguar?
Punë fort shum' e mëkatë,
kurrëkush s'e ka punuar!
Shpirtin e jap, djemtë s'venë,
pa ta s'bëj dot asnjë ditë,
dhe ata neve s'na lenë,
s'bëhenë kështu miqësitë!
Djemtë, q'i kam gjithnjë afër...*

Në këto vargje, ritmi, që këmben hera-herës, kontribuon për të dhënë me efekt të madh gjendjen e trazuar shpirtërore të kësaj nëne. Vini veshin sidomos vargut të pestë, që thyeri, thujtase befas, ritmin e përparshëm.

Ky elasticitet ritmik vërehet, domosdo, në të gjitha llojet e vargjeve të përdorura prej Naimit. Kështu, p.sh. edhe gjashtëmbëdhjetërokëshi i tij i largohet vazhdimisht skemës fikse dhe e përshtat strukturën ritmike me brendinë ideomocionale të poezisë. Në se te «Bagëti e bujqësi» hasim vargje, në të cilat cezura e madhe vendoset në mes duke ndarë dy hemistikët tetërokësh:

O malet e Shqipërisë// e ju o lisat e gjatë

hasim në të njëjtën kohë edhe vargje, që këmbajnë strukturën e ritmit në mënyra nga më të ndryshme, por kurdoherë në funksion të një shërbimi ideoartistik. Kështu, p.sh. vihet re se sa herë fillon

një pjesë e re në poemë, ritmi nuk është më ai i pari.
Në se te këto vargje

...dashq, perndinë, pa më thua, a mos na pe bagëtinë?
— Pash' atje pas më të gdhirë... ja atje përtej tek vinë! —

ritmi është tepër i thyer, i aksidentuar, te vargu që hap pjesën e re ai merr një ecuri tjetër, gati-gati të qetë, madhështore, plot frymëmarrje:

O sa bukuri ka tufa, sa gaz bie bagëtia!

Kështu ndodh edhe në raste të tilla analoge. Po nuk mjafton me kaq. Shikoni p.sh. këto vargje:

- 1) *Te këndon thëllëza me gaz edhe zogu me dëshirë...*
- 2) *Një zog i helmuar mi varr, rri si mëmëz dhe e qan.*
- 3) *...q'është thier, bërë milë copë, posi një pasqirë...*
- 4) *...një pret e qep, një merr e jep, një mbath, një shikon
mullinë...*

Në shembujt 1 dhe 2 kemi theksa ritmikë në rrokjen e tetë, një farë kapërcimi, bile në rastin e parë me theksin tjetër që vjen menjëherë pas, ndeshim në fenomenin e kundërtheksit. Në formën normale vargu mund të qe ndërtuar kështu:

Tek këndon me gaz thëllëza edhe zogu me dëshirë

Por poeti i është larguar me qëllim dhe natyrshëm kësaj strukture. Ashtu siç i është larguar edhe në shembullin 3 dhe 4. Në rastin e parë copëzimi i vargut në tri vargje të vegjël, me dy cezura që evidencohen qartë, jepet ritmi i mendimit poetik, që shpreh në këto momente poezia. Edhe në shembullin 4 kemi një ndërtim të gjashtëmbëdhjetërrrokëshit jo nga dyzimi i tetërrrokëshit, por nga bashkim vargjesh më të shkurtra, duke përfutur në këtë rast jo dy, por tri cezura. Dy cezurat e para theksohen edhe nga rima e brendshme.

Gjashtëmbëdhjetërokëshi i Naimit ruan në përgjithësi karakterin trokaik, ndryshe nga ç'ndodh me gjashtëmbëdhjetërokëshin e Poradecit, që formohet nga peone. Megjithatë nuk janë të rrallë përdorimet e jambëve, në mos edhe i krejt ndonjë vargu jambik, Në të tilla raste jambi, goftë edhe një i vetëm në një varg, shërben për të thyer ritmin ose për të krijuar një muzikalitet tjetër, siç ndodh te shembulli 4.

Naimi përdor lloje të ndryshme vargjesh, kryesisht çift, por dendur edhe vargjet tek, me përjashtim të njëmbëdhjetërokëshit që nuk haset kund në poezitë e tij. Kështu gjejmë shtatërokëshin te poezia «Varfëria», «Gjuha jonë», pesërokëshin te poezia «Shpreh» etj.

Përsa u përket strofave, Naimi përdor mjaft distikun popullor («Bagëti e bujqësi» është shkruar në distikë), por pëlqen sidomos katërshen me rimë të alternuar. Kjo nuk do të thotë se nuk hasim tek ai strofa të tjera. Kështu te «Shpreh» gjejmë strofën gjashtëshe, siç e vemë re zakonisht te poetët tanë të veriut, me skemën e rimës ABABCC, të cilën Naimi duhet ta ketë marrë nga populli, siç e pamë dhe siç do ta shohim duke folur edhe për Çajupin:

Kam shumë shpresë

te perëndia

që të mos jësë

kështu Shqipëria,

po të ndritohet,

të lulëzohet.

Po këtë strofë e gjejmë edhe gjetkë, p.sh. te fabula «Gomari dhe kafshët e egra»:

Gomari hodhi lëkurë dragoi

dhe erdh e t'u bë posi dragua,

dolli me mburrim, më një brek qëndroi,

thua se thoshte: Kush më del mua?

Kafshët e tjera posa e panë,

të gjitha me vrap ikën, e lanë.

Nganjëherë Naimi ka krijuar strofa vetë, si ndodh te poezia «Përse?», apo tek fabula «Plaku dhe vdekja». Në të dyja këto strofa hasim vargje masash të ndryshme, ku nuk mungojnë vargjet tek, përkundrazi. Kështu te «Plaku dhe vdekja» kemi skemën e rimës: AABCCB, me katër vargje dhjetërokësh e dy shtatërokësh:

*Një plak i thinjur, me dru ngarkuar,
buzë një rripe kishte qëndruar,
fort ishte lodhur, këputur ishte,
dhe qe shumë mërzitur,
e fare zvetëtitur,
se gjë në jetë i gjori s'kishte.*

Është e kuptueshme që një poet si Naimi të ketë përdorur së tepërmi monokolonën popullore, pavarësisht se mënyra e shpërndarjes së rimës në këto raste nuk përputhet sa duhet me modelin popullor, ashtu siç ndodh p.sh. te Çajupi. Por këtu dëshirojmë të ndalemi, meqë jemi në çështjen e grupimit, te karakteristikat e vargjeve të përzier të Naimit. Naimi, ndër të parët në letërsinë tonë, përdori vargjet e përzier, duke tubëzuar vargje me masa të ndryshme. Këtë ai e bën edhe në poezi të tjera, por kjo gjë bie në sy, sidomos te fabulat. Fabulat janë interesante për t'u studiuar nga ana metrike, mbasi, veç të tjerave, me qëllim që t'i afrohet sa të jetë e mundur tonit të tregimit, të bisedës, Naimi i shmanget simetrisë ritmike, dhe jo vetëm përziën vargjet me metër të ndryshëm, por përdor edhe kapërcimet, kundërtëksat, bile edhe bartjet. mjete që i shtie në punë pak ose aspak në poezitë e tij të tjera. Kështu te fabula «Mbreti» ka distikë me vargje tetë dhe shtatërokësh; te «Të dy qetë dhe ujku» ka strofa gjashtëshe, po ku tubëzohen pa rregull fikse vargje dhjetërokësh, nëntërokësh, tetërokësh dhe shtatërokësh; te «Dimri dhe vera» hasim gjashtë-pesë-tetë-katër dhe dhjetë-rrrokësh e kështu me radhë. Ç'është e vërteta nuk kemi struktura përzierje vargësh, ashtu siç do t'i gjejmë te

Çajupi, por në fabulat e Naimit ritmi, siç e thamë, sikur numbet ekuilibrin e simetrisë dhe i bindet më tepër lëvizjes së ngjarjes, që tregohet, se sa melodisë së fjalës. Në këto fabula përdoret mjaft dymbëdhjetërokëshi, por poeti bën çmos që të mos ndihet cezura në mes të hemistikeve, prish, pra, simetrinë, diku ha një rrokje, diku shton një më tepër, këtu përdor *kapërcimin*, atje *kundërtheksin* etj. Kështu përftohet një melodi tepër e afërt me bisedën, ndërsa te Çajupi edhe në fabula ruhet melodia e këngës.

Në këtë mënyrë në se një varg si ky:

Korbi në një degë na kishte qëndruar

është formuar nga dyzimi i gjashtërokëshit, vargje të tjerë si këto, nuk mund të quhen të tillë:

Mirëdita! — tha, miku i dashur im!

Do të ishe mbret ti mi sa shpesh janë.

Dhelpra me të math gas u hodh edhe' e rrëmbu

Ca pëllumba ishin bashkë në një fole...

Pikërisht në fabula gjejmë bartjet më të shumta të Naimit, të cilat në poezitë e tij të tjera, siç e thamë, janë fort të rralla. Kështu mund të hasim ndonjë të tillë te poezia «Gjuha jonë»:

po sot pendë dhe kartë

na duhet, nukë tjetër.

Apo te poezia «Parajsa»:

Gjithë botënë Romanët

e vënë poshtë, vëç tanët

u pren udhnë e si lanë.

Apo dhe disa herë te «Historia e Skënderbeut»:

Duke qenë se në modelin popullor bartjet nuk hasen, Naimi, që e ndiqte këtë model, u është shman

gur atyre, po të fabulat ato ia kërkonte nevoja e prishjes së simetrisë, nevoja për krijimin e një ritmi të thyer, më afër bisedës së përditshme etj. Ja disa shembuj nga këto fabula:

*Qet' e muarr vesh dhe u afruan
njeri tjetrit...*

(Të dy qetë dhe ujku)

*Ujku erdhi, dhe nga vrima
e gardhit si vetëtima
hyri në vathë, laduti.*

(Ujku dhe qengji)

*Dhelprës një kockë i kishte mbetur
në gryk' e kishte rënë e mekur...*

(Dhelpra dhe lejleku)

*Një i pasur i kish zënë
guguçen dhe e kish vënë
në kuvliz' dhe e mbante*

*Kur u nis për vent të huaj
i zoti, dhe gjith' i thirri...*

(Guguçeja)

Kjo gjë do të ndodhë, siç do ta shohim, edhe me Çajupin në përdorimin e bartjes. Megjithatë edhe me bartjet, fabulat tingëllojnë me një frymë shumë popullore, mbasi vetë poezia e sintaksit popullor, frazeologjia, lodra e rimave etj. kontribuojnë për të plazmuar edhe harmonikisht këtë frymë, që ishte kaq shumë themelore për Naimin me shokë.

Duke ardhur te rima, duhet thënë se Naimi në përgjithësi njih atë të mirëfilltën, fare pak asonancën dhe aspak konsonancën. Haset tek ai rima e brendshme,

por edhe kjo — si për të kompensuar të tjerat — ndeshet më dendur te fabulat:

U tha: «Thoni, ç'gjë kërkoni,
që t'u bijë gjithë ç'doni?»

(Guguçeja)

E s'do të ligën, po do të mirën,
do butësirën, nuk egërsirën.

Të drejtënë do dhe urtësinë,
s'do faqezinë e babëzinë.

Mua të lirë më bëri zoti
përse më bën rop' nga unë ç'do ti!

(Zogu dhe djali)

Ndërkaq vëmë re këtu shkarazi se te kjo fabul haset mbase e vetmja rimë e përbërë (*Zoti — ç'do ti*) në krejt veprën poetike të Naimit (rasti në fabulën «Kunadhja veshur si këndes»: *Kaposhi i tha — ah, tani, a!* është një asonancë e përbërë). Sidoqoftë raste të tilla (ashtu edhe rasti i bartjeve) dëshmojnë se Naimi i njih-te mirë këto procedura, artificë, gjetje metrike, por ai iu shmang me sa duket me qëllim një praktike të tillë për t'i ndënjur sa më afër modelit popullor.

Naimi pikërisht për këtë arsye përpiqet, veç të tjerave, edhe ta instrumentojë vargun ashtu siç bën populli. Është e vërtetë se këto mjete instrumentimi ai nuk i përdor me shumicë dhe larmia e ritmit, larmia e shpërndarjes së theksave ritmikë mbetet procedura kryesore që ai përdor në vargëzimin e vet. Megjithatë në poezinë e tij hasim disa lloje përsëritjesh, që të kujtojnë patjetër frymën popullore. Kështu ai thotë:

... asgjë tjetër nukë jemi,
jemi vetëm shqiptarë...

(Korça)

*Dhe në mejtim të madh rashë,
më ra në det mendja, m'u mbyt...*
(Bukuria, 5)

*... vetullat më paskan vrarë,
më vrau harku, jo shigjeta!*
(Bukuria, 8)

Në mënyrë të veçantë me efekt të fuqishëm ideo-artistik është kjo epanastrofë, që të kujton së tepërmi mënyrën popullore:

*... ngriti gishtin e tha: «Kurrë!
Kurrë s'trembet Shqipëria!...*
(Histori e Skënderbeut, I)

Edhe anafora përdoret prej Naimit jo rrallë, ashtu si edhe aliteracioni e sidomos enumeracioni, i cili na bëhet se është një nga mjetet artistike më të përdorur prej tij.

Sidoqoftë Naimi e përdor përsëritjen dendur dhe do të thoshim se di të japë kurdoherë diçka të frymës së popullit në këto raste. Ja disa shembuj të tillë:

*Delni, të dalim të tërë!
Mjerë, mjer' ai i gjerë!*
(Histori e Skënderbeut, I)

*... fort ishte lodhur, këputur ishte...
Jakë, tha plaku, jakë!*
(Plaku dhe vdekja)

*Nat' atje është tjetër natë, edhe dita tjetër ditë...
Ngaha qielli ke zbritur, ver' o e bukura verë?...
... Mos e lerë pa të kurrë, kurrë thatë mos e lerë...*
(Bagëti e bujqësi)

Shembulli, i fundit, sidomos me përsëritjen e «mos e lerë», të kujton një lloj përsëritje popullore, për të

cilën kemi folur më parë dhe që te shembujt e më poshtëm bëhet më e dukshme:

Pse s'vjen o ditë e mirë?

Pse vallë nukë vjen?

(Përse?)

... edhe dita u shënua,

opopo! e zeza ditë!

(Histori e Skënderbeut, II)

Ose vargu:

Ç'pate që më vrave, ç'pate?

(Bukuria, 8)

Varg, që të kujton vargjet e poezisë popullore të ndërtuar me një përsëritje të tillë, siç e gjejmë edhe sot tek ndonjë këngë, si p.sh.:

Pati frikë a çfarë pati?

Atje qe edhe veshëgjati...

Naimi është tepër i ndieshëm ndaj natyrës së tingujve, që përbëjnë një fjalë. Përgjithësisht u shmanget fjalëve apo vargjeve, që do të krijonin bashkime të forta bashkëtingëlloresh dhe preferon kurdoherë melodinë e butë, të hollë e të qetë të zanoreve dhe të bashkëtingëlloreve të buta, të tingëllta. Nga ana tjetër, ai merr liri poetike kur është puna për të fuqizuar muzikalitetin. Megjithatë, domosdo, këto liri nuk çenojnë thujtë kurrë natyrën e gjuhës. Kështu p.sh. fjalën gaz mund ta shkruajë edhe në formën *gas*, kur këtë e kërkon rima:

... një gaz t'embël e të shumë, o, sa bukur e sa mirë!

*Pelën e ndjek mëz' i bukur, lopës i vete viçi pas,
dallëndyshja punëtore bën folenë me të madh gas.*

(Bagëti e bujqësi)

Por patjetër, interesante është të studiohet gjer në fund funksioni që poeti i jep ë-së në thurjen e vargjeve. Zakonisht ke përshtypjen se vargjet e Naimit rëndohen me ë më shumë kur janë të gjatë, se sa kur janë të shkurtër, kështu mjaft fjalë, që në poezi të tjera me metër të shkurtër do t'i gjejmë pa ë, te «Bagëti e bujqësi» mund t'i gjejmë edhe me ë. Kuptohet se ë shërben për të krijuar rrokje të reja, për të shtuar rrokjet e një fjale. Kështu p.sh. gjejmë:

Njeriu duhetë t'i shohë, t'i ketë kujdes, t'i dojë...
(Bagëti e bujqësi)

*Sot duhet trimëria,
nukë duhet më mentimi...*
(Histori e Skënderbeut, I)

*Ishin engjej ato vasha
Kishin leshëra të arta...*

...

*S'kishin gjë të pëlqyer
ishinë të sگردulluar...*
(Histori e Skënderbeut, II, III)

Unë jetënë ç'e desha...
(Histori e Skënderbeut, II)

*Sa e dua gjithë jetën
(Jeta)*

*Bien zilet e këmborët dhe fyelli e xhuraja...
çjeptë, ziletë, këmborët...
e kecërit nëpër rripat dhe në gjethet e në
ferrat...
miqt' e tij shqerrat janë, kecërit, dhinë, dhentë...*
(Bagëti e bujqësi)

Në shembujt që dhamë më sipër shtesa ose mungesa e ë-së, ndihet në fund të fjalës dhe përcakton numrin e rrokjeve, por interesante janë shtesat apo heqjet në trung të fjalës. Kështu p.sh.

Kështu tha e zemëruar...

këshu u tha i ziu atë...

s'bënenë kshu miqësitë.

Dit' e zezë afërohej...

koh' e ndarjes u afrua.

(Histori e Skënderbeut, II)

Në trung të fjalës këto manovrime fitojnë herë-herë një nuancë të theksuar artistike, ato sikur nënvizojnë ritmikisht një fjalë, një figurë siç ndodh p.sh. në këto vargje nga «Historia e Skënderbeut»

...edhe dukej e tmerruar...

...

Një natë të tëmerruar...

Ë-ja e shtuar në rastin e dytë sikur bën të qëndrojmë më shumë te ky epitë. Me efekt më të madh artistik është liria poetike te ky varg, ku në vend të *tmerr*, poeti shkruan:

tëmerr e frikë përhapni,

përpini qiejt e retë...

Edhe në këtë rast ka mjaftuar një ë për të na bërë që të ndalemi më shumë te një fjalë me rëndësi për anën figurative të vargut. Ndërkaq duhet vënë re edhe një herë, se në të gjitha këto raste, edhe kur poeti në vend të *çmon* thotë *çëmon*, në vend të *i shëmtuar* thotë

i shëmëtuar, herë shkruan i veshur herë i veshurë, i mbaruar apo i mbaruarë etj., ai ruhet shumë që karakteri i gjuhës shqipe të mos çënohet e të tilla manovrime të jenë plotësisht në harmoni, sidomos me muzikalitetin e gjuhës sonë.

Mjaftojnë edhe këto që u thanë këtu për disa nga tiparet metrike të poezisë së Naim Frashërit, për t'u bindur, se ai ishte një novator i vërtetë edhe në punë të vargëzimit të poezisë sonë të re.

...
...
...
(17)

...
...
6. A. Z. ÇAJUPI
...
...

...
...

Për Çajupin Naimi që një mësues i madh, që i tregoi shtegun se nga duhej të kalonte Çajupi e kuptoi që herët mësimin e vyer të Naimit për folklorin dhe bëri çmos në vargjet e tij të çojë, gjë që në fund mësimin e marrë. Dhe në pjesën më të madhe ai ia arriti qëllimit. Është punë fort e frytshme për vërejtjet e studiojmë, veç të tjerave, edhe procedurat që Çajupi mori nga vargëzimi popullor dhe i përdori me mjeshtrë për instrumentimin e vargut të tij.
Duke lënë mënjanë faktin që edhe ai, si Naimi, përdori lirinë e shpërndarjes së theksave ritmike në shërbim të brendisë ideomocionale, siç bëri populli, ia vlen të ndalemi të disa elementë të tjerë të organizimit të vargut, përdorimin e të cilëve Çajupi e thëllon e çorë më tej, duke përfutur kështu një ngjyrim të një frymë tepër popullore. Po më parë, përsa i përket theksimit, dëshirojmë të vëmë në dukje këtu që, ashtu siç vepron populli zakonisht të disa këngë vaji, ku dy vargjet e fundit përdoren më të shkurtër (gjë të cilën e ka

vënë re edhe Shuteriqi),¹⁾ ashtu vepron edhe Çajupi.
P. sh.:

*Vajte lëftove për botë,
u mundove dëm e kotë!
Bir, o djal' i vetëmë,
se ç'më nxive jetënë!*

(Vaj)

Këtu, ndërkaq, duhen vënë re dy gjëra.

E para, që Çajupi e ka shtrirë praktikën e kësaj procedure popullore jo vetëm në vaje, por edhe në raste të tjera, kur mendon sidomos që në narracion ka ardhur një moment kulmi, është vendosur një tension i tillë, që kërkon ndërrim të befast ritmi, një theksim më të përqëndruar, më intensiv. Kështu te «Atdheu e dashuria» gjejmë:

*Të dy trimat hapnë gjitë
dhe shukonin hajmalitë,*

*qepur mepe tën floritë;
si njëra, sil tjetëra,
përbrenda, pshehur në kartë,
gjënë nga një kryq të artë!
Mbenë të maniturë
dhe si të goditurë!*

E dyta, gjatë kësaj procedure Çajupi, duke përdorur njohuritë e kudoherë afër popullit, ndërron, në duket, sistemin e vargëzimit dhe nga ai silabik hidhet në sistemin silabo-tonik (ritmik), duke lexuar kështu më të lehtë dhe më shpejt. Kështu, siç shihet në shembullin e mëposhtëm, është për t'u shënuar se në Toskëri, vajat me vargje të rrokësh, përfundojnë me dy gjashtërrrokësha. Kështu, fjola vjen kënga shuhur e njohur «Vajtimi i Gjolekës, mbaron me dy gjashtërrrokësha»: «O Gjolekë lapi, se ç'të humbi nami» (Vepër e cituar, f. 65).

për se fjalët, këmbët. Në këtë mënyrë ai lexon vargjet me theks në rrokjet e fundit duke i kthyer praktikisht nga gjashtë në tetë rrokjet.

Ai që jam vluarë
dhe për të martuarë,
është trim sa s'gjindetë,
si mirë sa s'bënetë.
Si njëra, si tjetëra,
të dya të vjetëra...
Mbenë të maniturë
dhe, si të goditurë!

Një procedurë e tillë popullore, e përdorur për herë të parë në poezinë e shikruar nga Çajupi, haset më pas te Asdreni, Poradeci, Kadareja, Arapi e ndonjë tjetër.

Çajupit i pëlqen që shpesh, ashtu si ndodh në popull, t'i japë tetë rrokjet një simetri të përkryer duke e ndarë nëpërmjet cezurës në dy hemistikë. Një gjë e tillë arrihet prej tij shpesh edhe me anë të epanalepsit. Ja disa shembuj, që të duken hera-herës sikur janë marrë pezull nga folklori:

Qajnë burra, qajnë gra?
(Sulltani)

Kaqë dita, kaqë thashë...
(Letër S. Dinës)

Gjithë lule, gjithë bar...
(Korrik)

Nga inati, nga qederi...
(Gomari Jatro)

Kur pa ngrën' e kur pa pirë...
Kur pa buk' e kur pa gjumë...
Shtatë dit' e shtatë net...
(Kurbeti)

Edhe për Çajupin vargu më i përdorur është tetë-
rrokëshi, por edhe vargjet e tjerë popullore, siç është
gjashtërrokëshi, dhjetërrrokëshi, dymbëdhjetërrrokëshi etj.
Interesante është të vërehet puna që kryen ky poet
edhe me vargjet e dyzuar si dymbëdhjetërrrokëshin apo
dhjetërrrokëshin. I formuar nga dy gjashtërrokësh, dy-
mbëdhjetërrrokëshi i Çajupit zakonisht e ka të theksuar
mirë cezurën e madhe, po kur e do puna poeti di të
kombinojë edhe pauza të tjera. Kështu, për shembull,
te «Vajet» kemi vargje të këtij lloji:

Që ditën që vdiqe/ që kur s'të kam parë

Po hasim edhe vargje të tilla:

1) *Motëmot që rrojtim bashkë s'më hurreve*

2) *Atje tek rri/ janë qipariz' e varre...*

Këto vargje, që përftojnë një ritëm tjetër, që aksi-
dentojnë ritmin e krejt poezisë, duke u shkrirë me
dënesat e dhëmbjes dhe të frymëmarrjes së trazuar
të poetit nga dhembja, duket sikur janë formuar nga
bashkime vargjesh të tjerë, jo gjashtërrokësh. Kështu në
rastin e parë kemi tetërrrokëshin plus një katërrrokësh,
kurse në rastin e dytë një pesërrrokësh plus një shtatë-
rrrokësh. Duke qenë se pesërrrokëshi është oksiton për-
ftohet një kundërtheks (*rri/ janë*), që e thyen edhe më
tepër ritmin.

Kurse te ky varg i dyzuar dymbëdhjetërrrokësh kemi
fenomenin e kapërcimit ose, si i thonë ndryshe, bartjen
e brendshme. Në fakt kapërcehet cezura e madhe dhe
ndalesa bëhet më tutje:

Maniten të tërë trimat/ kur e shonë

Pauza, në vend që të vijë mbas fjalës të tërë, vjen për efekt të kapërcimit (ndonëse më e shkurtër saqë sa dhe mezi vihet re), pas fjalës *trimat*.

Pak a shumë kjo ndodh edhe me dhjetërokëshin. Le të shikojmë për këtë dy poezitë, «Baba Tomori» dhe «Misiri». Ndërsa te poezia «Baba Tomori» mbisundon bashkimi i katërrrokëshit me gjashtërokëshin, te «Misiri» kemi dyzimin e pesërrrokëshit. Domosdo ritmet janë të ndryshme:

*Baba Tomor, kish 'e Shqipërisë...
Fushë dhe fushë dhe fushë prapë...*

Duhet thënë, nga ana tjetër, se në poezinë e parë mbisundon skemë katërrrokësh plus gjashtërokësh, po në ndonjë rast hasim edhe skemën gjashtërokësh plus katërrrokësh, si për shembull:

Kanë qenë trima/ të lëvduar

Nëse ky varg do të mirret si ndërtuar sipas skemës së parë:

Kanë qenë/ trima të lëvduar

atëherë këtu do të kemi fenomenin e kapërcimit.

Përsa u përket strofave, te Çajupi gjejmë sidomos distikun popullor, monokolonën popullore me prirje për monorimë dhe katrenin. Me distikë janë shkruar poezi si «Baba Tomori», «Misiri», «Vajet», «Mëmëdheu», «Punërat e perëndisë», «Kur jeshmë të vegjël», «E mba mënt, moj Marë» etj. Edhe te strofat katërshe poeti merr modelët nga populli. Nuk ka asnjë dyshim, p.sh., që strofa e poezisë «Shqipëtar», siç u tha, është marrë prej tij nga kënga popullore.

Te katrenet vihet re edhe ndonjë afrim tjetër me frymën popullore. Kështu p.sh. strofa e «Kopshtit të

dashurisë» është e njohur në popull siç e pamë edhe më lart:

*O pëllump' i shkruar,
do t'të marr në duar
dhe duke kënduar
gjetkë do t'të shpie.*

(Çajupi)

*More Bendo Shapërdani
në Stamboll të vate nami:
lëfton Bendo Kapedani!
Bini, o trima, të luftojmë!
(Popullore)*

Në këtë katren vihet re skema e rimës: AAAB — CCCB etj. Po kështu, na duket se ka një natyrë popullore edhe strofa e poezisë «Robëria», një gjashtëshe që e gjejmë siç pamë edhe të Naimi e që të kujton *strambotin* popullore italian mesjetar:

*Qajni pyje, fusha, gurë,
qajni male me tëborë!
Shqipëria mbet e gjorë
dhe nukë she dritë kurrë:
një mjergull e keq' e shkretë
e ka mbuluar përjetë!*

Po për këtë lloj strofe kemi folur në kapitullin kushtuar strofës popullore.

Një origjinë popullore duhet të ketë edhe strofa e poezisë «Ku kemi lerë?»:

*Në ç'vend kemi lerë?
ku na bëjnë nderë?*

— Në Shqipëri — !

Një strofë të tillë e ka edhe Naimi p.sh. të poezia «Vera vate, shkoi» dhe Çajupi duhet ta ketë marrë prej tij.

Është fare e qartë që vargu i shkurtër pesërrokësh, të jetë këtu në vend të një refreni. Kjo afri me organizimin strofik popullor shpjgohet te Çajupi edhe me faktin që ai e ka konceptuar poezinë dhe si një këngë të destinuar për t'u veshur me melodi. Kjo prirje duket në mënyrë të hapur te «Fyelli i bariut», «Robëria», «Naim Frashëri», «Obobo» etj, por edhe shumë krijime të tij të tjera janë të lidhura me këngën dhe këtë e dëshmon vetë fakti që shumë prej tyre këndohen sot në popull sipas melodisë popullore. Të tilla janë «Fshati im», «Vajet» etj.

Një strofë katërshe e Çajupit është ajo në të cilën rima e vargut të parë dhe të tretë është oksitone (mashkullore), kurse në vargun e dytë dhe të katërt e sheshtë (femërore). Me një strofë të tillë është shkruar e tërë poezia D e ciklit «Dashuria».

*Si për burra edhe për gra,
dashuria, djalëria,
janë si motër e vëlla,
si ndan dot as perëndia.*

Një strofë të tillë Çajupi e ka marrë nga bejtë-xhinjtë. Në folklor katërshja ka një ndërtim rime tjetër: vargu i parë dhe i tretë janë zakonisht me rimë të sheshtë (femërore), kurse vargu i dytë dhe i katërt me rimë oksitone ose të katër vargjet me rimë të sheshtë. Kjo sidomos për folklorin e jugut, kurse në veri, sidomos në Shkodër, hasen dhe këngë popullore që kanë skemën e parë, por, me sa duket, do të jenë krijime bejtë-xhinjsh.

Interesante paraqitet poezia e Çajupit edhe përsa i përket rimës. Ashtu si edhe Naimi, ai përdor rimën e mirëfilltë, aspak konsonancën dhe rrallë asonancën. Përsa i përket kombinimit të rimave këtu duam të tërheqim vëmendjen se Çajupi përdor tepër monorimën dhe, ashtu siç gjendet në popull, ai preferon që vargjet, të cilët formojnë një frazë të plotë sintaktikisht, t'i lidhë me të njëjtën rimë. Shembujt janë të shumtë. Kështu e hasim

shpërndarjen e rimës në poezi si : «Trimi i Shqipërisë»,
«Fyelli i bariut» e shumë të tjera.

*Kush ka qenë trim një herë?
Aleksandri i Madh i vjerë,
Pirrua me shokë të tjerë,
në Shqipëri kanë lerë.*

*Po nga gjithë m'i zoti?
Skënderbeu Kastrioti.*

*Ku je, more Skënder be?
Si duron ti nënë dhe?
Nukë të vjen keq për ne?
Që ditën që na le,
vendi yn' u bë raje...*

Gjen në vargjet e Çajupit edhe rimën e brendshme, por ajo që të tërheq më shumë në këtë lloj rime është pozita e saj. Çajupi pëlqen të rimojë cezurat apo hemistikët e vargjeve, gjë që i lidh edhe më tepër vargjet midis tyre duke nënvizuar në të njëjtën kohë edhe më shumë vlerën ideomocionale të poezisë. Ja disa shembuj:

*Na shkretoi, na preu, na griu,
na çnderoi dhe gjaknë na piu,
na mundoï, shpyrtinë na nxori.*

(Baba Tomorri)

*Vajte lëftove për botë
u mundëve dëm e kotë...*

(Vaj).

*Shumë vjet u bënë, sot u mbushën dhjetë
që kur në ke lenë dhe s'të sho ndë jetë...*

(Vaje).

Apofi me Petefrinë,
bashkë rrinë, han' e pinë...
(Zolejka).

Rimën e brendshme, sidomos në të tilla pozicione, ne do ta gjejmë më vonë të përdorur me mjeshtëri te poezitë e Fan Nolit.

Me pyetjen retorike, ashtu siç ndodh shpesh në folklorin tonë, edhe Çajupi nis shumë nga poezitë e tij ose edhe i ndërpret herë pas here. Po në lidhje me pyetjen retorike, Çajupi ka edhe një përdorim, të cilin nuk e hasim te ndonjë tjetër dhe që, megjithatë, ka diçka të frymës popullore për tonin e bisedës që krijon. Ja disa shembuj, të cilët janë herë me një nuancë humori apo edhe satirike, herë tjetër jo:

Bëre... Po ç'nukë ke bërë?
(Punërat e perëndisë)

Na merr gjakn' e na merr gjënë,
na merr... Po ç'nukë na merr?
(Dhjatë e vjetër)

Qajnë! Po kush nukë qa?
(Sulltani)

Shihet qartë edhe nga këta shembuj se këtu me pyetjen retorike gërshetohet edhe përsëritja. E në fakt, Çajupi nuk mund të mos i kishte me kaq bollëk përsëritjet në poezinë e tij, përderisa kishte marrë për model poezinë popullore. Ne hasim tek ai në përsëritje të thjeshta, epanalepse:

Bariu, shokë, bartu...
(Fyelli)

Duro, duranfër, duro...
S'genë njerëz të mëdhenj, s'genë...
Nukë ka m'ërligë, nukë...

Na mori dreqi, na mori...
U trete, Gjon Lekë, u trete...
Vanë mënd e mia, vanë...

(Dhjatë e vjetër)

Bir, o bir! ç'më mori malli!

(Vaj)

O Lulo, Lulo Malësori!...

Mos! Mos! Për kokë të Norës...

(Balta)

Hasim dendur anaforën dhe mjaft me efekt epanastrofën:

...mëmatë më mallëkojnë,
më mallëkojnë të vatë...

(Sulltani)

Çdo pun' e bërë vetë,
bërë yjetë dhe dhenë...

(Punërat e perëndisë)

...të gjykon edhe të vret,
të vret edhe s'të paguan.

(Dhjatë e vjetër)

Po gjejmë edhe një përsëritje të tillë që, siç e kemi thënë, haset dendur në popull:

Gratë venë ndër arë,
...mëntë vjelë, gratë...

(Fshati im)

... nga ti më parë kam lerë,

prandaj u plakshë më parë...

(Plaku)

Ashtu si Naimi, edhe Çajupi përdori vërgjet e përzier, sidomos në fabulat e tij. Kjo nuk që një gjë e rastit dhe ai e thotë shkoqur në parathënieën e shqipë-

rimeve ku shkruan: «Përdora vjersha të këmbyera me vargje të trazuara, se desha të shkel në gjurmë të vjershëtorit që përmenda».1) Vjershëtori për të cilin bëhet fjalë është, domosdo, La Fonteni, që në një parathënie të fabulave e shpjegonte kështu arsyen e përdorimit të vargjeve të përzier nga ana e tij: «Autori, dëshitë provojë se cili karakter (vargjesh — Gj. Zh.) është më i përshtatshëm për të vënë në poeziotregimet. Ai ka menduar se vargjet e çrregullt (les vers irréguliers) duke qenë se kanë një pamje që i afrohet shumë prozës, kjo mënyrë e të shkruarit do të mund të dukej më e natyrshme e, për rrjedhim, më e mira».

Po Çajupi nuk kopjon në mënyrë të verbër, vargjet e tij të përzier nuk janë ato të La Fontenit. Nëse në zgjedhjen e këtyre vargjeve u shty nga La Fonteni, në realizimin e tyre konkret ai shfrytëzoi me sukses përvojën e Naimit. Sido që të jetë puna, Çajupi edhe këtu nuk largohet nga vargjet popullore dhe, ndryshe deri-diku llogohet nga vetë Naimi, preferoi më shumë përzierjen me vargjet çift, kurse të Naimit hasim hera-herës edhe vargje tek. Kjo gjë u jep vargjeve të tij të përzier një ecuri ritmike, që i afrohet në më të shumtën melodisë së këngës dhe të baladës popullore, kurse të Naimi ritmi i vargjeve të përzier është më asimëtrik, më i afërt për këtë me muzikalitetin e prozës. Në realizimet më të mira të tij në këto shqipërime, Çajupi arrin t'u japë vargjeve një muzikalitet, një ecje ritmike tepër në përputhje me momentet e ngjarjes së treguar. Kështu p.sh. fabula «Të dy mushkët» nis me katër tetërrokësha, që rrjedhin qetë, bile në vargun e dytë e të katërt ndodhet nga një bartje, që vlen për të shtuar ecurinë e shtruar të rrëfimit dhe, sidomos bartja e dytë sikur konkretizon ecjen e rëndë, gati-gati madhështore të mushkës së ngarkuar me lira...

Dy mushka një ditë muar

jo t'ia udhë bashkë ndë rrëpira...

1) A. Z. Çajupi «Vepra», Tiranë 1957, fq.134.

*njerën e kishnë ngarkuar
me dy thasë plot me lira...*

Kurse mushka tjetër, ngarkuar me bar, vjen pas me
çap të shpejtë si një «kopile», prandaj edhe vargu
ndryshon:

*...tjetra me samar,
ngarkuar me bar,
dukej si kopile;
e para me zile,
kapistra me lule,
na mbahej fodulle...*

Kështu, vargjet gjashtërokësh ecin të lehtë derisa
mushkave u dalin përpara hajdutët... Atëherë ritmi i
gjashtërokëshave prishet, turbullohet nga bartjet... Nga
druri që ha mushka me lira:

*S'qëndron dot në këmbë
s'i mbenë dhëmballë
ndë nofull...*

Efekte të mëdha arrihen në këto fabula nëpërmjet
thyerjes së vargjeve, rimave të brendshme etj. Shpesh
mjafton lodra e rimave, befasia e tyre për të krijuar një
atmosferë humori. Ja puna e miut të «Luani dhe miu»:

*Po miu, me dhëmbë
ep e merr
sa e nxjerr;
ryn e del,
prish një tel,
të tërë dhokanë,
dhe shpëton luanë...*

Ose te këto vargje, të cilat të duket sikur pikturoj-
në baritjen e lepurit frikacak, zhurmën e bretkosave,
që kridhen në ujë:

Ljepuri, një zë ndëgjoi,
dhe vate nga vatra,
doli, iku me të katra.
Shkon e breth,
leth më leth,
brek më brek,
shtek më shtek,
ndë të mbjella,
ndëpër shpella,
ndëpër zall,
ndëpër ara,
gjen përpara
një moçal.

Kagëzozat, kur e panë
të tëra tok ndë pellk ranë
me rrëmbim.
«Qenkam trim!»
Thitri, Ljepuri me gas...

(Ljepuri dhe kagëzoza)

Domosdo kjo është shkollë e Naimit, që çohet më tutje, prej Çajupit. Një shenjë tjetër e lidhjes me Naimin është edhe përdorimi i bartjeve. Duke i ndenjtur besnik organizimit të vargut popullor, edhe Çajupi si Naimi nuk e përdor bartjen në poezitë e tjera, por te fabulat ato janë të shumta. Një gjë të tillë ia ka kërkuar vetë tregimi i ngjarjes, vetë nevoja për t'i dhënë hera-herës rrëfimit tonin e bisedës. Në fabulat e Çajupit, ashtu si në fabulat dhe në «Historinë e Skënderbeut» të Naimit, bartjet hasen dendur dhe jo rrallë me efekte të dukshme ideoartistike, siç do të shohim t'i përdorë më vonë me mjeshtëri të rrallë. Mjeda Jan disa bartje nga fabulat e Çajupit:
Një ditë s'ishmë bartë
ndë stan, vëmët atë ditë

**gjithë tok hidhen e zenë
sa mundin nga bagëtitë,
dhe i shpien duke çjerrë
tek presën shokët e tjerë,
brënda ndë pyll; tek një brek.**

(Uqrët dhe dhentë)

Atë që kemi thënë për Naimin, duhet të themi këtu edhe për Çajupin në lidhje me përdorimin e ë-së, si element në funksion të vargut, që shërben për të shtuar ose pakësuar rrokjet. Le të vërejmë për shembull këto vargje:

Qysh u duketë kjo punë?

Nuk u duket si çudi?

(Për ata që s'pëlqejnë gjë kurrë)

Një ditë të shtunë

një sorkadhe zunë...

(«Lopa, dhia, delja dhe luani»)

«Sot është, tha, e shëtunë

dit' e kremte për çifunë.»

(E shtunë! E dielë)

Moj mike, të bëj porri

vetëmë mua të duash...

(Dëshirë, XI)

Do të ham' e do të pimë,

të dy vetëm do të rrimë...

(Zolejka)

Vërehet qartë, edhe me kaq sa u tha për Çajupin, se konceptimi popullor i poezisë nga ana e tij, përfshin edhe elementët formalë të metrikës, edhe strukturën, organizimin dhe instrumentimin e vargjeve të tij. Në

këtë mënyrë, duke u lidhur me traditën popullore nëpër rrugën e çelur prej Naimit, Çajupi diti të plazmojë shpesh me shumë sukses një formë të përshtatshme për brendinë realiste e demokratike të poezisë së tij. Nuk ka dyshim se një punë e tillë, e kryer jo vetëm me forcën e intuitës poetike, por edhe me logjikën e vetëdijes artistike, ndikoi për të mirë në lidhjen e mëtejshme të poezisë sonë përparimtare me vlerat e poezisë popullore.

ADRIAN BISHA

... Një poetikë e lidhur me traditën popullore nëpër rrugën e çelur prej Naimit, Çajupi diti të plazmojë shpesh me shumë sukses një formë të përshtatshme për brendinë realiste e demokratike të poezisë së tij. Nuk ka dyshim se një punë e tillë, e kryer jo vetëm me forcën e intuitës poetike, por edhe me logjikën e vetëdijes artistike, ndikoi për të mirë në lidhjen e mëtejshme të poezisë sonë përparimtare me vlerat e poezisë popullore.

...

7. NDRE MJEDA

Një periudhë e lidhur më strikt pas rregullave të metrikës së shkolluar, megjithëqë ndikimi i poezisë popullore ndihet kurdoherë, ku më haptazi ku më i brendshëm, nis me Mjedën, Asdrenin, Nolin, Poradecin etj. Është një periudhë kjo, kur poetët përpiqen të pasurojnë metrikën tonë edhe me forma, vargje, strofa e ritme të marra nga letërsitë e huaja dhe të përshtatura, shpesh, më shumë mjeshtëri. Megjithatë edhe te këta poetë, siç u tha, ndihet në thellësi fryma popullore, që hetohet në brendinë e poezisë së tyre, por edhe në përdorimin e pasurisë së gjuhës së popullit, frazeologjisë, sintaksit dhe ritmeve popullore. Është pikërisht kjo frymë që i bën të afta edhe format e skemat metrike klasike të përdorura të tingëllojnë të afërta për lexuesin tonë, që shqipja të kumbojë me kaq ëmbëlsi e forcë, që, për shembull, soneti, strofat safike, stancat, trioleti etj. të vishen me një muzikalitet të qartë shqiptar.

Te Ndre Mjeda ne hasim një mjeshtër të rrallë të vargut. Ai i përpunon vargjet, i instrumenton ato me mjete të pasura, duke mos rënë thujtë kurrë në një ftohje të tyre e duke farkëtuar kështu një formë të

përshtatshme për brendinë e poezisë së tij plot dritë. I disiplinuar nga kultura që ka marrë, adhures i klasikëve dhe duke pasur parasysh poetë, që shquhen për pasionin e tyre jo vetëm për botën e vjetër klasike, por edhe për metrin e vargjeve klasike, Mjeda u përpoq, dhe me sukses, të pasqyronte në poezinë e tij këtë kulturë. Megjithatë ai nuk ra kurrë në një ksenomani të verbër, që është kurdoherë me pasoja katastrofale për krijimtarinë e një artisti. Mjeda nuk i shkëputi kurrë rrenjët që e lidhnin me popullin e thjeshtë, me malësorët e tij, po, përkundrazi, u përpoq kurdoherë t'i shtojë e t'i forcojë këto lidhje. Kjo shpjegon, në radhë të parë, pastërtinë dhe origjinalitetin ideoartistik të veprës së tij. Kjo duhet thënë edhe për metrikën, edhe për gjuhën artistike, edhe për tërë mjetet dhe procedurat artistike, që ai përdori me mjeshtëri në poezinë e tij të fuqishme. Kjo shpjegon përse, edhe kur përdor vargje të marrë nga letërsia e huaj (njëmbëdhjetërokëshin, shtatërokëshin etj) ndihet kurdoherë fryma e truallit shqiptar, ndihet bukuria dhe forca e gjuhës shqipe, e ritmit dhe e muzikalitetit të gjuhës popullore.

Mjeda ia arrin kësaj edhe me përdorimin e disa mjeteve artistike tipikisht popullore, siç janë llojet e ndryshme të përsëritjes, të cilat në poezinë e tij janë të shumta e të përdorura sipas mënyrës popullore. Gjejmë kështu tek ai shumë anafora, shumë përsëritje të thjeshta, mjaft epanastrofe etj. Le të mjaftojnë këta shembuj:

Lamtumirë, o mori Shkodër!

Lamtumirë, o ti Cukal!

Zhduket Buena nën një kodër,

zhduket Drini nën një mal!

(I tretuni)

Del, o bijë, prej shpijës sate,

del prej t'vorfënit katund...

(Andrra e jetës)

O murlan, njet frymën ndale,
ndal t'pamundal ti, o akull, mos më ngri...
(Dimni)

Nuk di gjak, nuk di vllazni,
s'ndalo për s'idi atdhe zemra e dinakut...
(Bashkonju)

U zgjue përherë Shqipnija,
përherë më e të lumnoi.
(Për një shkollë shqype)

Ktheni ndër shpija, o djelm, sokola
ktheni...
krahas me ju vjen nami e vjen lumnija...
(Lissus)

Te vargjet e Mjedës hasim një rregullsi në shpërndarjen e theksave ritmike sipas normave të metrikës së kultivuar. Megjithatë, edhe pse artist i prirë drejt rregullit, Mjeda i ka shpëtuar monotonisë së shkaktuar nga vargjet me theksime ritmike strikte, jo vetëm duke përdorur vargje të ndryshëm, shpesh edhe në një poemë, por, çka më tepër rëndësi, duke u përpjekur të thyejë monotoninë me anë të sistemit të përsëritjeve (siç mund të kuptohet lehtë edhe nga ato pak shembuj që sollëm më lart), me anë të inversioneve dhe, sidomos, të bartjeve. Në fakt mund të themi se Mjeda është mjeshtër i rrallë i bartjeve, të cilat, na thotë mendja, ai i futi i pari me kaq forcë në poezinë tonë dhe i përdori me një sens të vërtetë artistik. Bartja te Mjeda zakonisht vë në dukje një figurë a një ide, që kërkon të nënvizohet.

E kaqyrë: ndër malle po përhapet shkëndija
e lirimit t'Atdheut; mbshehtas shetiti
(kësollë për kësollë rreth buneve e soditi,

frymë t're tui shprazun për gjithkahna hija
e Skanderbegut.

(Liria)

Oh, zbrit ndër ne, mbretnore
shqipe, edhe 'j herë, si zbritë...

(Shqyptes arbnore)

Plot me burra e trima plot

Ti 'j ditë ishe...

(Gjuha shqipe)

Del, mizuer, këndëna, del, prej mërzijet
zgaq i përbuzshëm, Shqipnija, t'vulli...

(Mustafa Pasha)

E duel me mjelcë te burgu

Lokja, xuer viçin jashtë...

(Andra e jetës)

Të gjesh shembuj bartjesh në poezitë e Mjedës është puna më e lehtë, po le të mjaftojnë edhe këta të paktë tek të cilët, megjithatë, duket qartë dora e mjeshtrit. Po që këto vargje (e përgjithësisht vargjet e Mjedës) të arrijnë të kumbojnë me ritmin e përshtatshëm në recitim, duhet pasur patjetër mirë paraqysh, veç të tjerave, teknika e bartjes. Siç dihet, bartja është një procedurë ritmike, e cila përftohet nga mospërputhja e njësive sintaktike me njësinë e vargut, kur fraza ose fjalia del tej rimës duke mbaruar tek një nga fjalët e para të vargut pasardhës. Po të besosh (siç ndodh herë-herë me ndonjë recitues) se kjo mospërputhje nuk është gjë tjetër veçse një heqje e pauzës në fund të vargut dhe se fraza duhet lexuar krejtësisht si një copë proze, do të thotë të mos njohësh cilësitë e ritmit klasik dhe të mos njohësh as funksionin e rëndësishëm të bartjes për të vënë në dukje idenë. Në fakt bartja është një procedurë që ka një teknikë fare të qartë e të përcaktuar: zëri në lexim ngrihet te rima, si

kur kërkon të përjetësojë zanoren, duke lënë kështu të kuptohet se është arritur kulmi i vargut, po mbi të gjitha duke lënë të kuptohet se ka një vazhdim dhe, me këtë pauzë të vogël, sikur kërkohet një fjalë e fortë për të shprehur idenë. Kjo pritje, domosdo, i bën dëgjuesit kureshtarë dhe përqëndron vëmendjen e tyre. Ja përse fjala që vjen duhet të jetë e tillë që të bëjë përshtypje, mbasi ajo do të ngarkohet me një domethënie të madhe ideoartistike.

Te shembujt e mësipërm, në të gjitha rastet, vërejmë se Mjeda e ka shfrytëzuar në maksimum këtë funksion të bartjes dhe kështu nëse p.sh. «kësollë për kësollë» tregon që ndjenja patriotike ndezi zemrat e popullit të varfër e jo të bejlerëve e të bajraktarëve, të «Lokja» forca përfytyruese bëhet edhe më e madhe, aq sa të ngjan sikur sheh në hyrje të haurit figurën e gjallë të kësaj malësoreje...

Sic vihet re edhe nga shembujt e pakë që sollëm, inversioni është një procedurë tepër e preferuar nga Mjeda, aq sa e gjejmë herë-herë të gërshetuar edhe me bartjen. Megjithatë, inversioni, ashtu si çdo mjet apo procedurë tjetër artistike, nuk kthehet kurrë te Mjeda në qëllim në vetvete. Kurdoherë ai është në funksion të një ideje, të një ndjenje, të një figure dhe për këtë të ngjan kaq i natyrshëm dhe në përputhje të plotë me gjuhën tonë.

Përsa u përket vargjeve të përdorur, ata janë të ndryshëm, po sidoqoftë vendin kryesor, e zë tetërrokëshin, të cilin e gjejmë në mbi gjysmën e poezive të Mjedës. Një fakt i tillë nuk mund të mos jetë kuptimplotë dhe të mos flasë me të madhe në të mirë të frymës kombëtare të poezisë së këtij poeti. Mjeda përdori, siç u tha më lart, edhe vargje tek (shtatërrokëshin, njëmbëdhjetërrokëshin etj.) dhe me këto, e jo vetëm me këto, ai kontribuoi në pasurimin e ritmit të poezisë shqiptare, i cili siç dihet është zbritës për vetë natyrën e trokeut; Mjeda duke përdorur vargje tek futi ritmin ngjites, kryesisht nëpërmjet jambit. Po ky ritëm ngjites hetohet

mjaft edhe te vargjet çift. Le të shërbejnë si shembuj këto vargje:

Por vaj se' i dimën tjetër

v -/ v -/v -/v

Paske, o bylbyl i shkreti...

- v/v -/v -/v

(Vaji i bylbylit)

Lirinë e keni ju, na hekra kemi

v -/v -/v -/v -/v -/v

Na terr e mjegull deri n'ditt ma t'vona

v -/v -/v -/v -/v -/v

(Lirija)

A zverdh fusha, e ndër grunore

v-/ - v/- v/- v

Po vëlojnë korrcat porsì zogj...

v -/- v/- v/-

(Vera)

Interesante janë sidomos dy tetërrokëshat e fundit ku kombinohen këmbët dhe ku ritmi ngjitet krijohet nga jambi i parë. Në muzikë do të thoshim se melodija fillon me një *levare*.

8. ASDRENI

Asdreni paraqet në mënyrën e vet shqetësimin e poetëve të kohës për të pasuruar metrikën shqiptare me ritme e vargje të reja. Ai ka qenë në këtë vështrim një kërkues dhe shpesh me sukses.

Nga vëllimi në vëllim, prej të parit, «Rreze dielli» (1904), tek i dyti, «Ëndrra dhe lotë» (1912), e deri tek i fundit, «Psallme murgu» (1930), vihet re një përpjekje e vazhdueshme për t'u përsosur edhe në punë të metrikës. Ai ishte i vetëdijshëm për një gjë të tillë dhe këtë e thotë shkoqur në një letër, ku shkruan veç të tjerave: «... se, nëse ka rimën apo gjasaramën, por i mungon kadenca, se n'atë kohë, tue qenë i ri edhe me mani për me vjershërue, pata vënë re se Naim Frashëri në vjershat e tij s'ka pasë metrikë, ashtu siç e don rregulli i poezisë, edhe unë, tue e marrë atë shpeshherë si pasqyrë, nuk u kujdesova për t'i ramë pas metrikës; në vëllimin e parë kjo, pastaj në të dytin «Ëndrra e lotë» e ndryshova sistemin, por jo të pakta ishin edhe kuvendimet që pata dendur me të ndjehunin Luigj Gurakuqi... Dihet se sot poezia ka marrë një tjetër udhë, se fatalisht nuk mund me qëndrue në formë ri-

gide të klasicizmit, i cili kishte për poezinë një kallëp, sot poezia mori një sulm dhe i këputi vargonjtë, që e mbanin të shtërnguar në një formë, por megjithkëtë prapëseprapë rregulli i poetikës lypset mbajtur medoemos, simbas prozodisë të çdo gjuhe, që t'i përshtatet sa më mirë, edhe traditës së saj».¹⁾

Nga kjo letër kuptohet para së gjithash kujdesi i vazhdueshëm artistik që ka pasur Asdreni. Nga ana tjetër vetë vëllimet e tij me poezi sikur shpjegohen, përse i përket anës metrike, nga fjalët e poetit në këtë letër. Duke bërë të vetat mendimet e ndonjë letrari, që i nisur nga koncepte klasikegjante nuk mund të arrinte të kuptonte prirjen popullore të Naimit edhe në punë të metrikës, Asdreni pa të drejtë shprehet në mënyrë negative për vargëzimin e Naimit. Megjithatë, atje nga fundi i letrës duket qartë se ai nuk është as me formën «rigide të klasicizmit». Të gjitha këto dëshmojnë për shqetësimin e vazhdueshëm të Asdrenit në konceptimin metrik të poezisë së tij.

Është e vërtetë se tri vëllimet e tij me poezi dallojnë në mënyrë të dukshme në vështrimin metrik njëri prej tjetrit. Vëllimi i parë, i pasigurt edhe për mungesë përvoje, mjeshtërie artistike, paraqitet disi amorf metrikisht; vëllimi i dytë dëshmon për një dorë më të sigurt, për një vetëdije artistike më të formuar, më të kristalizuar; vëllimi i tretë është shprehje e një pjekurie artistike, pavarësisht shkarjeve të theksuara filozofike dhe ideoemocionale që burojnë më shumë nga letrat se sa nga jeta. Në këtë vëllim vargu manovrohet me shkathtësi, i matur dhe i limuar me kujdes, derisa të humbasë, ndonjëherë, ngrohtësinë e frymëzimit të parë. Duhet pohuar këtu, se për metrikën e poezisë së Asdrenit që një fatkeqësi fakti që ai nuk e kuptoi si duhet mësimin e Naimit në këtë vështrim dhe më pas u largua akoma

1) N. Jorgaqi «Antologji e mendimit estetik shqiptar», Tiranë, 1979, f. 218.

edhe më shumë prej këtij mësimi (e mbase kjo duhet thënë jo vetëm për metrikën).

Asdreni thotë në letrën e cituar më lart, se te vëllimi i tij i parë ai kishte ndjekur modelin e dhënë prej Naimit. Ai është plotësisht i sigurtë në këtë pohim, po nga ana tjetër, duhet thënë se askund (ose fare pak) në këtë vëllim duket konceptimi naimjan për vargëzimin që, siç e kemi parë, lidhej kaq ngushtë me përvojën popullore. Asdreni nuk mundi të shihte e ca më pak të vlerësonte te Naimi «lirinë» e shpërndarjes së theksave ritmikë, mjetet e instrumentimit tipikisht popullore, sintaksën e frazeologjisë popullore etj. Të gjitha këto nuk flasin për mungesë rregulle të Naimit, po për rregulla të tjera, që s'kanë të bëjnë ose kanë të bëjnë fare pak me ato të metrikës së «shkolluar» të kohës. Kurse, me sa duket, Asdreni në vëllimin e tij të parë «lirinë» e shpërndarjes së theksave ritmikë e interpreton paktikisht si shkelje të masave metrike, si «arbitraritet»... Kështu shpjegohet, në një përqindje të mirë, çrregullimi i mjaft vargjeve të tij në këtë vëllim, fakti që në të njëjtën poezi mund të hasësh aksidentalisht vargje të tëra, nëntë apo dhjetërokëshe. Dora e Asdrenit nuk është e sigurt, veshi i tij lajthitet kollaj. Po në këtë mes, domosdo, s'kemi të bëjmë aspak, siç pretendon Asdreni, me një shkollë të Naimit, por e shumta e shumta me një keqinterpretim të shkollës së Naimit. Po kjo pasiguri vëhet re, nga ana tjetër, edhe në mungesën e ekuilibrit gjuhësor, ku dy dialektet kryesore të shqipes krijojnë ndonjëherë një hibridizim të papranueshëm si p.sh. të kjo rimë:

*Shqipëri e mjerë,
prit, prit nga bijt e tu,
ky gjum 'q'i ka blerë
ndë vdekje i ka çu!*

(Dyshim)

Megjithatë, edhe pse hetohet pasiguria metrike në këtë vëllim të parë, prapë ndihet edhe një nga kërke-

sat kryesore të Asdrenit në këtë lëmë: dëshira e vazhdueshme për të përdorur një vargëzim të shkolluar që, herë me dashje herë pa dashje, priret nga format e vargjet thjesht popullore. Dhe në fakt edhe në këtë vëllim, krijimet më të mira i janë besuar tetërokëshit, pavarësisht se nuk është ai gjenuini popullor. Bile ka ndonjë rast, si te poezia «Kthime», ku hasim strofa gjash-tëshe me vargje tetërokëshe e monorimë që nuk mund mos të të kujtojnë popullin. Në këtë poezi çdo strofë është një frazë e vetme e përderisa është e tillë ajo lidhet me një rimë të vetme, pikërisht siç ndodh zakonisht me monorimën popullore dhe që e kemi parë të praktikuar prej Çajupit:

*Kur të pashë më s'të lashë
t'u afruash e s't'u ndashë,
dhe me zë t'ëmbël të thashë:
sa të dua, o moj vashë!*

*Edhe më gjunjë të rashë,
t'u luta gjersa u vrashë!*

(Kthime)

Hasim te Asdreni edhe një strofë tipike popullore, që u përdor me kaq sukses nga Çajupi dhe, më pas, aq shumë prej Memo Metos. Te poezian e tij «Kësollës» lexojmë:

*O kësollë që më rrite
ndë vogëli*

*Dhe ndë diellë që më qite
me ëmbëlsi...*

Kjo strofë duket qartë se është ajo e poezisë «Shqipëtar» të Çajupit.

Kurse te ndonjë poezi, si te «Balashi», hasim theksimin popullor duke i kthyer në fundore fjalë që për nga natyra e tyre nuk janë të tilla. Këtë procedurë popullore ne e kemi hasur te Çajupi, siç e pamë. As-

dreni e përdor te kjo vjershë, e cila praktikisht i ka
rimat të gjitha oksitone:

*Shih sa vend plot bukuri
ku del ar, ku del flori...
Si në vend të prrallave
trimave dhe pallave!*

(Balashi)

Po te kjo poezi lexojmë më poshtë:

*Malit lart t'i ngjitemi —
jemi trima e s'vritemi!*

...

*Si luan' t'i hidhemi
prej tij ne mos dridhemi!*

Tetërrokëshi i Asdrenit është përgjithësisht tepër i
standartizuar pas skemave fikse. Ai preferon sidomos
një tetërrokësh me cezurë tepër të ndieshme në mes
të vargut, aq sa të bëhet të besosh ndonjëherë se kjo
simetri buron nga bashkimi i dy katërrokëshave. Ja
disa shembuj tipikë të vargut tetërrokësh asdrenian,
që të rrëmben me muzikalitetin e kadencës së tij të
matur mirë:

*Fest' e këngë, // fest' e bukur
m'i lumt' dora // kujt të bëri...
(Himni i festës)*

*Vlorë, Vlorë, // zall e det
hull prej qiellit // je pikuar...
(Vlorës)*

*Shkrihen ujrata // nën liqene
qjelli fletët // nis i hap...
(Ora e zembrës)*

Fjal' e bukur, // fjal' e shenjtë,
(Mëma)

*Tire leshtë-e // bardha nuse
merr shtëllungën // se shkon vera...*

(Nusja e mbarë)

*Hën' e verdhë, // hën' e bardhë,
s'je as mollë, // s'je as dardhë,
po je tokë // pa një plagë,
plot me rrudha, // plot me plagë...*

(«Himn hënës»)

Ky pëlqim për një simetri të tillë ritmike flet për rregull, në mos për respektive skemash. Në poezinë popullore vargje të tillë hasen sidomos për efekt të përsëritjes të së njëjtës fjalë p.sh.:

Sheg'e amël, sheg' t butë...

Në të njëjtën kohë ky mbisundim i simetrisë duket sikur e largon mjaft tetërrokëshin e Asdrenit prej atij popullor e kjo ndodh domosdo, jo vetëm për shkak të skemës së theksave, por, siç e thamë edhe më lart, për shkak të një përdorimi të pamjaftueshëm nga ana e tij të instrumentimit dhe organizimit popullor.

Gjashtërokëshin e hasim te Asdreni më tepër të dyzuar në formën e një dymbëdhjetërrokëshi. Kështu e gjejmë p.sh. te poezia «Apollonia».

*Rrënime të shenjta // të kohës së shkuar
që sot, kryenaltë // zbuloni një jetë...*
(Apollonia)

Asdreni përdor edhe dhjetërrokëshin, të formuar nga dy pesërrokësh:

U vra Thomsoni, u vra Thomsoni...
(U vra Thomsoni)

Ose nga një gjashtërokësh e një katërrrokësh:

... me shtëpi të bardha // si gjithmonë...
(Letër prej katundit tonë)

Përdor Asdreni edhe vargjet tek, sidomos njëmbëdhjetërokëshin, nëntërokëshin dhe shtatërokëshin. Njëmbëdhjetërokëshi i tij vjen e përsoset nga vëllimi në vëllim dhe është i skemave të ndryshme ritmike. Le të mjaftojnë këta shembuj:

O bij t'atdheut, o bij të Shqipërisë, (2.4.10)
shqiponja mali mveshur trimëri... (2.4.10)

(Himn kombëtar)

Në s'duam pagën, prehjen që t'ju prishim (4.6.10)
(Zëri i kryengritësve)

Kosovë, o vend i famshëm i trimnis' (2.6.10)
(Kosovës)

Mjaft na është kurr kët' emër e kujtojmë... (3.6.10)
(Krujës)

C'ke ti në qajnë foshnjat, pleq e femra (2.6.8.10)
(Deshe të kem...)

Bukur ka përdorur Asdreni edhe nëntërokëshin duke i dhënë, nëpërmjet organizimit sintaksor të frazës, një aromë popullore. Të tillë e gjejmë të përdorur te poetit «Lulja e zemrës», «Lutje e vonuar», «Mall vëllazërie», «Fytyrë», «Këndomë, çun» etj. Ja disa shembuj:

Këndomë, çun, gjësent të re
një këngë malli ti këndomë...
(Këndomë, çun)

Të njoh, shtëpia ime e mjerë,
të njoh nga muret ngrënë, nxirë,

të njoh, të njoh ty shumë mirë,
se brenda atje kam unë lerë
dhe sisë atje kam unë pirë.

(«Shtëpia ime»)

Në të dyja rastet na bëhet së në mënyrë të veçantë të përdorimi i përsëritjeve kontribuon për t'u dhënë këtyre vargjeve nëntërrokësh diçka të muzikalitetit popullor.

Të shumta janë edhe poezitë të shkruara prej poetit në vargun shtatërrokësh ose, në ndonjë rast, edhe me dyzimin e tij duke përfunduar kështu vargun aléksandrin siç ndodh p.sh. te poezia «Excelsior!» apo «Shih si endet bota». Ja dy vargje nga poezia e parë:

*Sa herë jam mienduar krejt pendën që ta thyej,
më mos e marr në dorë, në lot më mos e ngjyey...*

Duhet thënë se në një pjesë të mirë të poezive me vargje tek, Asdreni përpiqet të rregullojë ritmin me përdorimin e apostrofave, po ky përdorim herë-herë është i tepruar, saqë pengon në një farë mënyre rrjedhën e natyrshme të bisedës poetike. Mjaftojnë këta pak shembuj për t'u bindur:

*Që kenë për tan' botn' luftu gjithmon'
nër dejt' väll' gjaku ma nuk' ju vlon...*

(Kosovës)

«Ky e miera, për tyn', o djal', o bir...

(Malli i nënës)

Por edhe vargjet çift nuk shpëtojnë lehtë nga apostrofat e shumta siç dëshmojnë edhe këta shembuj, i pari një gjashtërokësh, i dyti tetërrokësh:

Kur do t'vij' vaj' rorë...

(Dyshimi)

Atje nd' at' vend të Shqipërisë
(Atje)

Në instrumentimin e vargjeve hasim te Asdreni përsëritje të ndryshme, shpesh thjesht popullore, siç janë sidomos disa epanastrofe si këto:

Nga fund' i zemrës lotonj!
Lofonj... se më nuk mundet...
(Mentime)

Që të duket ylli i zjarrtë.
Ylli i zjarrtë, ylli i rrallë...
(Ylli i zjarrtë)

Por hasim edhe shumë bartje, që flasin për prirjen e poetit për t'u dhënë vargjeve të tij një dukuri sa më të «shkolluar»... Ja disa shembuj:

Qielli i bukur që dëfrente
trupin tonë, sot u terr...
(Vieshta)

I thotë Markua sa her' e gjen
ndë krua kur ujë vet' e merr...
(Një zakon)

Po t'e pyesësh: Pse s'flet mirë
shqip, siç i ka folur jot'emë...
(Grekomanët)

Gjakrat rrithnin edhe mbulonin
rrugat, sikur kurrë s'kishte mbarim!
(Një ëndërr)

Mjaftojnë edhe këta shembuj për të kuptuar natyrën e bartjeve të Asdrenit, e cila nuk i ngjan asaj të Mjedës, por më shumë asaj të Naimit e Çajupit, mbasi më tepër se funksion evidencimi ka për qëllim të prishë simetrinë ritmike dhe të japë ritmin e një

bisede gati-gati të zakonshme. Kur të tilla bartje janë pranë njëra-tjetrës, efekti i tyre për të dhënë një ritëm si atë të prozës, është tepër i ndieshëm siç mund të kuptohet edhe vetëm nga kjo strofë ku ka dy bartje:

*Shumë thonë se vjershat duhet të jenë
të shkruara ashtu që të jesh ndë gëzim,
të mos e helmojnë zemrën, të mos kenë
caste hidhërimi që t'biesh ndë trishtim.*

(Lumtëria)

Duhet pohuar se Asdreni është kujdesur shumë që vargu i tij të rrjedhë lirshëm e kjo bie në sy të poezitë e tij më të mira e dora-dorës që ai fitonte përvojën e nevojshme në trajtimin e vargut. Për këtë ai edhe i përpunonte disa herë vjershat, siç na dëshmojnë edhe variantët e ndryshme të disa poezive që na kanë arritur. Nga një studim i këtyre varianteve mund të kuptosh jo vetëm kujdesin për rrjedhshmërinë ritmike të vargut, por edhe për përpjekjen për të vendosur fjalët e figurat qëndrore në vende të përshtatshme.

Duke mos u ndalur gjatë të pasuria e strofave të Asdrenit duam të përmendim këtu se ai përdori distikun popullor p.sh. të «Letër prej katuhidit», «Cilët jemi», «Kënga e bashkimit», «Balashi» etj. pavarësisht grupimeve që u bënë këtyre distikeve në poezi ku herë i jep (në monokolorinë, herë në strofa katërshe, herë në strofa gjashtëshe etj.

Te Asdreni gjejmë të përdorur edhe strofën trishe popullore, të cilën më vonë do ta gjejmë edhe te Poradeci e ndonjë tjetër.)

Ja një strofë e tillë nga poezia «Lumtëria e shpirtit»:

*Lark nër vise dat kërkoni
pakë prehje të ngjeronj;
ta gjenj gazin, ta pushtonj!*

Asdreni është i pari në letërsinë shqiptare që përdori vargun e dirë. Këtë e bën të vëllimi i tij i fundit

«Psallme murgu» në pesë poezi: «Pamje», «Juda i ri», «Dëshirë pagane», «Rruzullimi» dhe «Në udhëtim». Ç'është e vërteta në dy poezitë e fundit hasim më tepër një varg të përzier se sa të lirë, kurse në tri poezitë e para kemi të bëjmë me vargje të lira, prej të cilave e para ka si konstante metrike njëmbëdhjetërrrokëshin, e treta nëntërrrokëshin, ndërsa e dyta ndërtohet duke i pasur si konstante metrike të dy këta vargje, d.m.th. nëntë dhe njëmbëdhjetërrrokëshin. Vargu i lirë i Asdrenit ruan ende mjaft alternime të rregullta, një shpërndarje ritmike që më tepër është e çliruar se sa e lirë, një prirje për t'u rilidhur hera-herës pas ritmit të rregullt. Megjithatë te ndonjë poezi, si p.sh. te «Pamje» ai është përdorur me bukuri jo të zakonshme. Sado i vogël të ketë qenë hapi i tij në lëvrimin e vargut të lirë shqiptar, duhet pohuar se edhe në këtë përvojë metrike shfaqet edhe një herë sensibiliteti e kujdesi i Asdrenit për formën metrike të krijimtarisë së tij poetike.

Më së fundi duhet të flasim këtu për vlerësimin që i bëri Asdreni në poezitë e tij pauzës si element ritmik. Mjeshtër të pauzës u bënë më vonë në poezinë tonë poetë si Ppradeci e Migjeni, e, pas tyre, edhe shumë të tjerë. Megjithatë, Asdreni është nga të parët që u kujdes në një farë mënyre për pauzën. Zakonisht ai e përdor pauzën në vargun e fundit të disa poezive të tij duke e evidencuar praninë e saj me tri pika (...):

S'sheh gjë, veç hij' e tija —
Qesh nd' ujët... ëndërron!
 (Bukuria)

Vështron flakën që del zjarrit:
Lark menjtohet... loton shpesh!
 (Ardhja e dimrit)

Kot e kujtonte trupin' e saj të kjtartë:
se ishin ëndrra plaku... shpesh që dehet!
 (Tingëllimi)

*Kish shtëpinë si një burrë:
plot me pasje dhe... fëmijë!*
(Prej katundit)

*Kështu bëjnë sot neronët
mendje shkurtër... epigonët!*
(Ngjyrat)

Pauza e Asdrenit shërben për të vënë në dukje një fjalë, një figurë që jo rrallë merr edhe ndonjë nuancë ironike. Një funksion i tillë të detyron në të lexuar jo vetëm që ta mbash ca zërin në tri pikët, pra të «lexosh» pauzën, po jo rrallë ta lexosh atë që vjen pas tyre me një timbër tjetër zëri, sipas rastiit me nuancë ironie, sarkazme, befasië, entuziazmi etj.

Në përgjithësi, me Asdrenin poezia jonë edhe në vështrimin e saj metrik pati një kontribut të ndjeshëm e të qartë. Mjaft poetë, që erdhën më pas, u mbështetën në përvojën e tij. Ata mësuan prej Asdrenit që të përpiqen të akordojnë, të shkrijnë në veprat e tyre kërkesat e metrikës popullore me ato të shkolluara. Asdreni në mjaft poezi të tij dha shembuj të bukur në këtë vështrim. Të tjerë e çuan dhe po e çojnë më tej këtë mësim.

9. FAN NOLI

Fan Noli është një poet, i cili paraqet interes të veçantë edhe përsa i përket trajtimit struktural e ritmik të vargut. Me Fan Nolin poezia shqiptare hasi në një poet, që e bëri vargun të buçasë me ritme marciale. Këtë efekt kumbues, poeti e arrin me një seri procedurash, duke u nisur që nga zgjedhja e fjalëve (të cilat duhet të jenë prej natyrës kumbuese, plot zanore dhe bashkëtingëllore tingëluese) e duke vazhduar me pëlqimin për fjalët oksitone, për ritmin ngjites, për rimat e pasura të llojeve të ndryshme, shpesh e më shpesh edhe për rimat e brendshme, për aliteracionin e bollshëm, kontrastet etj. Tek ai, veç kësaj, nën ndikimin e gjuhëve që dinte (e kryesisht të anglishtes) vihet re një prirje për të përshtatur edhe vargje nga letërsia e huaj. Megjithatë, duhet të jeshë shumë i kujdesshëm për të kuptuar se kjo apo ajo strukturë vargu është përshtatur nga vargje të huaj, sepse talenti i Fan Nolit, sensibiliteti i tij prej poeti thellësisht kombëtar, ka ditur ta veshë kaq bukur me rrobën shqiptare, ta shqiptarizojë kaq me mjeshtëri, sa që vargu i ri ka fituar plotë-

sisht muzikalitetin e gjuhës sonë duke iu përshtatur asaj deri në hollësitë më të vogla.

Vargu i preferuar i Nolit është kurdoherë tetërrokëshi, i ndarë rregullisht në dy hemistikë, mundësisht me një jamb fillestar që i jep tonin ngjitës ritmit të vargut dhe me theksa ritmikë, që nuk lëvizin ose lëvizin shumë rrallë nga një varg te tjetri, pra duke ruajtur me këmbëngulje skemat 3.7 ose, më mirë 3.5.7. Ja disa shembuj:

Nëno. mo¹ / mbaj zi për vllanë,
me tre plumba na i ranë...
(Syrgjyn vdekur)

Kur tufani e çthuri fenë,
kur tirani e krrusi atdhenë...
Atje nisi, atje mbaroi,
atje krisi, atje pushoi...
(Shpell' e Dragobisë)

Dy vargjet e parë mund të jepen me këtë skemë:

v/-v/-v/-v

-v/-v/-v/-v

Dy vargjet e dytë:

v/-v/-v/-v

Ndërsa dy vargjet e fundit:

v/-v/-v/-v

Te vargjet dhjetërrokësh, zakonisht, hasim bashkimin e dy vargjeve pesërrokësh, ose më mirë dy vargje adonikë (-vv/-v). P.sh.:

Ngjitet përpjetë // Malit të shkretë

-v v/ -v // -v v/ -v

(Moisiu në mal)

Kurse anafibraku ndihet fare shkoqur te vargjet e poezisë «Thomsoni dhe kuçedra»:

Te Ura, te Ura

v -v/ v-v

Vraponi, o burra,

v -v/ v-v

Me armë, me topa, me kordh' e me shpata...

v -v/ v-v/v-v/v-v

Me këtë sistem është ndërtuar edhe vargu anapestik, të cilin ai e ka përdorur në tri poezi. Tetrapodi anapestik është shumë i përhapur në letërsinë angleze, po Fan Noli ka ditur t'i japë dukuri të kulluar shqiptare:

Allalla, o rrezil e katil, allalla...

vv-/v v-/v v-/vv-

Nuk është e rastit (dhe kuptohet lehtë përse) që Fan Noli, i cili ka përdorur kaq dendur jambin dhe anapestin dhe ka pasur një pëlqim të dukshëm për ritmin ngjites, të ketë përdorur shumë fjalët oksitone. Kështu, ta zëmë, vetëm te strofa e parë e «Marshit të Barabajt» ndër 23 fjalë, 14 janë oksitone; ose, te strofa e fundit të «Shpell' e Dragobisë» ndër 13 fjalë, gjysmat janë oksitone.

Rëndësi i ka dhënë Noli aliteracionit për të forcuar muzikalitetin e vargut dhe për ta bërë më të aftë në shprehjen e mendimeve dhe ndjenjave të tij të fuqishme. Është punë fort e lehtë të gjenden aliteracione në poezitë e tij e nga më të bukurat e tërë poezisë shqiptare. Ato janë ndërtuar zakonisht me bashkëtingëllore të fuqishme, që gati-gati shkrepëtinë kur bashkohen me njëra-tjetrën (janë dentale, pëlcistëse etj. si p.sh.: t, d, r, rr, ç, xh, etj.), por edhe aliteracionet me zanore janë të shpeshta e ndër to vendin e parë e zë zanorja a, e cila bashkë me zanoren e është më e preferuara prej Nolit.

mbasi tingulli i saj i hapur i përshtatet bukur hovit të poezisë së tij. Ja disa shembuj aliteracionesh:

Ti na çthure, na çkule, na çduke çdo fe...
(Marshi i Barabajt)

*Dif dragoj i Dragobisë,
trim tribun i vegjëlisë...*
(Shpell' e Dragobisë)

Jo rrallë aliteracioni kombinohet me rimën apo rimën apofonike¹⁾ në një lodër të vërtetë poetike plot efekt. Në raste të tilla apofonia përfaqëson *varietetin* kurse aliteracioni *unitetin*:

*Se ç'përmbysesh, kamçikohesh,
rrihesh, ngrihesh, çdehesh, zgjohesh...*
(Kirenari)

Përsa i përket rimës, Fan Noli përdor rimën e mirëfilltë duke iu shmangur asonancës dhe konsonancës. Rima e tij është, pra, e qartë dhe e llojeve të ndryshme, po nuk gabojmë të themi se (duke përjashtuar në disa raste mbase Varibobën) është poeti shqiptar që ka përdorur më shumë dhe në mënyrë më funksionale rimën e brendshme, që tek ai paraqitet tepër interesante qoftë për muzikalitetin që krijon, qoftë për forcën evidencuese të saj. Ja disa shembuj të paktë nga moria e shembujve të shumtë që mund të silleshin këtu:

*Dallkaukët, kopukët e turmat pa tru,
zemër-krund-e-gërdhu: Hosana, baraba!*
(Marshi i Barabajt)

Te strofa që vjen më poshtë kumbon rima në *-anë*:

1) Rimë apofonike quhet konsonanca (p.sh. dera-dora)

Nëno moj, mbaj zi për vllanë,
me tre plumba na i ranë,
na e vran' e na e shanë,
na i thanë tradhëtor.

(Sÿrgjyn vdekur)

Kurse te «Shpell' e Dragobisë», me përjashtim të strofës së katërt, të gjitha strofat i kanë dy vargjet e parë me rima të brendshme, që japin një melodi plot harmoni marciale me evidencimin simetrik të hemistikeve:

Kur tufani e çthuri fenë,
kur tirani e krrusi atdhenë...
Atje nisi, atje mbaroi,
atje krisi, atje pushoi...
Vendi dridhej, ai mbeti
se s'tronditej nga tërmeti...
O Bajram, bajrak i gjallë
more nam me gjak në ballë...
As je vrar' e as po vritesh
legjendar Ante po rritesh...

(Shpell' e Dragobisë)

Rima që pëlqen Noli është ajo e puthura, e cila prirret për monorimë:

Nëno, moj, ma qaj në Vlorë,
ku të dha liri, kurorë,
shpirt i bardhë si dëborë,
ti s'i dhe as varr për hor.

(Sÿrgjyn vdekur)

Një mexhllis të madh na çeli
Pandeli Janë Vangjeli
me sulltan — llokum na veli
si kofini pas të vjeli.

(Kënga e Salep Sulltanit)

Sofokliu ishte budalla,
 kur u mplak, edhe Kupidi e la,
 tha: «Shpëtova nga një maskara!»
 Goja, pra, iu tha.
 (Sofokliu)

Ka raste kur rima është përdorur për të ndihmuar në vënien në pah të kontrastit, siç mund të hetohet lehtë edhe te ndonjë shembull që kemi prurë më lart, po kjo bie në sy sidomos te dy poezi të njohura. Kështu nuk ka se si mos të të bëjë përshtypje fakti që poezitë «Marshi i Barabajt» dhe «Marshi i Krishtit», të cilat kontrastojnë midis tyre në ide, kanë thuar se të njëjtat rima:

«Marshi i Barabajt»

«Marshi i Krishtit»

Strofa I

— allalla
 — turfanda
 — batërma
 — Baraba

— hosana
 — hurma
 — zurna
 — hosana

Strofa II

— atdhe
 — çdo fe
 — na dhe
 — Baraba

— atdhe
 — kryefe
 — na dhe
 — hosana

Strofa III

— bari
 — na pi
 — bën fli
 — Baraba

— Bari
 — verri
 — bëhesh fli
 — hosana

Strofa IV

- | | |
|----------------|---------------|
| – u mallkofsh | – u bekofsh |
| – u harbofsh | – mbretërofsh |
| – u shurdhofsh | – u këndofsh |
| – Baraba | – hosana |

Strofa V

- | | |
|----------|----------|
| – për hu | – Jesu |
| – mi gju | – mi gju |
| – pa tru | – tëhu |
| – Baraba | – hosana |

Mjeshtëria në organizimin dhe instrumentimin e vargut nga ana e Fan Nolit, zbulohet edhe në përkthimet e tij të shumtë. Do të meritonte një studim më vete puna e bërë prej tij në transmetimin e muzikalitetit të pasur të Shekspir, që di të marrë një harmoni të rrallë ndër monologë dhe një ritëm të përshtatshëm për tonin e dialogëve nga më të ndryshëm; do të ishte interesante të shikohej puna e tij e hollë prej mjeshtri të vargut në rikrijimin me rrobe shqiptare të rubaive të O. Kahjmit apo në përkthimin e një kryevepre si «Korbi» të E. A. Poes etj. Këto vëzhgime do të hidhnin dritë edhe një herë në konceptimin që kishte Noli për vargun dhe për vlerën e vargëzimit në përgjithësi. Nuk gabojmë nëse themi se për atë kishte rëndësi të madhe vlera muzikore e gjuhës, vlera muzikore e çdo tingulli, pasuria harmonike e të folurit të artikuluar e për tërë këto vlera muzikore ai mendonte se duheshin gjetur format e mënyrat më të përshtatshme për t'i vënë në dukje.

10. LASGUSH PORADECI

Lasgush Poradeci, si F. Noli, e ndien me sensibilitetin e tij të hollë prej poeti muzikalitetin e fjalës e të tingullit të artikuluar. Nga ana tjetër, mbase më tepër se te Noli, te Poradeci shohim të qartë përpjekjen për të kombinuar normat e poezisë së kultivuar me ato të poezisë popullore. Një konceptim i tillë ka të bëjë, në radhë të parë, me esencën, brendinë ideoartistike të poezisë, po kuptohet lehtë se në të implikohet edhe forma, pra edhe vargëzimi. Poradeci dëshmon me krijimtarinë e tij, se është një njohës i hollë i artit popullor, i frymës dhe mjeshtërisë së poezisë popullore, ashtu siç dëshmon, në të njëjtën kohë, se është një njohës jo i zakonshëm i pasurisë metrike të poezisë së shkruar shqiptare dhe të huaj. Ai përpiqet t'i shkrijë këto dy rrugë, që, ndonëse nuk janë në kundërshtim, kanë secila specifikën dhe kërkesat e veta; ai përpiqet t'i ekuilibrojë për të dhënë diçka që të përfaqësojë edhe këtë edhe atë, domosdo këtu duke pasur kurdohere parasysh vargëzimin. Është pikërisht kjo që të krijon përshtypjen, duke lexuar pjesën më të mirë e më të shëndoshë të poezive të Poradecit, se ajo edhe është

popullore edhe është rreptësisht e shkolluar, sikur karakteristikat e vargëzimit popullore janë inkuadruar nëpër ligjet e rregullat e kataloguara të metrikës të poezisë së shkolluar.

Poradeci niset nga folklori dhe tradita e poezisë së kultivuar shqiptare. Mësues i tij është sidomos Naimi, por ndihet — së paku në organizimin e vargut — se për atë ka pasur një vlerë të madhe përvoja e Asdrenit, sidomos kur ajo flet për nevojën e një përtëritjeje të vargëzimit, për ta lidhur më mirë poezinë me zhvillimin shoqëror edhe në aspektin formal, për nevojën që të ndihet kultura edhe në këtë vështrim. Megjithatë, Poradeci, poet me talent e sensibilitet të rrallë, diti të jetë më i ekuilibruar, më i matur, më i natyrshëm, më i ngrohtë muzikalisht e ritmikiisht në krijimet e tij më të mira. Tek ai nuk të krijohet kurrë përshtypja se është një qytetar që kërkon të hiqet si fshatar, siç mund të na ndodhë hera-herës me ndonjë poet tjetër të së kaluarës; te Poradeci fryma popullore, folklori, në poezitë e tij më të goditura, ruan tërë mushtin e poezisë, na vjen me tërë ngrohtësinë dhe sinqeritetin e frymëzimit popullore.

Të Poradeci hasim edhe ndikimin e prozodisë gjermane, rrjedhim i studimeve të tij. Siç dihet vargëzimi gjerman është i tipit ritmik (silabo-tonik). Mbase këtu Poradeci gjeti pikën e bashkimit midis vargëzimit të folklorit tonë dhe atij të shkolluar. Folklori ynë, i lidhur ngushtë me muzikën, ka një strukturë të theksuar ritmike (silabo-tonike). Me kalimin e kohës kjo strukturë është duke evoluuar dhe krahas sistemit të parë ritmik ne hasim sot në të edhe në sistemin silabik. Vetë evoluimi i melodisë, çlirimi i saj nga shumë detyrime, liria që marrin sot këngëtarët popullore në thurjen e këngëve dhe interpretimin e tyre, ndikimi, nga ana tjetër, në folklori e poezisë së shkruar, bënë të mundur që ca nga ca të forcohen disa tipare të sistemit silabik. Ky është një proces në zhvillim e sipër ende sot. Sidoqoftë për Poradecin folklori zbaton parimet e sistemit silabo-tonik dhe është pikërisht nëpërmjet kësaj që ai arrin ta inku-

adrojë në mjaft poezi të tij në përshtatje me kërkesat e poezisë së shkruar.

Te Poradeci hasim shumë vargje popullore, si tetërrrokëshin, gjashtërrrokëshin etj. Po, p.sh. te tetërrrokëshat e tij ruhet përgjithësisht skema 3.7:

*Haj të mirremi për dore,
nçma zemrën që ma more,
gjarpërushe pikëlore.*

(Gjarpërushja)

*Kur e kur, mes arratisë,
vjen më merr një mall i lehtë...*

(Vogëlushja)

Vargje të tillë janë ndërtuar me këmbë trokaike (-v). Megjithatë, ka ndonjë rast që kjo skemë priset, si te vargjet:

Leshërat e tu, moj çupë...

(Vogëlushja)

*Fjalëzë me ëmbëlsi,
fjalëzë me dhëmbshuri...*

(Po qan vasha në shtëpi)

Venitu, vashë, venitu...

(Baladë)

Këto vargje nuk mund të theksohen në rrokjen e tretë mbasi, kuptohet, do të kishim përdhunimin e theksave tonikë. Sidomos në rastin e fundit, trokaizmi është prishur nga këmba e parë jambike. Po siç vihet re lehtë, vargje të tillë janë tepër popullore përse i përket konstruktit të tyre sintaksor e ritmik.

Duke përdorur këmbë të ndryshme e, në mënyrë të veçantë jambin dhe amfibrakun, Poradeci i dha ritmit të shumë poezive të tij një karakter ngjites.

Jambin e gjejmë të përdorur te shumë vjersha, si-

domos katërkëmbëshin jambik ose, ndryshe, nëntërrokëshin. Ja disa shembuj:

*Të ritë e viteve të mi
ma fryri fati zall më zall...*
(Të ritë e viteve të mi)

*Mi zall të pyllit vjeshtarak
dremit liqeni pa kufi...*
(Dremit liqeni)

*Si shpirti i zi në kraharuar,
u mbyll liqeni nënë male...*
(Mëngjes)

*E mora shoqezën përkrah
e matmë rrugën ca nga ca...*
(E mora shoqezën përkrah)

Në të gjitha këto vargje zbatohet rreptas skema e katërkëmbëshit jambik (v-/v-/v-/v-) dhe vetëm rrallë hasim ndonjë varg me një rrokje atone më tepër, siç janë i pesti dhe i gjashti në shembujt që kemi prurë.

Hasim edhe nëntërrokësh të formuar nga peonë të përzier me amfibrakë, daktilë, jambe a troke. Mjafton t'i krahasosh midis tyre këto vargje për të zbuluar ndryshimin. Kështu p.sh.:

*Ku psherëtin dëshirë e djegur,
në shesh të kuq të Qerbelasë,
mes trimësish stërgjyshërishte
të shoh ndaj po m'i bje xhurasë...*
(Naimit)

Me mjeshtëri të rrallë është përdorur amfibraku sidomos në poezi, brendia e të cilave kërkonte një ritëm, ta themi kështu, lëkundës, gati-gati për të imituar lëvizjen e valëve të detit etj. Në të tilla poezi poeti kujdeset në mënyrë intuitive që të shtjerë në punë sa më shumë

fjalë amfibrake. Zakonisht ai përdor trikëmbëshin amfibrak (v-v/v-v/v-v) që në ndonjë rast mund të jetë edhe katalektik¹⁾:

Vështroni si shket sipër vdlash $v-v/v-v/v-v$
e tundet anija më nge.
Me krismë e me prush prej stërkalash $v-v v-v$
mi të shkrepëtin një rrufe!

...

Prej zallit që sot po largohem,
fillova mërgimin e ri;
hepohem... anohem... humbohem...
po sulmin s'e ndal kurrsesi
(Gjëmim i anijes)

Poradeci ka përdorur edhe vargun naimjan, po duke e përshtatur me kërkësat e tij, sidomos për t'i dhënë një ritëm ngjitës. Ndërsa te Naimi gjashtëmbëdhjetërokëshi është i formuar nga dy tetërokësha me një cezurë të dukshme në mes, me theksa ritmike, që lëvizin, po, sidoqoftë, duke ruajtur jehonën e trokeut, te Poradeci ky varg është më shumë një katërkëmbësh me peonë (vv-v). Ritmet e ndryshëm që përftohen nga të dy procedurat kapen lehtë me vesh. Le të krahasojmë të dy vargjet:
Te Naimi:

O malet e Shqipërisë dhe ju o lisat e gjatë,
fushat e gjëra me lule që u kam ndër mend dit'
e natë...

Te Poradeci:

Fluturoi dhe shtërg' i fundit, madhështor, me
shpirt të gjorë
duke shkruar që me natë sipër malesh me dëborë...

1) Katalektik quhet një varg, të cilit i mungon rrokja fundore.

Po kjo ndodh edhe te poezitë «Ti po vjen që prej së largu», «Poradeci» etj.

Këto mënyra në trajtimin e vargjeve, të përdorura me mjeshtëri e me kujdesin e vazhdueshëm që të mos çënojnë aspak natyrën e shqipes dhe frymën popullore, kanë pasur shumë sukses në dorë të Poradecit. Vargje të tillë, të instrumentuar edhe me mjete të tjera tipike popullore, siç janë llojet e përsëritjeve, ruajnë kurdoherë një aromë të qartë të këngës popullore. Kjo shpjegon edhe suksesin që kanë pasur vargje të tillë edhe në vepra të poetëve pasardhës. Për të mos përmendur të tjerë, mjafton të themi se p.sh. te vargjet e Siliqit dhe Kadaresë haset dendur amfibraku, jambi etj., që në ndonjë rast duket sheshit se ndodh si rrjedhim i ndikimit të poezisë së Poradecit.

Te Poradeci, siç e vëmë re, hasim praninë njëkohsisht të dy sistemeve të vargëzimit — të atij ritmik dhe të atij silabik. Kjo nuk çënon aspak unitetin e konceptimit të tij metrik.

Jo vetëm te një poet, por edhe në krejt një periudhë të letërsisë së një vendi, siç ndodh faktikisht me letërsinë tonë sot, mund të bashkëveprojnë sisteme të ndryshme metrike. Domosdo midis këtyre sistemeve njëri mbi-sundon (tek ne sot sistemi silabik), po prania e sistemeve të tjerë është e ndijshme. Te Poradeci hetohet prania e të dy sistemeve me një epërsi të lehtë të sistemit ritmik. Që është e vërtetë kjo, pohohet jo vetëm nga ato që thamë, por edhe nga ndonjë rast, kur për të, qenë në ujdë me kërkesat e sistemit, të njëjtën fjalë poeti na bën që ta theksojmë në dy mënyra, domosdo, kur nuk priset natyra e gjuhës meqë janë fjalë, që dëgjohen në dy mënyra të ndryshme, si flámur e flamur etj. Kështu gjejmë te Poradeci fjalën *pluhur*, të cilën poeti zakonisht e thekson në rrokjen e fundit siç del edhe nga këto vargje:

*Sot çela përllëmbën e dorës
q'u çika gazmore dikur —*

*si pah verbimtar prej dëborës
sërish po më ndrin një pluhûr...*

(Erë trëndelinë)

Ose te një varg tjetër i së njëjtës poezi, që është shkruar siç shihet si amfibrak:

...pluhûrin që ndrin posi prush...

Kurse te poezia «Lundra dhe flamuri» të njëjtën fjalë e gjejmë të theksuar ndryshe, për t'iu bindur tri-këmbëshit jambik. Poeti, për të na tërhequr vëmendjen në këtë fakt, shkruan edhe shenjën e theksit, gjë që s'e bën në rastin tjetër:

*...e s'duket gjë kur humb
veç pluhurës si shkumb...*

Siç shihet fjala *pluhûr*, që nga poeti shqiptohet si jambik, mund të marrë formën e një amfibraku *pluhûrin*, ose atë të një daktili *pluhurës*.

Përsa i përket grupimit të vargjeve, Poradeci ndjek së afërmi poezinë popullore. Atij i pëlqejnë së tepërmi distikët, strofat trishe me rimë të puthur, vargjet monokolonë me monorimë, etj. Në distikë të frymës popullore e tepër elegantë janë shkruar disa nga lirikat më të holla të tij si: «Kroi i fshatit tonë», «Baladë», «Vate prilli», «Kush po shkon ashtu», «Del ne porta» etj.

*Del ne porta nga mulliri
vashë leshërafloriri.*

*Dëgjo bota se ç'po thonë,
vasha po na prish zakonë.*

(Del ne porta)

Kurse strofa trishe si këto kanë lëvizjen e valles nëpërmjet përsëritjes së rimave të puthura:

*E mora shoqezën përkrah,
e matmë rrugën ca nga ca,*

*sikur na ndillte larg diçka.
Pa zuri dita perëndoi,
pa zuri nata na mbuloi,
pa zura shoqen ta pushtoj.*

Me strofra të tilla janë shkruar: «E mora shoqezën përkrah» (nga janë nxjerrë strofat e mësipërme), «Gjar-përushja», «Lundra dhe flamuri», «Vdekja e nositit» etj.

Kurse grupimi i vargjeve në monokolonë e me monorimë haset në mjaft poezi, që bartin kështu një frymë të dukshme popullore. E gjejmë te «Ç'u mbush mali», «Po qan vasha në shtëpi» etj. Te kjo e fundit të tërheq vëmendjen fakti se të njëzet e dy vargjet e poezisë kanë vetëm një rimë (-i). Kjo është një procedurë tipike kishit popullore, që mbahet veç të tjerave si një farë bravure prej poetëve popullorë. Në letërsinë e shkruar e hasim për herë të parë te poezia satirike e Çajupit «O bobo e ububu». Po te Poradeci rima me -i ndihmon shumë në dhënien e hidhërimit të vajzës që qan. Sidoqoftë, Poradeci ka zakonisht prirjen popullore që monorimën ta shtrijë në vargje, që në një farë mënyre bëjnë pjesë në një frazë ose vërtiten rreth një ideje kryesore. Kështu p.sh. te poezia «Ç'u mbush mali», nëntë vargjet e parë lidhen midis tyre nëpërmjet rimës -orë, kurse shtatë vargjet e tjerë lidhen me rimat dhe asonancat -ardhë, -alë, e kështu me radhë.

Një strofë trishe e marrë nga këngët popullore është ajo, që poeti përdor te poezia «Ku m'u rrite vogëloshe», në të cilën dy vargjet e fundit përbëjnë refrenin thujase përherë të njëjtë:

*Ku m'u rrite vogëloshe,
vogëlo si flutura,
mes-hollë-këputura.*

*Të pashë më zbukuroshe,
bukuro si flutura,
mes-hollë-këputura.*

Domosdo, te Poradeci hasim edhe strofa të llojeve të ndryshme, për të cilat është e tepërt të zgjatemi këtu, mbasi në përgjithësi nuk largohen shumë nga ato të zakonshmet ose nuk shquajnë për diçka origjinale. Megjithatë nuk mund të mos flitet këtu për ndonjë formë strofike të huaj, qoftë edhe mesjetare, siç është trioleti dhe, së cilës ai ka ditur t'i japë një rrobë të përshtatshme shqiptare e, do të thoshja, popullore, mbasi vetë trioleti me përsëritjen e vargjeve është i prirë për t'u përshtatur me muzikalitetin e poezisë popullore, ku siç dihet, hasen mjaft lloje strofash të përfutuar nga përsëritje apo repriza të ndryshme vargjesh.

Te Poradeci hasim të parin rast të thyerjes së vargut në letërsinë tonë. Kjo ndodh te poezia «Poradeci», në strofën e fundit:

*Tërë fisi, tërë jeta, ra... u dergj... e zuri gjumi...
Zotëroi në katër anë errësira...*

Po tashi:

*duke nisur udhëtimin nëpërmes në Shqipëri,
Drini plak e i përmallshëm po mburon prej
Shëndaumit.*

Kjo thyerje, siç kuptohet lehtë, është bërë me një efekt të dukshëm artistik, plotësisht në përshtatje me kriteret që ndiqen edhe sot prej poetëve në të tilla raste e për të cilat do të flasim më tutje. Sidoqoftë, ky mbetet te Poradeci një rast i veçuar, të cilin ai nuk e përgjithësoi në praktikën e tij, ndaj edhe nuk mund të mendohet se ka ndikuar në këtë vështrim te poetët pasardhës.

Te Poradeci hasim edhe përdorimin në ndonjë rast të pazhës me funksion artistik ashtu siç do ta gjejmë më pas te Migjeni etj. Rrokjet që mungojnë (zakonisht dy) dhe që formojnë pauzën, Poradeci i zëvendëson me tri pika (...), siç ndodh në këto vargje katërkëmbësh jambikë:

*Që larg po vij... që larg,
më turren valët varg e varg...*

(Lundra dhe flamuri)

*Me zjarr ju flas... me zjarr,
në gjirin tim kam hapur varr...*

(Vdekja e nositit)

Siç kuptohet lehtë, në vargjet e para të këtyre shembujve mungon një këmbë jambike, pra dy rrokje, për këtë arsye edhe gjatë leximit, në mënyrë që të ruhet ritmi, duhet «lexuar» dhe pauza, d.m.th. duhet heshtur për aq sa vlen koha e dy rrokjeve.

Herë tjetër pauza nuk zëvendëson asnjë rrokje, por është një sasi kohe, që i shtohet ritmit të vargut, vendoset midis rrokjeve për të zgjatur më tepër cezurat. Poeti duket sikur kujdeset për recitimin e vjershës dhe, ashtu si një kompozitor, vë edhe shenjat e duhura për çdo vlerë dhe nuancë interpretimi. Edhe këtë radhë pauza vetë shënohet me tri pika (...), që ndajnë fjalët e veçuara prej pauzës. Në të tilla raste një poet i ri do ta thyente vargun. Kështu p.sh. të strofa e fundit e poezisë «Poradeci», në dy vargjet e parë ka katër pauza:

*Tërë fisi, tërë jeta, ra... u dergj... e zuri gjumi...
Zotëroi në katër anë errësira...*

Po tashi...

Duket sheshit se në pauzën e fundit, që duhet të jetë edhe më e gjata, poetit nuk i kanë mjaftuar tri pikat, prandaj, përveç atyre, ai edhe e ka thyer vargun.

Ja dhe disa shembuj të tjerë:

*...ja dredh e përvëluar... ja zjen... e ja heq zvarrë...
pastaj fillon të ngrihesh e nis e ja thërret:
dhe aq lehtë e ngreh së poshti... aq fort e shpje
përpjetë...*

*aq duke mërmëruar me zë të përpëlitur
rënkimi i zemrës sate ronitet më të ngjitur...
sa... që nga lartësia ku vate fluturoj...*

(Kënga pleqërishte)

*...fillova mërgimin e ri;
hepohem... anohem... humbohem...*

(Gjëmimi i anijes)

Edhe në të gjithë këta shembuj të fundit, mund të ishte përdorur thyerja e vargut sipas mënyrës së Majakovskit, aq më tepër që në vargun e fundit kumbon edhe rima e brendshme.

Rima është përdorur më kujdes dhe sens të hollë artistik. Poradeci thajse nuk e njih fare bartjen, ashtu si poezia popullore, për këtë rima në fund të vargut shërben tek ai për të mbyllur vargun, për të mbyllur frazën apo ndarë pjesët e një fraze. Dhe ashtu si poezia popullore, Poradeci përpiket për rimë të mirëfilltë, prandaj tek ai gjejmë pak asonanca dhe asnjë konsonancë.

Përsa i përket cilësisë së rimave të përdorura, duhet thënë se ai pëlqen rimat parafundore, me tinguj zanore e bashkëtingëllore që nuk zhurmojnë tepër, por rrjedhin qetë-qetë. Rimat e tij të preferuara janë pra të tipit: dëborë-pamporë-dasmorë, zbardhë-na ardhë-gunëbardhë; retë-fletë-jetë; të kotë-botë; flakë-pakë etj. Mbisundojnë zanoret e hapura a, o, e, ka fare pak rima me y, Megjithatë Poradeci përdor mjaft rimën fundore, po në më të shumtën pëlqen që kjo të mos mbarojë me një zanore e tingulli i fortë i zanores të mvishet, të topitet disi nga një bashkëtingëllore që e ndjek pas. Kështu hasim rima fundore të tilla: tem-ujem; vish-pleqë-rish; mal-dalngadal; vdes-përmes; det-vet; mall-zall etj. Karakteristikë është se, pikërisht i shtyrë nga një prirje e tillë, në poezinë «Poradeci» e ndien se fjala *kufi* do të kumbonte tepër e ashpër si rimë fundore, për këtë e shkruan *kufir*... R-ja që shtohet në fund me mjeshtëri dhe që është pjesë e trajtës së shquar, duket sikur e bën këtë fjalë të zbutet dhe të aftë për të dhënë edhe në mënyrë figurative ndjenjën e pafundësisë së horizontit...

Perëndimi i) vagëlluar mi liqenin pa kufir...

...Nukë zbritur që nga qjelli përmbi fshat po bëhet fir...

Në ndonjë poezi tjetër, domosdo, mund të mos

ndihet nevoja për një artific të tillë artistik dhe atëherë kemi:

*Mi zall të pyllit vjeshtarak
dremit liqeni pa kufi,
ai ndaj fundesh u përflak
posi me zjarr e me flori...*

(Dremit liqeni)

Me mjeshtëri përdor Poradeci rimat e brendshme duke ndjekur edhe këtu procedurat që hasen në poezitë popullore.

Te këto vargje rimat dhe rimat e brendshme në -u sikur japin një harmoni imitative të vajit:

*C'më le korbën si kërcu!
Ku më fluturove, ku?
Bubu, shtatë vjet pa parë!*

(Malli i vjershëtorit)

Kurse te kjo strofë, rimat sikur endin një ind me file mëndafshi:

*Dhe të shoh të pasqyruar
vetëveten fije-fije,
fije-fije poezije,
që mban erë Shqipërije.*

(Trashëgimi)

Në shembullin e mëposhtëm rima e brendshme është në fillim të vargjeve:

*...me flamur të kuq në dorë,
si dhëndurë me kurorë...*

(C'u mbush mali)

Te ky shembull tjetër rimat enden vargjeve dhe lulëzojnë brenda tyre plot harmoni dhe efekte artistike:

*...e rrjedh për tatëpjetë prej kulmit qielluar
si breshër i thërrmuar... si lot i përvëluar...
pastaj të shuhet zëri... e rrihesh... edhe vdes,
mjerimi i vetvetes të theu me për mes,
së thelli e pa mëshirë të theu dhembja jote
dëshirë e varfëruar e këngës magjiplotë!*

(Kënga pleqërishte)

Ose ky shembull plot kumbime dhe efekte, ku rima kombinohet dhe me alitercionin në tingujt r dhe s:

*E njaty, që prapa krastës
unë rri dhe pres si rrasë;
pres që krismë e trimëruar
të buçasë e të godasë*

(Gjahtari)

Shembuj rimash të tjera të brendshme, të cilat të bëjnë përshtypje për funksionin e tyre, janë edhe këto që rimojnë dy hemistikë:

*Flamuri u ngrit në çdo katund,
atdheu u ndrit!*

(E fundit mërzitje)

*E ylli, ditës perëndon
në qetësi dhe dashuri*

(Dremit liqeni)

*Edhe balt' e ndotur,
edhe llum' i ndyrë,
i patnë përlotur
me ngjyrë e mynxyrë:*

(Maja e çelun)

Nënë drizës iku pikë e vapës iku

(Korrik)

Përse buçet liqeni i qet!

(E mora shoqezën përkrah)

E pasur është poezia e Poradecit edhe me përsëritjen, e cila ndjek thujt kurdoherë modelet që hasim në popull. Gjejmë kështu mjaft anafora:

*Ç'u mbush mali me dëborë,
Ç'u mbush deti me pamporë...*

(Ç'u mbush mali)

*Ti po vjen që prej së largu magjiplotë e dalngadalë,
Ti po vjen që prej së largu duke shkitur më lëndina.*
(Ti po vjen që prej së largu)

Edhe shembujt e epanastrofës ndjekin modelin e poezisë popullore:

*...kanë zbritur mu në Vlorë,
mu në Vlorën e lirisë....*

(Ç'u mbush mali)

*E çasin kur e sjell ndër mend,
kur sjell ndër mend, ah, atë vend...*

(E mora shoqezën përkrah)

*...dh'aty pranë i varen palët,
palëshumëshmes silae...*

(Gjahtari)

*Ç'm'i ka hije shtati i hedhur,
hije kraharuari...*

(Vallja e luleve)

*...ja pa trimin mermëni,
mermëni, moj, themëni...*

(Po qan vasha në shtëpi)

Një përsëritje që haset shumë në popull e bën të për efekt me ndërtimin e saj dhe që sot është përhapur shumë edhe në poezinë tonë të re, është edhe kjo që e gjejmë te Poradeci:

...o fjalë e pikave qiriri,
e pika lotëve, o fjalë!

(Naimit)

Ti det, brohori fshehtësie!

Kuptim i potershëm, ti det!

(Gjeniu i anijes)

Dh'i shtija sytë gjith' përdhe,
gjithë përdhe m'i shtije sytë...

(Ku shkohet vala)

Nuk po zgjatemi më në tiparet e vargëzimit të Poradecit, tipare që janë të shumta dhe që kërkojnë një studim edhe më të thelluar, po nuk i mbyllim dot këto radhë pa thënë edhe dy fjalë për natyrën e aliteracionit të këtij poeti. Poradeci ka sensin e harmonisë, sens që nuk i mungon kurrë një poeti të vërtetë. Harmoninë poeti e sheh edhe në tingujt e fjalëve. Shembulli i r-së në fjalën *kufir* te poezia «Poradeci», për të cilën u fol më lart, do të mjaftonte për të na bindur se për Poradecin, në vargjet e poezisë, tingujt-zanorë apo bashkëtingëllore — janë si notat muzikore në një pentagram. Kjo gjë e shtyn nganjëherë të shkelë edhe ndonjë rregull ortografik apo morfologjik, mjafton që tingulli të marrë vlerën apo nuancën e kërkuar prej tij. Kështu, për shembull, te fjalët *i qetë*, dhe *të shkretë*, siç dihet, e-të janë të gjata, po poeti, duke dashur që në këto pozicione, e-të të jenë të shkurtëra, mbasi kërkon që për efekt ideoartistik të përdorë rimën e fortë, shkel ortografinë dhe shkruan:

Përse buçet liqen i qet?

Liqen, t'i ç' thua ndaj buçet?

Çfar' pe, liqen, mi zall të shkret?

(E mora shoqezën përkrah)

Po kjo gjë duhet thënë edhe për foljen *fundos*, që

përdoret prej tij në vetën e tretë njëjës të së tashmes
dëftore në formën *fundet* në vend të *fundoset*:

*Drejt në zemër ndaj fundët
malli i përvëluar,
fundët zemëra si det
duke uturuar!*

(Që larg)

Këtu, domosdo, si në rastin e parë ashtu edhe në të dytin kemi shkelje të rregullave, gjë që nuk lejo-
het; megjithatë askush nuk proteston, se thujtase as-
kush nuk e vë re i rrëmbyer nga harmonia e poe-
zisë...

Duke u kthyer tek aliteracioni, duhet thënë se edhe
në përdorimin e tij zbulohet sensi i harmonisë. Alitera-
cioni i Poradecit dallon nga ai i Nolit, siç dallojnë midis
tyre dy poezitë e këtyre mjeshtrave. Ndërsa te Noli,
siç u tha, hasim aliteracione me tinguj të kumbueshëm,
të fuqishëm, do të thoshnim që shkrepetijnë, te Porade-
ci ata janë të butë, të krijuar në më të shumtën nga
bashkëtingëllore jo tepër të zhurmshme, në mos të
shurdhëta. Kontribuojnë të tilla kombinime për t'i shtuar
tonet lirike një melodie gjuhësore që në vetvete është
e tillë te ky poet, qoftë nga zgjedhjet e fjalëve, qoftë
nga ritmet e shtruar. Te shëmbujt e më poshtëm bie në
sy qartë një gjë e tillë:

Vijnë vashat valle-valle...

(Vallja e luleve)

*...dhe' i hape truallin për varr,
e varrit vet i vure zjarr...*

(E fundit mërzitje)

...më turren valët varg e varg...

(Lundra dhe flamuri)

*Vate dimri, vate vera,
vate vjeshta përngahera...*

(Baladë)

...më shkon shoq' i miturisë...
...lulëzonte lul' e kuqe...

(Vogëlushja)

Edhe kur kërkon një përsëritje tingujsh të fortë, harmonia e Poradecit largohet nga zhurma, nga buçitja e trompetës, i shmanget përplasjes së tingujve të tillë që do të krijonin «potere», siç janë *t, r, d, k, ç etj.* në kombinime togjesh. Në të tilla raste Poradeci nuk shkon më tej *k-së* apo *s-së* dhe *sh-së*, po në pozicione të hapura, që të mos kenë shumë forcë. Kështu për shembull:

*E kudo' krahinë e gjërë më s'po qet as pipëtimë,
në katund' kërcet një portë...*

(Poradeci)

*v v - / y - v / v - v / v v - /
v v y -*

...kush me këmbë e kush me kalë...

(Ç'u mbush mali)

Jo rrallë aliteracioni kthehet në një harmoni imitative të vërtetë që na bën të ndiejmë herë fluiditetin e ujit, si te ky varg:

E si mbushin ujë, bubu, ç'm'ju ka hije...

(Kroi i fshatit tonë)

Herë këngën e një zogu:

*...e si shtohet cingërima... ja, se ku dinak dhe' i vocërr
nëpër gardhe e nëpër ferra dërdëllet gazmor një
çoçërr!*

(Mbarim vjeshte)

Kurse në këto vargje përfytyrimi auditiv thuhet merr plastikën e hapit të vashës:

*...do të tretem të kullohem në kalim të këmbës sate
t'i pushtoj i llahtaritur ato hapëza mëkate...*

(Ti po vjen që për së largu)

E njëjta gjë mund të thuhet edhe për këta shembuj:

*...Me krismë e me prush prej stërkalash
mi të shkrepëtin një rrufe!*

(Gjeniu i amijes)

*...dirgjet heshtur nënë brymë,
fryn veriu në pyll të thatë me zemrim e me
fërtymë...*

(Mbarim vjeshte)

Nuk ka asnjë dyshim se përvoja e Poradecit në punë të vargëzimit dhe të instrumentimit, ashtu si ajo e Mjedës dhe e Nolit, qe shumë dobiprurëse për poezinë tonë. Ajo është një pasuri e vërtetë artistike, që hapi horizonte të reja metrike, që vuri në dukje vlera të reja harmonike të gjuhës sonë, duke u bërë kështu një model pune për shumë poetë që erdhën më pas.

11. TIPARE TË VARGUT TË LIRË NË POEZINË SHQIPTARE

Para se të vazhdohet më tutje, na bëhet se tani ka ardhur koha të flitet për vargun e lirë, për të cilin është diskutuar shumë, e jo vetëm te ne. Në letërsinë shqiptare e ndeshim për herë të parë, siç u tha, tek Asdreni më 1934, po mund të themi se ai që i dha «nënshtetësi» shqiptare qe vetëm Migjeni, i cili e shpalli që në titull të librit të tij më 1935. Siç shikohet, në letërsinë tonë nuk është fort i ri, ka afro gjysmë shekulli që poetët shqiptarë po e lëvrojnë përherë e më tepër. E, megjithatë, akoma sot e kësaj dite, për këtë varg ka paqartësi. Ç'është vargu i lirë? A ka ritëm apo nuk ka ritëm? Ç'është ritmi i brendshëm për të cilin flitet tutje tëhu pa u sqaruar deri në fund sikur vargjet e tjerë nuk paskan ritëm të brendshëm? Ku qëndron dhe si realizohet fryma kombëtare në këtë varg? Përse, fundi i fundit, nevojitet vargu i lirë? Mos vallë tërë «sekreti» i vargut të lirë qëndron në grafinë, sepse asgjë nuk e dallon në të vërtetë nga proza? Pyetjet

nuk mbarojnë dhe janë të atilla që duan patjetër përgjigje.

Po t'u hedhim një sy përkufizimeve që hasim për këtë varg te ne, do të vëmë re se ato ndryshojnë dhe herë-herë ke përshtypjen se janë bile në kundërshtim midis tyre në mjaft pika.

Në librin «Metrika shqipe» të Dh. S. Shuteriqit lexojmë:

«Varg i lirë quhet, përgjithësisht, një varg që nuk e respekton ritmin dhe rimën, rregullin e vargut të kon sakruar nga poezia popullore dhe poezia e shkruar. Lindi në Francë e në Belgjikë, aty nga fundi i shekullit XIX dhe si krijestar i tij duhet të jetë poeti francez Gustav Kahn. Ky lloj vargu lindi si reaksion kundër teknikës parnasiane dhe klasike. U përhap shpejt në të gjithë Evropën dhe në të gjithë botën. U përdorua dhe u shpërdorua, sepse ra, më të shumtën, në dorë njerëzish që injorancën e tyre artistike u munduan ta shesin si artin më të përsosur. Megjithatë, poetë të shquar dhanë përfundime të vlefshme në vargje të lira. Mjaft të përmendim këtu belgun Verhaeren dhe sovjetikun Majakovski.»¹⁾

Në «Fjalorth termash letrare» (1965) lexojmë:

«Varg i lirë. Varg në të cilin është e lirë sasia e rrokjeve të theksuara e të patheksuara, nuk është i domosdoshëm numri i barabartë i theksave në vargjet e vjershave, nuk ka strofa uniforme që përsëriten, mund të mos ketë edhe rimë. Në bazë të tij qëndron organizimi sintaksor homogjen që përcakton një intonacion homogjen; në këtë intonacion homogjen shqiptohet secili nga vargjet-fraza të vjershës.»

Kurse përkufizimi që jep «Fjalorthi shpjegues i termave të letërsisë» (1972) është ky:)

«Varg i lirë. Lloj vargu që nuk u nënshtrohet skemave tradicionale të metrikës në lidhje me sasinë e caktuar të rrokjeve, të theksave ritmikë, të pauzave, të ndarjes në strofa, të rimave etj. Paraqitet herë i gjatë,

1) Vepër e cituar, f. 87.

herë i shkurtër e nganjëherë përzihet me vargje që ruajnë deri diku formën tradicionale. Në vargun e lirë theksi ritmik i përgjigjet brendisë poetike, valës së ndjenjave e të mendimeve që do të shprehë poeti. Është vargu i preferuar i shumë poetëve modernë. Në letërsinë evropiane është dukur aty nga fundi i shekullit XIX dhe lindi si reagim kundër virtuoizizmave të poetëve që imitonin për së tepërmi skemat klasike (p.sh. parnasionët).»

Mund të silleshin edhe përkufizime të tjera, po gjithmonë do të vinim re se ato edhe afrohen midis tyre edhe largohen, Afrohen përsa u përket vijave të përgjithshme e një toni herë-herë të papërcaktuar, largohen kur ndalen të ndonjë hollësi rregulle teknike etj. Nu janë përkufizime të pabazuara dhe të tilla që nuk qëndrojnë në këmbë. Përkundrazi, Megjithatë një poet i ri e ka të vështirë të depërtojë plotësisht në të fshehtat e vargut të lirë nëpërmjet tyre. Dhe vërtet, edhe pas këtyre përkufizimeve mund ende të pyesësh: A kanë ritëm apo nuk kanë ritëm vargjet e lira? A kanë apo nuk kanë rimë? A janë vargjet e lira një shenjë mosrespektimi i vargjeve popullore dhe i atyre të kultivuar? E vëmë re se pas këtyre përkufizimeve, pyetjet, në vend që të vijnë duke u pakësuar, shtohen.

Para së gjithash duhet sqaruar se nuk është plotësisht e vërtetë, ose është pjesërisht e vërtetë, që vargu i lirë lindi për herë të parë në Francë dhe si reaksion i simbolistëve kundër parnasionëve. Studiuesit francezë ngulin këmbë në një gjë të tillë, saqë vargun e lirë e quajnë pa një pa dy *varg i lirë simbolist* dhe për këtë lindje caktojnë vitin 1886.¹⁾ Ata kanë të drejtë, mbase, kur flasin për vargun e tyre të lirë, po nuk kanë aspak të drejtë kur absolutizojnë një rrëthanë të tillë. Dihet se pikërisht në vitin 1886 në Francë, në Nr. 10 të revistës «La Vogue», u botuan për herë të parë përkthimet e dy poezive të U. Uitmanit të shkruara në varg të

1) Shih p.sh. Henri Morier «Dictionnaire de poétique et de Rhétorique» Paris 1961, f. 462.

lirë («Kushtim» dhe «O yje të Francës»). Për këtë arsye është e domosdoshme të vendoset lindja e vargut të lirë së paku diçka para 1886 dhe, nga ana tjetër, kemi të bëjmë me një lindje që, kuptohet lehtë, nuk ka të bëjë me simbolizmin. Lidhja e vargut të lirë me simbolizmin është krejt arbitrare. Ky është edhe mendimi i mjaft studiuesve, të cilët pohojnë se në fakt nuk është nevoja për asnjë lidhje midis vargut simbolist dhe atij mbas-simbolist, nga një anë, dhe përdorimit të vargut të lirë, nga ana tjetër. Një poet i traditës simboliste, siç ishte p.sh. Jits (Yeats), iu shmang vargut të lirë gjatë gjithë karrierës së tij, ndërsa poetë aspak simbolistë siç qenë Uitmani në Amerikë dhe Hopkinsi në Angli përdorën vargun e lirë ose i hapën rrugën atij nëpërmjet përvojës së tyre.

Në qoftë se, pra, në Francë vargu i lirë lidhet me simbolizmin, në Rusi me simbolistët dhe futuristët, në Itali me krepuskolarët dhe futuristët etj. kjo nuk është një arsye që të përgjithësohet e të pohohet diçka që historikisht duhet parë në mënyrë më dialektike. Vetë në Francë e kudo gjetkë, vargu i lirë nuk është pa paraprijës, pa një përvojë paraprake të grumbulluar nga ky apo nga ai poet. Vetë vargu i përzier, i përdorur gjerësisht nga La Fonteni, Molieri etj. (ndonjë studiues francez e quan *vargu i lirë klasik*), nuk mund të mos ishte një urë kalimi prej vargjeve të rregullt në vargjet e lira. Nga ana tjetër arsyet e lindjes së vargut të lirë janë parë gjer më sot vetëm në tentativën për shkëputje nga tradita, po kjo nuk është e drejtë, mbasi vetë kjo shkëputje nuk mund të bëhej veçse në rrugën dialektike, duke u mbështetur në disa elementë (dhe janë elementë të qenësishëm) të traditës. Për këtë arsye është e udhës që vargu i lirë të mos shikohet vetëm si një reaksion, si një shkëputje, si një mohim metafizik i traditës, por edhe si një rivlerësim i disa arritjeve të kësaj tradite, një përdorim i ri i elementëve themelorë të metrikës tradicionale, një interpretim më i shpenguar i vlerave ritmike dhe instrumentuese të vargut. Në këtë rast vargu i lirë nuk është një varfërim mjetesh, po

një përpjekje për një pasurim të tyre, për një përdorim të tyre të ri. Vargu i lirë nuk është në këtë mënyrë kundër vargut të rregullt, po një interpretim i ri i këtij vargu të rregullt. Në mos tjetër kjo duhet thënë për vargun *tonë* të lirë. Vetëm po të shikohet vargu i lirë në këtë prizëm, ai nuk mbetet më mister për ne po inkuadrohet në familjen e madhe të sistemeve të ndryshëm metrikë.

Vargu i lirë lind ashtu siç lind çdo sistem tjetër metrik: për t'iu përgjigjur më mirë disa aspekteve të *ritmit të kohës*, për të depërtuar në mënyrë më të lehtë, pa shumë artifice e skema, në vetëdijen e lexuesit, për t'u bërë më i përshtatshëm për shprehjen e realitetit, të psikologjisë dhe të gjuhës së kohës. Kuptohet se këtu, në analizë të fundit, është shoqëria me zhvillimin e saj të pandalshëm, që shërben si shtytëse kryesore. Jo se sistemet e mëparshëm të vargëzimit nuk janë në gjendje të shprehin këtë ritëm (me kusht, domosdo, që të dinë të rinovohen në strukturën e tyre të brendshme). Dhe është pikërisht për këtë arsye që duke folur për sisteme të ndryshme vargëzimi të një gjuhe, në asnjë mënyrë nuk duhet të vëmë njërin kundër tjetrit. Megjithatë është fakt se çdo epokë sjell edhe në lëmë të metrikës kontributin e vet origjinal. Kjo nuk do të thotë aspak, e përsëritim, se vargu i lirë është vargu i kohës, ndërsa vargjet e tjerë jo.

Historia e vargëzimit tregon se ai është një fenomen që zhvillohet, pasurohet, heq dorë nga disa procedura, pajiset me disa të tjera duke marrë kurdoherë trajta e forma të reja. Kjo për vetë faktin se ai është i lidhur me një fenomen të gjallë siç është poezia, që, nga ana e saj, reflekton në analizë të fundit dialektikën e vetë jetës. Dhe janë pikërisht dy faktorë konkretë jetësorë që kushtëzojnë në radhë të parë këtë evoluim: faktori historiko-shoqëror dhe faktori gjuhësor. Në sistemin e vargëzimit ne i hasim të qarta shënjat e ndikimit të këtyre dy faktorëve. Mbase do të duket më e lehtë për t'u kup-

tuar që zhvillimi i gjuhës të pasqyrohet edhe në mënyrën e thurjes së vargjeve dhe disi më e vështirë të kapet se si reflektohet faktori historiko-shoqëror në këtë fenomen formal e teknik të poezisë. Por e vërteta është se faktori historiko-shoqëror është përcaktues dhe i fuqishëm edhe në këtë mes e, në të vërtetë, aspak i vështirë për t'u kapur. Para së gjithash, duke qenë se vetë brendia e poezisë e reflekton vazhdimisht dialektikën historiko-shoqërore, evoluon, zhvishet nga ide dhe emocione të vjetëruara e pasurohet me ide, përjetime, ndjenja dhe ëndërrime të reja, nuk ka se si që kjo lëvizje dialektike e brendisë të mos reflektohet edhe në mjetet e formës, në gjuhë, në sistemin e figuracionit, në ritmin, muzikalitetin, pra dhe në krejt sistemin e organizimit dhe të instrumentimit të vargut. Kjo është një çështje që ka të bëjë edhe me vetë destinacionin e poezisë. Në rrymë të kohës, gjatë historisë, ky destinacion nuk ka qenë kurdoherë i njëjtë; ai ka ardhur duke u zhvilluar, mbase ka pasur zigzage, po kurdoherë ka shkuar drejt një demokratizimi që sa vinte e bëhej më i dukshëm. Poezia, siç dihet, lindi edhe si shoqëruese e punës së njeriut, si një farë elementi ritmik organizues i punës së tij të përbashkët dhe që prej saj ajo mori ritmin që e mban ende sot e kësaj dite në këmbë. Ajo lindi në punë e sipër e shoqëruar me melodinë dhe gjestin. Një sinkretizëm i plotë që pati zhvillime dhe rrjedhime të shumta. Është pikërisht nga ky sinkretizëm që lind muzika, vallja, pantomima, teatri etj. Që këndeje lind edhe poezia me tërë llojet e saj e, meqë për këtë po flasim, edhe sistemi i organizimit të saj ritmik e gjuhësor. Po në qoftë se shoqëria e hershme, që e lindi, mund të kënaqej nga ky sinkretizëm, zhvillimi i mëtejshëm historiko-shoqëror e ndjeu të nevojshëm prishjen e tij dhe zhvillimin e veçuar, fuqizimin, përsosjen e komponentëve të ndryshëm të këtij fenomeni. Kështu shkëputen nga njëra-tjetra poezia, muzika, vallja, pantomima etj. Megjithatë kjo bashkëjetesë nuk u shua

kurrë, ajo edhe sot e kësaj dite, megjithëse në një stad, brendi e formë të re, jeton ende. Opera e kinematografia — për të mos përmendur të tjera — janë dy lloje që nuk mund të konceptohen pa këtë bashkëveprim, që, domosdo, ka marrë sot përmasa, kuptim dhe forma të reja. Sidoqoftë prishja e sinkretizmit të hershëm solli si rrjedhim zhvillimin e pavarur, konsolidimin dhe kristalizimin e trajtave, qoftë të muzikës, qoftë të poezisë. Destinacioni i kësaj të fundit nuk qe më vetëm ai për të konkretizuar domethënien e tingullit, të muzikës, po për të poetizuar një ngjarje apo një ndjenjë, për të shpallur një mesazh duke u mbështetur vetëm në bukurinë dhe fuqinë e fjalës së artikuluar të njeriut. Te kjo fjalë u zbulua një muzikalitet, një harmoni dhe një zhdërvjellshmëri që nuk ishte vënë re herë tjetër. Në këtë fjalë, që organizohej në vargje, hetohej ende bashkëjetesa e dikurshme me muzikën (ajo hetohet ende sot) po zhvillimi i pavarur bëri që të krijoheshin mjete të reja harmonie, instrumentimi, intonacioni, ritmi. U vu re kështu muzikaliteti i intonacionit të ligjëratës poetike, që buronte nga struktura sintaksore, u vu re harmonia fonetike, që buronte nga përbërja e tingujve, u vu re ritmi i mendimeve dhe ndjenjave që lëvizte në vargje sipas organizimesh dhe instrumentimesh të caktuara etj. Tashmë poezia po bënte jetën e saj të pavarur, megjithëse ajo kurrë nuk ka qenë e nuk është bukëshkalë ndaj muzikës.

Gjithë ky proces ndodhi në gji të popullit, i cili është poeti e muzikanti i pari, farkëtuesi i artit të vërtetë në të gjithë kohët. Poetët, që erdhën më pas dhe i hodhën në letër krijimet e tyre, mësimet e para, me vetëdije apo pa vetëdije, i morën para së gjithash në popull e pastaj nga njëri-tjetri. Poezia nuk mësohet në librat e metrikës. Poezia buron nga jeta. Ajo të jep idetë, mendimet, ngjarjet, fenomenet etj., që do të përbëjnë brendinë e poezisë, ajo të jep edhe formën, ritmin, kadencën, harmoninë etj., për të plaz-

muar këtë brendi. Domosdo këto nuk bëhen veç e veç, d.m.th. më parë të krijojmë brendinë e më pas formën, këto krijohen njëkohësisht, në lidhjen e tyre dialektike. Sepse nëse është e mundur që për voli studimi brendia e forma të veçohen, në krijim ato janë në unitetin e tyre të pandarë dialektik. Kështu problemet e formës kthehen e bëhen probleme të brendisë.

Ritmi i poezisë është një element formal që buroon nga brendia. Çdo brendi, çdo fenomen, çdo epokë a periudhë historiko-shoqërore ka ritmin e vet. Dhe është pikërisht ky ritëm një nga elementët e shumë të që e lidh poezinë me kohën.

Nuk janë pa interes në këtë vështrim ato që Asdreni shkruante në një letër, të cilën e kemi cituar më parë. Duke folur për evoluimin në veprat e tij të konceptimit struktural të vargjeve, ai e paraqet këtë më tepër si një nevojë objektive, të diktuar nga rrethanat historiko-shoqërore të kohës, nga realiteti rrethues që evoluon vazhdimisht.

Asdreni e ndien thellë si artist se pasqyrimi i brendisë së re, reflektimi i realitetit të ri në poezi, është i lidhur ngushtë me një varg kërkesash të reja, që kanë të bëjnë edhe me konceptimin e saj metrik.

Majakovski në librin e tij «Si thuren vargjet?», një libër i shkruar më shumë me intuitën dhe fantazinë e një artisti se sa me logjikën dhe argumentimet e një shkencëtari, arrin të japë qartë, më duket, këtë lidhje të brendshme ritmike të poezisë me ritmin e ambientit qark, me ritmin e shoqërisë në të cilën jeton poeti.

«Së nga vjen ky ritëm-gjëmim bazë, thotë Majakovski, nuk dihet. Për mua është çdo përsëritje që ndodh tek unë i një tingulli, i një zhurme, i një lëkundjeje ose përgjithësisht, përsëritja e çdo fenomeni që unë e hetoj me anë të tingullit. Ritmin mund ta sjellë edhe zhurma e vazhdueshme e detit, edhe shërbyesja që çdo mëngjes troket në derë dhe që duke u përsëritur ndërthuret duke zënë vend në vetëdi-

jen time, bile edhe rrotullimi i tokës, që tek unë si te një dyqan me mjete demonstrimi, alternohet dhe lidhet në mënyrë karikaturale detyrimisht me fërshëllimën e erës.

Përpyekja për të organizuar lëvizjen, për të organizuar tingujt qark vetes, duke gjetur karakterin e tyre, veçoritë e tyre, kjo është një nga punët kryesore dhe të vazhdueshme poetike — kjo përbën rezervën ritmike».1)

Kurse Kadareja e ndien këtë fenomen, këtë raport ambient-ritëm, kur thotë në një poemë të tij, «Anketa», këto fjalë për poezinë e vet dhe vendlindjen e tij, Gjirokastrën:

*Ne dolëm nëpër lagjen e çuditshme, të lashtë.
Mbi kalldrëmet e pjerrët ty gjunjët të thyheshin,
mbi sokakët e shtrëmbër ritmet na thyheshin,
por ne ecëm, ecëm përkrahu bashkë.
Atëherë ti çdo gjë ma shndërrove përpara syve.
Befas në muret e shtëpive të stilit të shkuar
skelat e strofave dhe të vargjeve u ngritën
gjithë botën me llaçin e poezisë duke suvatuar.*

*Mbi kalldrëmet e pjerrët ritmet thyheshin,
rimat përplaseshin mbi gurët dhe binin.*

*Ti the: s'ka gjë,
dhe kështu mund të shkruhet
mjafton që në zemër ngricat mos binin.*

Kuptohet se në këto vargje — dhe Kadareja flet jo rrallë për rima, ritme e vargje në poezitë e veta — flitet para së gjithash për diçka esenciale të bren-disë së poezisë, diçka që ka të bëjë me konceptimin psikologjik, me përjetimin e realitetit që poetizohet, po nuk ka asnjë dyshim që në to bëhet fjalë pikë-

1) V. Majakovski — Kak djellat stihî? — Moskva 1952, f. 24.

risht edhe për strukturën ritmike të poezive, pra për diçka që lidhet me organizimin e brendshëm të vargjeve e që, sipas Kadaresë, buron prej vetë objektit të poetizuar.

Nuk është vështirë të gjenden vargje edhe tek poetët tanë të tjerë, ku të duket qartë shqetësimi i tyre për të dhënë kohën e, për ç'na intereson ne, edhe ritmin e kohës. Kështu te F. Arapi gjejmë këto vargje:

*Dhe vet' këto ditë, — kështu siç janë,
gjysmëpunëtore, gjysmëfshatare,
gjer në brez nën ujë të lara, —
të gjitha
do të vërshojnë, si vërshon lumi,
tuneleve e poemave,
që të vërtitin fletët e çelikta të turbinave,
që të rrezëllezin qelizat e panumërta
të ritmeve e të rimave.*

(Vargje për dritat)

Ose të marrim këto vargje të D. Agollit, ku thuhet:

*Mundohem e vuaj mbi rrokje e vargje
se dua ta ngre poemën në këmbë,
djersët më rrjedhin nga balli në faqe
dhe majën e lapsit pastaj ha me dhëmbë,
se dua që vargu të mbajë jo vetëm një agim,
dua të mbajë me shpatulla kohën që zjen e
gjëmon.*

*Poema ngjan me digat në Drin,
që mbajnë liqene me miliarda ton!*

(Nënë Shqipëri)

Pra ritmi i kohës, ndonëse është vështirë për t'u përkufizuar me fjalë, poetikisht është diçka konkrete, diçka që hetohet qartë nga intuïta e poetëve. Është pikërisht kjo lidhje me kohën që i bën ata të kër-

kojnë dhe ritmin e përshtatshëm, i bën që të interpretojnë në një mënyrë sa më të re vargjet tradicionale, mjetet formale të poezisë derisa të arrijnë në ndonjë rast edhe tek vargjet e lira.

○ Nga tërë këto që u thanë këtu, kuptohet qartë se vargjet e lira nuk ka si konceptohen pa ritëm, prandaj është një keqkuptim i pafalshëm ai që i supozon këto vargje pa ritëm. Nuk ka poezi pa ritëm. Mund të ndryshojnë mjetet, procedurat për arritjen e këtij ritmi (dikur arrihej me anë të alternimit të rrokjeve të shkurtra e të gjata, në sistemin metrik; më pas, nëpërmjet sistemit të rrokjeve duke u ndihur edhe nga rima; më pas akoma duke i dhënë rëndësi ritmit të organizimit sintaksor të frazës-varg etj.), po në asnjë mënyrë nuk mund të mendohet poezia pa ritëm (bile edhe proza nuk mund të mirret me mend pa ritmin e saj specifik). Vetë jeta rrjedh sipas një ritmi të dhënë, prandaj është absurde të mendohet që poezia dhe arti në përgjithësi, që pasqyrojnë jetën, ta injorojnë ritmin e të bëjnë pa të.

Po si arrihet ritmi në vargjet e lira? Domosdo as me këmbët e sistemit metrik apo atij ritmik, as me rrokjet e sistemit silabik, as me parimet e sistemit tonik. Këtu kemi të bëjmë, patjetër, me një specifikë origjinale. Megjithatë mund të themi se *vargjet e lira e organizojnë ritmin pa këto sisteme, por edhe me tërë këto sisteme bashkarisht*. Nga ana tjetër, në këtë punë rol të madh luan gjuha, natyra e gjuhës në të cilën shkruhet, veçoritë sintaksore e fonetike të saj. Sepse vargu i lirë është i lidhur tepër ngushtë me veçoritë e qenësishme të një gjuhe, aq sa mendoj se duhet folur jo për një varg të lirë në përgjithësi, po për tipe vargjesh të lira dhe veçoritë e tij në një letërsi të caktuar.

E para gjë që duhet të sqarohet këtu është, domosdo, *ritmi i brendshëm*. Ritmi i brendshëm nuk është një karakteristikë vetëm e vargut të lirë. Edhe vargjet e tjerë e kanë një gjë të tillë, po ndërsa në

vargjet e ndërtuar me sisteme të ndryshme (metrik, ritmik, silabik, tonik etj.) ky ritëm organizohet nëpërmjet rregullash fikse, që lidhen me numrin e këmbëve, të rrokjeve, të theksave ritmikë, të rimave etj., me elementë, do të thoshim, të jashtëm, tepër të dukshëm, vargjet e lira e arrijnë këtë me mjete më pak të dukshme, që veprojnë si *in sordina*, duke nisur që nga organizimi i brendshëm i frazave sintaksore e deri tek instrumentimi i vargjeve me mjete të shpërndara në mënyrë të çrregullt ose, më mirë, të lirë. Kjo gjë e bën ritmin e vargjeve të lira të një poezie të mos përsëritet në një poezi tjetër. Thua se çdo poezi ka ritmin e vet të veçantë, tepër vetjak, që lidhet me brendinë ideore apo emotive të temës së trajtuar.

② Një rol të rëndësishëm në organizimin ritmik të vërgut të lirë shqiptar luan patjetër konstantja metrike. Poetët tanë, me vetëdije apo në mënyrë intuitive, kanë punuar duke përdorur konstanten metrike në thurjen e vargjeve të lira.

Konstante metrike quhet një element metrik fiks, që përzihet me vargje masash të ndryshme, nxjerr krye hera-herës, po me këmbëngulje, megjithëse jo në intervale të rregullta, duke krijuar kështu një atmosferë të veçantë ritmike. Konstantja metrike është këtu si majaja, që shërben për t'u dhënë vargjeve të lira një farë boshti, një farë pike referimi ritmik, një farë fizionomie ritmike unifikuese.

Në poezinë tonë kjo është një procedurë që e hasim që te Asdreni dhe Migjeni. Te Migjeni mund të gjejmë të përdorur mjaft gjashtërrrokëshin si konstante metrike siç ndodh p.sh. të «Shkëndija» apo te «Kangë në vete»:

Veri frynë pa mshirë, si veri që frynë,
dhe si hajn në shtëpijat e kojshive hynë —
edhe për çudi
këta kojshit e mi

*sa mirë e presin... megjithëse nuk asht ditë vere
ata në gjuhë të huej i thonë: mirë se erdhe!*

Këto vargje, po të shkruhen ndryshe, e zbulojnë
lehtë ritmin e gjashtërokëshit popullor:

*Veri fryn pa mshirë
si veri që frynë
dhe si hajn në shtëpijat
e kojshive hynë...*

Po te Migjeni hasim edhe vargjet tek si konstante
metrike. Kështu, p.sh. te «Të lindet një njeri» apo te
«Zgjimi» konstante metrike është shtatërokëshi. Nga
ana tjetër edhe njëmbëdhjetërokëshi përdoret den-
dur prej tij si konstante metrike, si p.sh. te «Vuejtja»:

*Ka do dit
që po shof fare mirë
se si nga vuejtja syt po më madhohen
nëpër ball dhe ftyrë rrudhat po më shtohen
e si buzqeshja m'asht e hidhun...
...dhe po ndij
se si mëngjeset e mija
nuk janë ma mëngjese hovi e pune
as ndërtimi, por të shtymt dita më ditë
e një jete që s'durohet...*

Te Dh. S. Shuteriqi e Ll. Siliqi hasim më shumë var-
gun njëmbëdhjetërokësh si konstante metrike. Bile ke
përshtypjen nganjëherë se shumë poezi të këtyre dy
poetëve nuk janë gjë tjetër veçse njëmbëdhjetërokë-
sha të shkruar në mënyrë të copëzuar. Ja një shem-
bull nga Shuteriqi:

*Mos ma vë re
dëshprimin tim ti sot,
motër Anë;
dhe mos u shqetëso*

për këta lot,
që pe
të zbresin faqes branë.
Po,
kam qarë.
Mosha nuk ma lejon...

(Vangjush Mios)

Këto vargje mund të shkruhen:

Mos ma vë re dëshprimin tim ti sot,
motër Anë; dhe mos u shqetëso
për këta lot që po të zbresin faqes branë.
Po, kam qarë. Mosha nuk ma lejon...

Po kështu ndodh edhe te Ll. Siliqi, p.sh. te poema
«Borizanët»

Dritat fiken radhaz në qytezë.
Ai ngrihet,
radion ndez.
Ai don të dijë çdo gja:
me se rron vendi,
sivjet sa mbolli e si mbolli
i shtrejti miku i tij
Devolli...

Këto vargje mund të shkruhen:

Dritat fiken radhas në qytezë.
Ai ngrihet, radion ndez. Ai don të dijë
çdo gja: me se rron vendi, sivjet sa mbolli
e si mbolli i shtrejti miku i tij,
Devolli...

Poetët që erdhën më pas morën prej Migjenit dhe, domosdo edhe prej Shuteriqit e Siliqit. Nga këta të fundit përdorën jo vetëm përvojën e teknikës së konstantes metrike, por edhe atë të zbërthimit të strofave të

rregullta, për të cilën do të bëjmë fjalë më tutje. Tani për tani të qëndrojmë ende te konstantja metrike.

Në një pjesë të mirë të poezive të F. Arapit, është përdorur si konstante metrike gjashtërrrokëshi popullor. P.sh.:

*Mbrëmë i kisha miq dhe me mua fjetën
revolucionet e ardhshme, republikat e reja proletare,
hidrocentralet ndërkombëtare dhe universitetet,
udhëtimet e largëta...*

(Mbrëmë i kisha miq)

Plumbi tejpertej ta çan ballin.

*Gjaku gurgullon nga tëmthat
e nga goja.*

— Ku të të vendos?

Si të të tërheq?

Rreth e qark gurishtë

Armiku gjuan keq.

(Alarme të përgjakura)

Në shumë poezi në vargje të lira të I. Kadaresë, konstante metrike është gjashtërrrokëshi, po prej tij përdoret mjaft edhe dhjetërrrokëshi apo nëntërrrokëshi.

Fëmijnia ime me gishtat lyer me mellan.

Në mëngjes këmbanat.

Myezini në muzg.

Koleksione gazetash e pullash të vjetra,

shkëmbimi i Cejlonit

me dy Luksemburg.

(Fëmijnia)

Jo rrallë konstantja metrike merr te ndonjë poet trajtën e lajtmotivit. Kështu ndodh sidomos me Migjennin, i cili kërkoi dhe e arriti me këmbëngulje muzikalitetin e lajtmotivit në poezitë e tij. Lajtmotivi në të tilla, raste shërben jo vetëm për të theksuar apo vënë në dukje një ide apo ndjenjë të qenësishme, sidoqoftë

qëndrore për poezinë, por edhe për të ndihmuar në organizimin ritmik të saj. Në këtë funksion e gjejmë të përdorur, dhe me mjeshtëri, p.sh. te poezia «Zgjimi», ku vargjet

O vullnete të ndrydhuna!

O vullnete të shtypuna!

përsëriten tri herë, duke e ndarë poezinë në pjesë kryesore dhe duke të dhënë përshtypjen e një orkestracioni që regëtin i shqetësuar thua jse *in sordina* gjatë tërë harmonisë së poezisë.

Teknikën e lajtmotivit të përdorur si konstante metrike e gjejmë edhe te Kadareja, i cili di të nxjerrë nga ky përdorim nuanca harmonike tepër sugjестive. Kështu, p.sh., te poezia e tij «Malli i Shqipërisë», gjejmë të përdorur gjashtë herë vargun gjashtërokësh «Më ka marrë malli». Një përsëritje e tillë, domosdo, lë gjurmën e vet të fortë në organizimin ritmik të mbarë poezisë.

Na bëhet se është me rëndësi të thuhet se përdorimi apo mospërdorimi i konstantes metrike, reflektohet në mënyrë të ndijshme në dallimin ose jo të vargjeve të lira nga proza, qoftë dhe nga një prozë e kadencuar. Është e vërtetë se poezia (dhe në këtë mes edhe vargu i lirë) kërkoi dhe kërkon ende sot e kësaj dite të shembë kufijtë artificialë, që e ndajnë atë nga proza. Po kjo nuk ka të bëjë me ritmin dhe mjetet instrumentuese të poezisë. Këto kufij, që janë shembur apo duhen shembur gjer në fund kanë të bëjnë me konceptimet formaliste, estetizante, me recidivet e një konceptimi abstrakt për poezinë, për «aristokratizmin» gjuhësor e tematik të saj, që e dallonte atë prej prozës. Me fjalë të tjera, për një poet realist nuk mund të ketë tema apo subjekte «poetike» dhe «prozaikë», apo gjuhë të «veçantë» për poezinë e tjetër për prozën. Për poetët e rinj, sidomos për poetët e realizmit socialist çdo temë apo subjekt mund dhe duhet të trajtohet në poezi, ashtu si çdo fjalë e gjuhës së përditshme mund e duhet të përdoret në vargjet

e një poezie. Ky konceptim i drejtë niset nga fakti që poezia nuk është e veçuar nga jeta, nuk është një surrogato e saj, një kalim kohe, një lodër, një fantazmagori tingujsh jashtë realitetit (në mos në kundërvënje me realitetin), po përkundrazi është vetë jeta me tërë pasurinë, bollëkun e detajeve, shumanshmërinë dhe poliedritetin e saj. Vetëm në këtë vështrim kuptohet «futja» e prozës në poezi. Vetëm në këtë mënyrë poezia, qoftë edhe e shkruar në varg të lirë, mbetet poezi, mbasi organizimi i saj ritmik, instrumentimi i saj (për të mos përmendur domosdo esencialen — përjetimin apo poetizimin e realitetit) e bën të dallohet prej prozës. Dallimi midis njerës dhe tjetrës nuk mbahet domosdo në dallime grafike, po ka të bëjë esencialisht me përjetime të brendshme. Në këtë mes, ritmi, organizimi i vargut, instrumentimi i tij ka vendin e vet, funksionin e tij të rëndësishëm e shumë delikat. Këta kufij nuk duhen shembur. Ndryshe kemi shembur vetë poezinë.

Ka pasur orvatje për të vënë shenjën e barazimit midis poezisë e prozës. Disa studiues të huaj kanë prirje nganjëherë ta shikojnë prejardhjen e vargut të lirë nga prozat poetike (për francezët, p.sh., nga prozat poetike të Bodlerit, Rimbosë etj.). Studiues të tillë orvaten e djersijnë për të gjetur, në këto proza, vargje, embrione vargjesh... Kjo, domosdo, është njësoj sikur të orvatesh të gjesh forma të qëndrueshme të retë në qiell... Ndonjë poet francez, duke u nisur nga kjo prirje e gabuar, nuk ngurroi të paraqesë në një formë grafike tjetër prozat e tij të mëparshme dhe t'i shesë për poezi. Kështu veproi, p.sh., Marie Krynska, e cila në tetor të vitit 1882 botoi «Këngë vjeshte» në prozë, kurse në dhjetor të po atij viti «Simfoninë në ngjyrë gri», dy poema në vargje të lira. Në të vërtetë ajo nuk bëri gjë tjetër veçse mori tekstet e mëparshëm të shkruar në prozë, i ripunoi dhe i shpërndau rreshtat e prozës në vargje të lira duke përdorur me të tepërt kryeradhët. Ky do-

mosdo nuk është veçse një artific i kulluar tipografik, që nuk ka të bëjë aspak me poezinë.

Është e vërtetë që vargu i lirë nuk ka një teknikë *a priori*, tepër fikse dhe tepër strikte dhe se çdo poet ka këtu edhe stilin e tij, lirinë e tij në organizimin e vargut, në konceptimin e vargut, po sidoqoftë kjo *liri* nuk do të thotë kurrë *arbitraritet, çrregullim*. Konceptimi i vargut si varg mbetet kurdoherë i vlefshëm. Dhe kur thua varg, qoftë dhe varg i lirë, thua ritëm me të gjithë aksesoret që parakupton kjo fjalë.

Nga ana tjetër, vargjet e lira nuk duhen barazuar as me vargjet e përzier. Këto të fundit, siç u tha, mund edhe të mendohen se kanë shërbyer deri diku si urë kalimi nga vargjet e rregullt te vargjet e lira. Po vargu i lirë ka një natyrë tjetër, prandaj nuk është e drejtë të quhet vargu i përzier *varg i lirë klasik*, siç u tha se bën ndonjë studiues i huaj. Vargu i përzier njihet prej kohësh edhe te ne. Mjaf-ton të përmenden këtu Naimi dhe Çajupi, të cilët janë treguar mjeshtër në përdorimin e vargjeve të përzier, siç patëm rast të vemë në dukje kur folëm për vargëzimin e tyre.

Atëherë vumë re jo vetëm mjeshtërinë e këtyre dy poetëve në vargjet e përzier, por edhe konceptimin që ata kanë pasur për këto vargje. Kështu pamë se Naimi pëlqen të përziejë sidomos vargje tek, duke i dhënë tonit të tregimit një ecuri tepër të afërt me ritmin e prozës. Kurse Çajupi pëlqen të përziejë sidomos vargjet çift, duke i dhënë kështu tregimit një ritëm tepër të gjallë, plot gjetje e befasi ritmike, gati-gati atë të një kënge apo balade popullore. Të dy këta poetë e shpërndajnë rimën tutje tëhu dhe ajo shpërthen herë këtu, herë atje po përherë në shërbim të idesë. Megjithatë, jo rrallë, sidomos te Çajupi, ajo bëhet shkas evidencimi, shkas humori, shkas fshikullimit... Hasim dhe vargje të formuar nga një fjalë e vetme, e cila, si rregull, përforcohet edhe nga rima. P.sh.:

*Kur vate s'gjeti një ve,
thirri, briti;
ulëriti...*

(Çajupi: Shqiponja dhe brumbulli)

*Ljepuri s'ish i gëzuar,
ngulçonte,
rënkonte...*

(Çajupi: Ljepuri dhe kakëzoza)

Vihet re lehtë në këta shembuj, veç të tjerave, edhe fakti që Çajupi krijon dy vargje nga një varg i vetëm.

Nuk ka dyshim se përvoja e këtyre dy poetëve në punë të vargut të përzier nuk mund të mos ndikonte te poetët që erdhën më pas. Dhe në fakt edhe poetë si Shuteriqi, Siliqi, Çomora, Varfi, Agolli, Çaçi, Bubishi, etj. morën shumë nga përvoja e Naimit dhe Çajupit për vargjet e tyre të përzier, si në trajtimin e vargjeve tek apo çift, si në shpërndarjen e rimave, si dhe në copëzimin e vargjeve.

Do t'ia vllente të flitej më gjatë për vargjet e përzier, të cilat, ç'është e vërteta, janë përdorur me shumë efekt nga poetët tanë. Po këtu ne u ndalëm sa për të bërë të qartë faktin se vargjet e përzier kanë një konceptim dhe organizim të ndryshëm nga vargjet e lira. Në qoftë se vargu i lirë e përcakton gjatësinë e tij ashtu edhe ritmin e tij në bazë të idesë së shprehur, te vargjet e përzier vargjet në vetvete janë ato të zakonshmet, vargjet e rregullt, që përzihen e copëzohen sipas cezurave kryesore apo të dyta. Si rregull, vargjet e përzier mund të rindërtohen (të bashkohen pjesët e copëzuara apo të thyera) e të japin vargje pak a shumë të rregullt, kurse kjo gjë mund të mos ndodhë me vargjet e lira.

Kur flitet për vargje të lira, duhet folur edhe për strofa të lira, sepse ashtu si ka vargje të lira ka edhe strofa të lira. Një gjë e tillë nuk është pasur kurdoherë parasysh kur është folur për vargjet e li-

ra. Po kjo është shumë e rëndësishme. Ka poezi në vargje të lira që përbëhen nga një strofë e vetme (p.sh. «Një grusht dhë mbi varr» e F. Arapit, «Peizazh nga ballkoni» e D. Agollit, «Natën në bregdet» e Ll. Siliqit etj.) ka të tjera që përbëhen nga dy ose më shumë strofa të lira. Karakteristikë e strofave të lira është pikërisht numri krejt i papërcaktuar i vargjeve që i përbëjnë. Si rregull nuk mund të ketë dy strofa të lira identike përsa i përket numrit dhe llojit të vargjeve, mbasi tipar i përgjithshëm i konceptimit të vargjeve të lira është përpjekja për të plazmuar ritmikisht në mënyrë origjinale e të papërsëritshme çdo mendim apo ndjenjë të shprehur.

Ajo që shërben si një strumbullar rreth të cilit mbliiden vargjet e një strofe të lirë, është një mendim apo ndjenjë e qenësishme. Pak a shumë një gjë e tillë haset domosdo edhe në strofat e rregullta. Nuk do të ishte aspak e vështirë të gjëndeshin shembuj strofash të tilla, të cilat janë të plota në mendimin e tyre dhe, siç është bërë zakon të thuhet, i njaftojnë vetvetes. Po në organizimin e një strofe të lirë kjo lidhje pas një ideje apo ndjenje qëndrore prek çdo gjymtyrë, si prirjen sintaksore ashtu dhe çdo element të veçantë — epitete, figurë, mjet plotësues, aliteracion, asonancë apo rimë etj. **Ke përshtypjen sikur të gjithë gjymtyrët vibrojnë nga ritmi i mendimit apo ndjenjës që shërben si qendër rrezatuese.**

Në vargjet e lira të poetëve tanë mund të hasen strofa të tilla që janë ndërtuar me mjeshtëri. Le të shikojmë, p.sh., këto dy strofa të Gaspër Palit nga poezia «Muzg mërgimi»:

*Mbi syt t'lodhun, dalngadalë,
nji tymtajë ndehet.
Në dhomë nga çdo anë,
hije burojnë e qasen me hap t'ploshtë.
Dielli ka mshelë ballin e gjanë.
Poshtë
i njellë zogu zogut, gjumë.*

*Hije t'hjellta si selvi,
më murmurojnë:
— Shkëputi syt' e librat treti,
n'ara dil, si dikur fmi.*

Ndërsa në strofën e parë vargjet organizohen rreth idesë së hijeve të muzgut që ndjell gjumin, në strofën e dytë ato mbliidhen qark mendimit se ai çast mbrëmjeje e grish poetin të sjellë ndër mend fëmijërinë. Strofa e parë flet për tymtajë, për hije... Në mënyrë të veçantë aliteracioni në *a* dhe *o* kalon si një fill melodioz për të lidhur gjymtyrët pa zënë në gojë këtu rimat (në fund të vargjeve apo e brendshme) që janë vendosur me kujdes, si piketa paralajmëruese në momente kyç të strofës, në fjalë që të tërheqin vëmendjen (dalngadalë — tymtajë — çdo anë — e gjanë; t'ploshtë — e poshtë etj.). Po kështu edhe te strofa e dytë veprohet me anë të aliteracionit dhe rimës. Në këtë mënyrë të duket sikur fjalët konvergojnë të gjitha te një pikë — te fjala *fmi*, që bart edhe mendimin kryesor të strofës.

Kurse te kjo strofë e Kadaresë, dhëmbja dhe *vuajtja e Ilirisë së mundur* regëtin te fjalët e zgjedhura posaçërisht me *u*, me *k* dhe *r*, *rr*.

*Kur mbreti Genc i krrusur
karrocën tërhiqte në Harkun e Triumfit
të Romës krenare,
u nxinë nga turpi këto male.
U nxinë, po s'u dhanë,
u mbështollën me mjegulla.
Nga uria
rrufetë hanin,
dhe prisnin
që turpi të lahej
këto male të shkreta.*

(Shënime për brezin tim)

Aliteracionet e shumta, anaforat (vini re tri u në tre vargje) dhe në mënyrë të veçantë përsëritja e fjalëve këto male, i lidhin vargjet e kësaj strofe si në një vandak të vetëm.

③ Një procedurë e përdorur me të tepërt në vargjet e lira është ajo e anakrusës. Anakrusa është një element muzikor ritmik. Në muzikë ka dy lloj anakrusash: anakrusë përbërëse dhe anakrusë plotësuese. Anakrusa përbërëse është e domosdoshme për melodinë, kurse plotësuesja mund edhe të hiqet pa dëmtuar megjithëkëtë shprehjen e përgjithshme melodike.

Për analogji, në vargjet e lira, anakrusë do të quajmë një rrokje, një fjalë apo dhe dy, të cilat janë jashtë masës së vargut pasardhës e shërbejnë si prelud për kadencën metrike që vjen pas. Rrokja apo fjala në anakrusë është pra e shkëputur nga thurja ritmike që pason. P.sh.:

Amin!

Priftërit dhe ca poetë në gjumë të vinin...

(Kadare: Përse mendohen këto male)

Tërmet..

U trand Librazhdi e Dibra.

(Siliqi: Në trupin e dheut)

Mbrëmë,

kur nëna ndante bukën në tryezë...

(Arapi: Në tryezë)

Po vallë,

mund të dergjem në dhomë?..

(Agolli: Mendime në vjeshtë)

...E flisje për ëndrra

ti,

që vet' ishe ëndërr,
e flisje për shpresa

ti,
që vet' ishe shpresë...

(Arapî: Alarme të përgjakura)

Në rastet e mësipërm, e mund të silleshin edhe të tjerë, vëmë re se kemi të bëjmë jo rrallë edhe me anakrusa plotësuese, të tilla që mund të hiqen, mbasi ose nuk janë lidhur sintaktikisht me frazën pas ose janë lidhur dobët ose janë pjesë të tilla që mund fare lehtë të lihen mënjane. Kështu janë p.sh. fjalët «Amin!», «Mbrëmë» etj. Nga ana tjetër, te shebulli i fundit vëmë re se praktika e anakrusës muzikore, që e ka vendin kurdoherë në fillim të melodisë, mund të shtrihet edhe në trungun e poezisë e jo vetëm në fillimin e saj. Kjo është një anakrusë mbase jo e mirëfilltë, po ka të gjitha vlerat strukturale ritmike të anakrusës së mirëfilltë dhe shërben si për të evidencuar ashtu edhe për të futur ritme të reja në një poezi.

Domosdo, ka anakrusa të cilat nuk mund të hiqen mbasi jo vetëm janë të lidhura sintaktikisht me tërë frazën, po bartin edhe një pjesë të rëndësishme të kuptimit. Të tilla anakrusa përbërëse do të ishin:

...dhe pranvera erdhi...

Nëpër ftyrë tona rrëshqiti një gëzim...

(Migjeni: Ekstazë pranverore)

Labëria —

hakërrim i rreptë i maleve përqark.

(Arapî: Baladë për Muço Matohitin)

U linde

n'atë vit të tymosun...

(Q. Stafa: Hijes së tim vëllai)

Popujt

janë si anije të mëdha...

(Kadare: Shënime për brezin tim)

Anakrusa u jep vargjeve hera-herës një ton disi deklamues, gati-gati oratorik, pra shumë të përshtatshëm për poezi me tematikë shoqërore apo politike, me një frymë të theksuar debati apo polemike. Këtë përshtypje të lënë, për shembull, anakrusat e shumta të poemës të Kadaresë «Shënime për brezin tim». Po kjo mund të thuhet për mjaft anakrusa në poezitë e Ll. Siliqit si: «Kur flet Partia», «Flasin heronjtë» etj. Këtë ton të ngritur oratorik e hasim edhe te shumë poezi të Agollit, Arapit, Matos, Xh. Spahiut, Papekës, Isakut etj.

Siç mund të vihet re lehtë, anakrusa shërben për të thyer simetrinë ritmike, për të futur kadenca të reja ritmike në tringun e një poezie, sidoqoftë, pra, për t'i dhënë poezisë në tërësi mundësinë e një manovrimi më të lirë ritmik. Që këndeje kuptohet lehtë se anakrusa në poezi, ndryshe nga ç'ndodh në muzikë, ku përdoret vetëm në krye të melodisë, mund të përdoret, siç e thamë, disa herë në tringun e një poezie, sidomos kur nisin pjesë të ndryshme të asaj poezie apo edhe strofa të ndryshme që kanë një farë pavarësie mendimi, pra edhe ritmi.

Një mendim i gabuar, që ka qenë i përhapur prej kohësh në mes të letrarëve tanë dhe që ka rrjedhur, besojmë, nga një keqkuptim, është ai i vendit që zë rima në vargjet e lira. Keqkuptimi qëndron në faktin se për një farë kohe është pohuar se vargu i lirë nuk e pranon rimën. Kështu p.sh. në një tekst shkollor, që është përdorur për vjete me radhë të ne, «Elementet e para të teorisë së letërsisë», Tiranë 1966, thuhet: «Varg i lirë quhet përgjithësisht një varg që nuk i mbahet rregullës së ritmit dhe rimës». Për të provuar këtë përkufizim, që nuk është aspak i drejtë, sillen ca vargje nga poezia e Migjenit «Të birt e shekullit të ri», të cilat kanë edhe ritëm edhe rimë!

Vargjet e lira mund të jenë të bardhë, asgjë nuk e pengon një gjë të tillë, ashtu siç mund të jenë të bardhë edhe vargjet e rregullt. Po rima, ky thekës muzi-

kor, sic është quajtur, është një element shumë i rëndësishëm për ritmin dhe prandaj është tepër e vështirë që një poet ta injorojë kaq lehtë. Aq më tepër kur në vargjet e lira hiqet dorë nga skemat e vargjeve, nga simetria e hemistikëve, nga alternimi i rregullt i theksave etj., kur, pra, mbeten shumë pak elementë për të ndërtuar ritmin e poezisë etj. Dhe në fakt poetët më të mirë të ne, që shkruajnë në varg të lirë, që prej Asdrenit e deri te Siliqi, që prej Migjenit e deri te Kadareja, që prej Palit e deri te Xh. Spahiu etj., e kanë përdorur me dashuri të madhe rimën, janë kujdesur së tepërmi për të, kanë bërë çmos që të gjejnë rima të pasura, të reja, jo të kollajta, në mënyrë që të arrijnë efekte sa më të shumta artistike. Ata kanë shfrytëzuar këtu përvojën e popullit si edhe përvojën e poetëve tanë më të mirë, që janë shquar veçanërisht në përdorimin e rimës, si Noli apo Poradeci, dhe kanë dhënë kështu një kontribut të çmuar në trajtimin e rimës së re, në hapjen e horizonteve të reja për thesarin e rimave.

Nuk do të ndalemi këtu te zgjedhja e kujdesshme e me sens të rrallë artistik e fjalëve që mbërthehen në rima, as te rimat e brendshme, te llojet e rimave të forta apo të buta, te rimat e përbëra apo mbështetëse, te asonancat etj. Megjithëse për këto është mirë të flitet. Këtu duam të ndalemi te një fenomen që te ne del për herë të parë me poetët e vargut të lirë, e kemi fjalën për *konsonancën* apo, si i thonë ndryshe, për *rimën apofonike*. Konsonanca në poezinë shqipe nis me Migjenin, po sidomos me poetët më të rinj si Kadare dhe Agolli, përdorimi i saj u konsolidua dhe u përhap shpejt të thuajse gjithë poetët e tjerë. Konsonanca është një fenomen tipik e që theksohet më tepër te vargjet e lira, në tërë botën. Po do të ishte gabim të mendohej se ky është një fenomen i bartur nga gjuhët e huaja. Konsonanca është një fenomen që del shumë në dukje, sidomos me vargun e lirë, lind nga ekzigjencat e këtij vargu, i cili duke dashur të pasurojë fondin e rimave, iu drejtua apofonisë dhe

zbuloi kështu muzikalitetin e konsonancës. Po konsonanca, megjithatë, më shumë sesa të vërë në dukje bashkëtingëlloren (siç do ta kërkonte edhe emri i saj) na thotë mendja se evidencon në të vërtetë zanoren, luan me shndërrimin e zanoreve, duke zbuluar kështu sensibilitetin, shijen e artistit. Megjithatë kjo nuk do të thotë se natyra e bashkëtingëllores të një konsonancë nuk ka asnjë vlerë artistike. Përkundrazi. Shpesh vlera artistike e një konsonance mbështetet në natyrën e fortë apo të butë të një bashkëtingëllores, po, sidoqoftë, lodra e tingujve zanorë ke përshtypjen se të tërheq më tepër vëmendjen. Ja disa shembuj, ku me pak kujdes mund të zbulohen ato që thamë:

Kur shetis tek lumi

...

Kur pushoj për gjumë.

Kur nata stoliset

...

Nënë qiparisat

(Kadare: Berjoza)

Kjo grua që bje erë çokollatë

...

Tani jeton me burrin në pallate

(Agolli: Kjo grua)

Përpara gojave të zjarrta të tyre

...

E me maskën e rëndë në fytyrë

(Agolli: Metalurgët)

Thyerja e vargjeve është diçka që njihet prej kohësh në letërsi. Tragjeditë në vargje, sidomos të klasikëve, janë të mbushura me vargje të thyer, që ua dikton vetë natyra e dialogut.

Kështu vepron Çajupi të «14 vjeç dhëndër», duke i thyer vargjet vetëm te cezura e madhe.

Tana: Dëgjo, burrë...

Vangjeli: Ç'ke, moj grua?

Më pas thyerjen e vargjeve, siç e kemi thënë duke folur për Poradecin, e gjejmë herë si fenomen të rastësishëm, herë si praktikë të bërë me ndërgjegje. Kështu, p.sh., te poezia «Poradeci» e Poradecit hasim sidomos:

Zotëroi më katër anët errësira...

Po tashti...

Është fare e qartë që një thyerje e tillë është bërë me qëllim të caktuar artistik.

Poetët që përdorën vargun e lirë zbulojnë apo, më mirë, rizbulojnë vlerën e *pauzave* në ritmin e vargjeve. Pauza luan një rol të madh në ritmin e një poezie, sidomos e një poezie që është caktuar për t'u deklamuar, siç është përgjithësisht poezia politiko-shoqërore e kohëve tona. Duke dashur të vënë në dukje pauzat, poetët bëjnë çmos për të ndihmuar në *leximin* e pauzës me anë të zërthimit dhe thyerjes së vargjeve. Gjatë zërthimit të vargjeve (d.m.th. kur një varg, ta zemë, njëmbëdhjetërokëshi shkruhet si dy apo më shumë vargje njëri ndën tjetrin), poetët kujdesen shumë për pauzat (e jo vetëm ato të cezurave), për përgatitjen e këtyre pauzave, për nënvizimin e tyre edhe me rima të brendshme etj. Kështu, p.sh., te Siliqi në poezinë «Me malet, të çuditshmit udhëtarë» lexojmë:

**Çdo gja — solide:
shkambijte,**

*muret e kullave,
banorët.
Por jetën n'dorë e mbunin shtrigat,
orët
dhe misërnikja gur në mide.*

Që të kuptohet më mirë puna e kryer prej poetit,
le t'i bashkojmë këto vargje të zberthyer:

*Çdo gja — solide
shkambijtë, muret e kullave, banorët.
Por jetën n'dorë e mbanin shtrigat, orët
dhe misërnikja gur në mide.*

Siç vihet re, vargu i parë ka tiparet e një anakruse përbërëse, kurse vargu i dytë ndahet në tri pjesë për të krijuar më mirë pauzat e enumeracionit, ndërsa vargu i tretë orët veçohet me një pauzë që bëhet më e ndijshme nga rima.

Ky kriter sundon edhe në zberthimin e strofave që me Shuteriqin e, sidomos me Siliqin e këndeje është bërë një fenomen shumë i përhapur në poezinë tonë. Le të shikojmë disa shembuj:

*Më lypset sot:
një kangë, që të mos prante,
goditje,
zjarr,
hakmarrje anembanë,
vargjet-stuhi të zemërakut Dante,
zemrimi i shenjtë i zemërvrames nanë.*
(Ll. Siliqi: Borizanët)

Këto vargje janë në të vërtetë ato të një strofe katërshe:

*Më lypset sot: një kangë, që të mos prante,
goditje, zjarr, hakmarrje anembanë,
vargjet-stuhi të zemërakut Dante,
zemrimi i shenjtë i zemërvrames nanë.*

Kurse këto vargje të D. Agollit janë në të vërtetë distikë të zbërthyer:

*Shkëlqejnë mijëra ngjyra,
mijëra drita,
Reklama të verbon sa shuhet dita.
Gulçet
ndër kabaretë rrokenrolli,
përplasen
femrat posi top futboli...*

(Reklama)

Të shkruara ndryshe, kemi:

*Shkëlqejnë mijëra ngjyra, mijëra drita.
Reklama të verbon sa shuhet dita.
Gulçet ndë kabaretë rrokenrolli,
përplasen femrat posi top futboli...*

Duke u kthyer përsëri te vargu i thyer ose, siç është bërë zakon të thuhet, vargu majakovskian, duhet pohuar se Majakovskit i përket merita që e ngriti këtë fenomen nga një rastësi në një rregull të qëndrueshëm metrik. Në librin e tij «Si thuren vargjet?» që përmendëm dhe më lart, ai shpjegon pikërisht edhe se ç'e shtyn të thyejë vargjet e nga ç'kritere niset në thyerjen e tyre. Duhet thënë se këtu arsyet që kanë të bëjnë me evidencimin e idevë zenë yendin kryesor. «Kur bëjmë poezi të caktuara për t'u botuar, shkruan Majakovski, duhet pasur parasysh se si do të mirret (kuptohet, lexohet — Gj. Zh.) ajo që kemi krijuar kur të jetë e botuar. Duhet pasur parasysh lexuesi i mesëm, duhet bërë çmos që lexuesi ta marrë atë që është botuar, pikërisht në atë formë që ka pasur në mendje autori i vargjeve. Shënjat tona të pikësimit me pikat, presjet, pikëpyetjet dhe pikëçuditëset janë tepër të varfëra dhe pak shprehëse në krahasim me nuancat e emocioneve, të cilat i vendos tani njeriu i zhvilluar në një vepër poetike. Përmasat dhe ritmi janë sende shu-

më më të rëndësishme sesa pikësimi dhe ata ia nënshtrajnë vetes pikësimin kur ky mirret sipas shabllonit të vjetër.»¹⁾

Duke marrë për model edhe punën e poetëve evropianë, që përdorën vargun e lirë apo edhe atë të Uitmanit, Majakovski arrin të interpretojë në një mënyrë shumë origjinale vargëzimin. Ai e di mirë se mjeshtëria e një poeti qëndron pikërisht edhe në aftësinë për të nënvizuar lëvizjen e mendimit me një lëvizje origjinale të ritmit, për ta bërë vargun sa më të përshatshëm, sa më të puthitur me idenë e shprehur. Dhe Majakovski dha shembuj të shkëlqyer. Ai nuk mohon asnjë nga arritjet metrike apo instrumentuese tradicionale dhe nuk pranon në asnjë mënyrë shkëputjen metafizike nga tradita poetike. Ai vlerëson me të tepër e si askush rëndësinë e ritmit, të rimës, të pauzave, të aliteracioneve etj. Poeti duhet të jetë kërkues, novator edhe në punë të metrikës, po, thotë Majakovski, «novatorja, domosdo, nuk presupozon që të shpallen sentenca për të vërteta të paqena. Jambit, vargu i lirë, aliteracioni, asonanca nuk krijohen çdo ditë».²⁾ Ndërsa duke folur për rimën, ai thotë: «... pa rimën (duke e kuptuar rimën në mënyrë të gjerë) poezia thërrmohet. Rima ju kthen të vargu i kaluar, ju bën që ta kujtoni atë, i bën të gjithë vargjet që formojnë një mendim, të qëndrojnë së bashku».³⁾ Dhe pasi quan të pamjaftueshme rimën e mirëfilltë, Majakovski flet për dobinë e asonancave dhe të konsonancave, për rimat e brendshme etj.

Nga tërë këto që u thanë në këto faqe për vargun e lirë, del e qartë një çështje e rëndësishme, e cila nuk duhet lënë kurrë mënjanë, përkundrazi, duhet pasur kurdoherë parasysh nga çdo poet. Kjo çështje ka të bëjë me frymën kombëtare të vargut të lirë. Vargu i lirë, si çdo varg tjetër, duhet të lidhet mirë me këtë frymë për të fituar personalitetin dhe origjinalitetin e vet, për

1) Vepër e cituar, f. 36.

2) Vepër e cituar, f. 8.

3) Po. aty, f. 28.

t'u bërë i aftë të lidhet me njerëzit dhe të reflektojë botën shpirtërore të këtyre njerëzve. Vargu i lirë, dhe poezia jonë e re e ka provuar, i ka të gjitha mundësitë të pajiset me këtë frymë kombëtare. Ai ia arrin kësaj, para së gjithash, me tematikën e trajtuar, duke dhënë psikologjinë e kombit, historinë dhe shoqërinë shqiptare, po në punë të organizimit formal, nëpërmjet dhënies së poezisë së sintaksit shqiptar, të gjuhës e frazeologjisë shqiptare, të një figuracioni thjesht shqiptar; nëpërmjet përdorimit sidomos të vargjeve popullore si konstante metrike, nëpërmjet ritmit të kohës sonë, nëpërmjet muzikalitetit të rimave dhe instrumentimeve të ndryshme të vargut duke huajtur kurdoherë nga populli e duke e përdorur në mënyrë krijuese thesarin artistik të poezisë popullore apo edhe të poezisë së kultivuar të së kaluarës. Vetëm kështu e reja, novatorja do të jetë me të vërtetë e tillë.

12. MIGJENI

Sensibiliteti muzikor te një poet luan një rol të madh edhe në organizimin formal të veprës së tij. Fjala është një mjet për fiksimin, realizimin dhe transmetimin e mendimit, mjet ndërlidhjeje midis njerëzve, një fenomen fiziologjik e shoqëror, po, të mos harrohet, është një tingull, është melodi, është harmoni. Në art, e veçanërisht në poezi, ajo ngarkohet me një përgjegjësi të madhe artistike edhe në këtë vështrim dhe e luan këtë funksion me tërë strukturën e saj si tingull, duke shtënë në punë për këtë të gjitha pjesat e saj përbërëse, zanore e bashkëtingëllore, rrokje tonike apo atone, bashkime më të dendura bashkëtingëlloresh apo më pak të dendura etj., kuptohet, domosdo, kur tërë këto vlera muzikore-poetike nuk mirren si qëllime në vetvete, po si mjete për mishërimin e një ideje qëndrore, të cilën e ndihmojnë për t'u evidencuar sa më mirë. Për një shkrimtar, pra, fjala është diçka shumë me vlerë.

I themi tërë këto, mbasi me Migjenin, poetin tonë të parë, që punoi tërësisht me varg të lirë, ne hasim një poet që shquhet, veç të tjerave, për një sensibilitet të rrallë muzikor të fjalës, të bisedës së artikuluar. Mi-

gjeni mori shumë prej poetëve tanë të mëparshëm, veçanërisht prej Mjedës, ashtu siç mori mjaft prej folklorit, sidomos prej atij të veriut, si përsa i përket strukturës poetike sintaksore të frazës së ndërtuar, ashtu edhe përsa u përket disa mjeteve karakteristike të instrumentimit popullor. Të gjitha këto ai diti t'i shkrijë dhe t'i përshtasë me mesazhin e ri të poezisë së tij, me personalitetin e tij origjinal, që ngrihej me kaq vendosmëri e guxim në mes të një shoqërie të amullt dhe rakitike, siç qe ajo e viteve tridhjetë. Poezia e Migjenit, edhe në vështrimin formal të saj, ishte antiteza e kësaj shoqërie, ishte zëdhënësja e shpresës, e rinisë, e së ardhmes, e revoltës.

Duke e vështruar në tërësi strukturën formale të poezisë së Migjenit, bindesh se ke të bësh me një dorë mjeshtri në organizimin dhe instrumentimin e vargut. Bindesh, nga ana tjetër, se Migjeni nuk mohan në mënyrë metafizike kanonet e vargëzimit të mëparshëm, se ai e shikon nëpërmjet prizmit dialektik trashëgimin e pasur të metrikës së kaluar, e shikon lidhur ngushtë me nevojat dhe prirjet e tij ideoartistike si qytetar e si poet. Bindesh, veç kësaj, se Migjeni e merr në tërësi përvojën e mëparshme, ligjet metrike dhe rregullat themelore të saj dhe i interpreton ato në një mënyrë të re, herë-herë tepër të pavarur. Shpesh atij i mjafton, për shembull, një konstante metrike për të krijuar mbi të variacione të ndryshme, ashtu si një kompozitor, mbi një motiv të njohur, krijon variacione të ndryshme, që edhe janë edhe nuk janë më po ai motiv. Pikërisht kështu ndërtohen prej Migjenit vargjet e lira, të cilat, tek ai, janë të lira edhe kur kanë pamjen e vargjeve apo strofave të rregullta. Po në fakt poezi si «Recitali i malësorit» apo «Ekstazë pranverore» janë në esencë të shkruara në varg të lirë, për vetë crregullimin e shpërndarjes së rrokjeve, të theksave, të sinkopave, të kundërtheksave, për vetë tonin e bisedës gati-gafi të përditshme që ato marrin, për vetë faktin që poeti bën çmos të zhdukë kufijtë fundorë të vargjeve nëpërmjet përdorimit të bartjeve etj. Ajo që e nxit, në ana-

lizë të fundit, poetin të veprojë në mënyrë të këstillë, është koncepti që ai ka për poezinë si një bisedë e ngrohtë, imediate, tepër e afërt me bashkëbiseduesin e përditshëm.

E para gjë që të bën përshtypje te poezitë e Migjenit është ritmi i tyre i përkryer, përherë origjinal, që nuk përsëritet nga një poezi te tjetra, që lidhet në mënyrë kaq organike dhe plot efekt me brendinë ideoemocionale të poezisë. Nëse te «Vjeshta në parakalim» ritmi ecën ngadalë, duke i ngarkuar vargjet me një melodi plot brengë e vuajtje, te «Recital i malësorit», poezi e ndërthur me të njëjtën konstante metrike (njëmbëdhjetërrokëshin), ritmi është disi më i shpejtë, po madhështor, i fortë, të merr me vete, të bën ta lexosh poezinë duke e mbajtur frymën për disa herë me radhë në mënyrë që të buçasë mllefi e revolta e malësorit...

Muzikaliteti i ritmit është një komponente me shumë rëndësi në poezinë e Migjenit. Vargjet e tij janë të lidhur kurdoherë ritmikiisht me vlerat ideoemocionale dhe sa herë këto vlera ndryshojnë, ndryshon edhe ritmi. Kjo mund të ndodhë edhe brenda së njëjtës poezi. Kështu, p.sh. te poezia «Baladë qytetse», kur vjen puna për të folur për vallen e gruas së mjerë nëpër rrugët e qytetit, në mënyrë që sarkazma të dalë më e dukshme dhe therëse, poeti ndryshon menjëherë ritmin, ndërton vargje me aliteracione, me rima të pasura etj. Kështu, nëse në këto vargje thuhet për varfanjaken:

... një hije grueje,
një kens këso bote,
një fantom uje...

menjëherë më pas vijnë vargje me një ritëm tjetër, tepër të kadencuar:

...vallzonte valle në rrugë të madhe.
Dy hapa para, dy hapa mbrapa
me kambë të z bathun,
me zemër të plasun...

Vini re në vargun e parë aliteracionin dhe rimën e brendshme, ndarjet e qarta të dy vargjeve të parë në hemistikë pesërrokësh, përsëritjet etj.

Zakonisht Migjeni nuk i ka preferuar vargjet shumë të gjatë, përtej njëmbëdhjetërrokëshit. Kemi pak poezi me vargje tepër të gjatë si p.sh. «Kanga e perndimit» apo «Shpirtent shtegtar». Konstantet e tij të preferuara janë gjashtërrokëshi, shtatërrokëshi dhe njëmbëdhjetërrokëshi. Migjeni e cakton poezinë e tij më tepër për t'u deklamuar se sa thjesht për t'u lexuar. Në këtë vështrim poezia e tij nuk është, siç thuhet, një poezi syri, po poezi veshi. Duke qenë e tillë, ajo i zbulon vlerat e saj muzikore pikërisht në recitim e sipër. Intuita dhe sensibiliteti i hollë poetik e kanë bërë Migjenin që ta instrumentojë pikërisht vargun me të tilla mjete kumbuese, tingëlluese, muzikore, që do të shërbenin për të tërhequr estetikisht vëmendjen e dëgjuesve — siç janë rimat, asonancat, konsonancat, aliteracionet, përsëritjet, pauzat etj.

Përsëritja, në fakt, është një element artistik i përdorur me shumë efekt prej poetit. Hasim përsëritje fjalësh, vargjesh derisa gjejnë një lulëzim të vërtetë lajtmotivesh në poezitë e tij. Dhe në përsëritjet, në mënyrat e përdorura prej tij, na bëhet se nuk gabojmë nëse themi që zbulohet diçka e sensibilitetit muzikor të Migjenit dhe, në të njëjtën kohë, diçka që e lidh atë me vargëzimin dhe instrumentimin popullor ku, siç dihet, përsëritja është një normë.

Hasim në anafora interesante:

*Ndritë shkëndi e gjallë në qiellë plot me yje,
ndritë shpirti i ri, lidhë me t'arta nyje...*

(Shkëndija)

*Jetën e rrokullonte
nëpër udha të ndyta
nëpër skaje t'errta
nëpër pragje të ngurta
ndër besime të rrejta.*

(Fragment)

**Kangë Perndimi, kangë njeri të dehun nga besimi
në vete...**

**Kangë e tij një fe tjetër...
(Kangë Perndimi)**

**... nipat e stërgjyshnavet meleza dhe të lehtë,
nipa donë me mbetë,
nipa të vërtetë...**

(Kangë në vete)

**Kafshatë që s'kapërdihet asht, or vlla, mjerimi,
kafshatë që të mbetë në fyt...**

(Poema e mjerimit)

Hasim në epanastrofa që të bëjnë përshtypje, si të ky shembull ku epanastrofa gërshetohet me anaforën:

... jo! jo! s'i duem humbjet prorre —

duem ngadhnjim!

Ngadhnjim ndërgjegje dhe mendimi të lirë!

S'duem për hirë...

(Të birtë e shekullit të ri)

Apo këta shembuj të tjerë:

**Mjerimi s'ka fund. Por ka vetëm zhele,
zhele fund e maje...**

...

**Mjerimi s'ka gëzim, por ka vetëm dhimba,
dhimba paduruese që të bajnë të çmendesh...**

(Poema e mjerimit)

Gjejmë te Migjeni përsëritje të shumta të llojeve të ndryshme. Shpesh është e njëjta fjalë që nis disa vargje, apo strofa, siç është p.sh. fjala *mjerimi*, me të cilën nisin thujt të gjitha frazat e «Poemës së mjerimit» — plot katërbëdhjetë herë. Ose përsëritje të tilla:

*...e kjo prapë shtatzanë, mallkon zot e dreq
mallkon fryt'n e vet, mallkon barr'n e randë...*
(Poema e mjerimit)

*Vjeshtë në natyrë dhe vjeshtë ndër fytyra tona
afshon erë e mekun, lëngon i zyrtë dielli,
lëngon shpirt'i smum ndër krahnorë tona...*
(Vjeshta në parakalim)

Te vargu i dytë e i tretë i shembullit të fundit, rimat e brendshme e bëjnë edhe më të dukshme përsëritjen.

*Veri frynë pa mshirë, si veri që frynë,
dhe si hajn në shtëpijat e kojshive hynë...*
(Kangë në vete)

Te ky shembull, nëpërmjet përsëritjes krijohet një farë harmonie imitative që, duke u organizuar me të gjithë tingujt e tjerë të strofës, të jep përshtypjen e një gulshi ere...

Te shembujt:

Por unë, kur? heu! kur kam për t'u qeshë?
(Recital i malësorit)

*Pse votrën e le?
Më thuej pse? pse?*
(Shkëndija)

nuk gabojmë nëse shohim një kolorit tepër popullor në këto përsëritje: e para është ndërprerë nga një pasthirmë (heu!), tepër karakteristike, një detaj i përdorur me shumë mjeshtëri për të dhënë atmosferën malësore, që kërkon edhe vetë tema e poezisë; e dyta të kujton shumë për së afërmi përsëritjet popullore, në të cilat vargu i dytë mbaron me fjalën me të cilën fillon vargu i parë.

Por është pikërisht kur përsëritja merr trajtën e lajtmotivit që ajo bëhet një tipar karakteristik për Migjenin. Në thujse gjysmën e poezive të tij ne gjejmë një përdorim mjeshtëror të këtij mjeti kaq muzikor. Dhe ashtu si në muzikë, te Migjeni lajtmotivi nënvizon jo vetëm mendimin apo ndjenjën qëndrore, por i jep tonin e atmosferës muzikore krejt poezisë. Kështu te poezia «Të birtë e shekullit të ri», vargu «na të birtë e shekullit të ri» përsëritet katër herë, në krye të çdo strofe. Po kështu përdoret edhe te poezia «Të lindet njeriu», ku vargu «të lindet njeriu» përsëritet katër herë në krye të katër strofave, duke i lidhur si me një fill muzikor strofat, mendimet dhe ndjenjat e shprehura në to. Me këtë procedurë përdoren edhe vargjet

O vullnëte të ndrydhuna!
O vullnëte të shtypuna!

te poezia «Zgjimi». Kurse te «Vjeshta në parakalim», vargu i famshëm «Vjeshtë në natyrë dhe vjeshtë ndër ftyra tona» përsëritet te strofa e parë dhe te strofa e fundit. Pikërisht po kështu përdoret edhe në poezinë «Kangë në vete» vargu «Veri frynë pa mshirë, si veri që frynë», kurse te poezia «Ndeshja» vargu «O grue që të ndesha në dit'n e fatkobit tem» përsëritet tri herë: në krye të vjershës, në fillim të strofës së dytë dhe si varg i fundit i krejt poezisë.

Nganjëherë nuk përsëritet i gjithë vargu, po një pjesë e tij si te «Zgjimi» apo edhe te «Kanga skandaloze» (Një murgeshë e zbetë...) etj. Sidoqoftë, Migjeni preferon që lajtmotivin ta vendosë në krye të strofave, me to të nisë e jo të mbyllë poezinë.

Një mjet artistik i përdorur me mjeshtëri të madhe prej Migjenit, që dëshmon pa dyshim edhe për shkollën e Mjedës, është bartja. Te Migjeni hasim bartje, që shërbejnë me forcë për të rritur dendësinë emocionale të një figure, si për të nënvizuar një detaj, një ide apo

ndjenjë. Vëreni, për shembull, me sa mjeshtëri vendoset në bartje fjala *rrkajë* te këto vargje:

*...që të rrëmben qetsin' e ban gjaku të të vlojë
rrkajë, e ban synin...*

(Të lindet njeriu)

Ose vini re forcën që merr epiteti të *neveritshme* i vendosur në bartje dhe, më poshtë, detaji në fyt:

*Në pijetore të qelbta, pranë tryezës plot zdrale
të neveritshme, shpirti me etje derdh gotën
në fyt për me harrue nandhetenand' halle.*

(Poema e mjerimit)

Kurse te këto vargje, ngjyra e syve jepet me forcë duke fuqizuar epitetin vetëm me anë të bartjes:

*...me ftyrë të zbehtë edhe me sy
të zez si jeta e saj...*

(Baladë qytetse)

Duhet thënë se bartja është një nga procedurat e preferuara prej krejt poetëve që përdorin vargun e lirë dhe shërben, veç të tjerave, për të thyer në një farë mënyre simetrinë ritmike që do të mund të krijohet në qoftë se në fund të çdo vargu do të mbyllet një frazë ose, sidoqoftë, një pjesë e saj pak a shumë e plotë në kuptimin e vet. Kësisoj, bartja shërben jo vetëm për të fuqizuar e nënvizuar ide, ndjenja apo figura, por edhe për të ndihmuar së tepërmi në organizimin ritmik të vargjeve të lira. Kjo shpjegon përse janë kaq të shumta bartjet edhe në poezitë e Migjenit.

Te Migjeni hasim një përdorim me tepër efekt të pauzës. Pauza te poezia e tij zëvendëson zakonisht një ose më shumë rrokje që mungojnë. Praninë e pauzës, në këto raste Migjeni e shënon në më të shumtën me një vizë (—) ose me tri pika. Domosdo pauza shërben

këtu si një prelud i heshtur për një fjalë me një farë peshe ideoemocionale apo figurative. Ja disa shembuj:

... vetëm unë me ju po kënaqem si fëmija,
unë — djepi i juej: ndoshta vorr i huej.

(Kangët e pakëndueme)

... shpejt mbi te kaluen
dhe e ...qetsuen.

(Fragment)

Të rroki, të puthi kanga, të nxisi me dashnu
me zjarrin tand, rini... Dhe të na mbysi dallga...

(Kanga e rinisë)

... një ngjarje të trishtueshme panë:
Hije... jo! — por një grue...

(Baladë qytetse)

... e varrosën lagjen pranë,
dritë, jetë, gjallsi — askund...

(Lagja e vorfun)

Në të tilla raste Majakovski, në vend të vizës apo të tri pikave, do të përdorte thyerjen e vargut.

Kjo procedurë, siç vihet re, ka një efekt artistik, që duhet të reflektohet patjetër në recitim për të dhënë me besnikëri si idene e veprës ashtu edhe muzikalitetin që ka pëlqyer poeti në atë rast. Nuk gabojmë nga ana tjetër nëse themi se Migjeni, fill pas Poradecit, është i pari në poezinë tonë që e përdor në mënyrë kaq të vetëdijshme efektin e pauzës në krijimtarinë e tij poetike.

Rëndësi në leximin e vargjeve të Migjenit ka edhe sqarimi i pozitës së ë-së. Ke përshtypjen se ai merr një liri të tepruar në leximin apo mosleximin e saj. Sidoqoftë, të bëhet se, në më të shumtën ai nuk e lexon, sidomos kur nuk është e theksuar dhe zë vend pas rrokjes së theksuar apo kur bën pjesë në fjalë të shkür-

tra, veçanërisht njërrokëshe si nyje, parafjalë, përemra etj. Kështu p.sh. nuk duhen lexuar ë-të në këto vargje:

*Thelltë në veten teme flejnë kangët e pakëndueme
të cilat ende vuetja as gëzimi s'i nxori
të cilat flejnë e presin një ditë ma të lumnueme,
me shpërthye, m'u këndue pa frigë e pa zori.*

Karakteristikë e poetëve që përdorin vargun e lirë është, veç të tjerave, pranimi i hiatusit. Dhe në fakt edhe në vargjet e lira të Migjenit, ashtu si dhe në vargjet e lira të poetëve tanë të rinj, ne hasim hiatuse jo vetëm të rastëshëm, por edhe të kërkuar. Kështu, p.sh. te Migjeni gjejmë të dyja llojet:

*a asht zoti pjella e tij
apo ai — vetë pjella e zotit...
... ka ardhë një kohë...*

(Parathanie e parathanieve)

*... se dheu i ynë qe kafshatë e hëj...
(Të birtë e shekullit të ri)*

*... të cilat ende vuetja as gëzimi s'i nxori...
(Kangët e pakëndueme)*

*... aq largë asht dielli nga e emja gropë, —
e kjo gropë e eme e ka emnin burg.
(Kanga e të burgosunit)*

*... dhe e ... qetsuen.
(Fragment)*

*... e akorde t'artë.
(Lutje)*

Disa nga këto hiatuse janë të rastit, megjithatë mund të shmangeshin, po poeti nuk e ka bërë, sepse ai e ndien-
te që edhe hiatusi mund të shërbejë për të prishur

simetrinë ritmike dhe të kontribuojë për të dhënë afri-
min me ecurinë e një bisede të zakonshme. Kurse ka
hiatuse, edhe në këta shembuj, që janë të kërkuar. Kësh-
tu, hiatuset e shembujve të katërt e të pestë duket si-
kur kanë funksione artistike — i pari për të bërë më
të ndieshëm edhe muzikalisht, me hapjen e gojës, llahtarën e *grupës*, kurse të shembulli tjetër hiatusi e bën më
të theksuar pauzën që vjen pas.

Siç e kemi thënë diku edhe më lart, Migjeni përdor, megjithëse jo shumë, edhe anakrusën e jo vetëm në krye të poezisë, por edhe në trung të saj, domosdo kur fillojnë strofa apo pjesë të reja të një poezie. Në pjesën më të madhe janë anakrusa përbërëse. P.sh.:

*Mbramë
qiella dhe hyjt' e vramë
një ngjarje të trishtueme
(Baladë qytetse)*

Ndërsa dy vargjet që vijjnë pas janë shtatërrokësh, *Mbramë* si një anakrusë përbërëse mbetet jashtë ritmit të përgjithshëm të konstantes metrike për të theksuar me këtë thyerje ritmike, që të detyron të bësh një pauzë, vlerën figurative të kësaj fjale. Po te kjo poezi, në trung të saj, ka edhe anakrusa të tjera siç janë:

*Dikur,
kur gjit' e saj me kreni...*

...

*E sot?
Jeta e saj asht kjo vall' e çmendun...*

Një vëmendje të veçantë kërkon patjetër puna e hollë që ka kryer Migjeni me rimën. Mund të thuash pa frikë se Migjeni është i dashuruar pas rimës dhe përpiqet që ajo të kumbojë në vargjet e tij me të gjitha mënyrat dhe llojet e saj. Prej Migjenit rima është përdorur me shumë funksione: si faktor i rëndësishëm për të krijuar harmoninë ritmike për t'u dhënë vargjeve

të lira një pamje të organizuar muzikore; si mjet për të nxjerrë në pah ide apo emocione të caktuara dhe, së fundi, si fill lidhës për organizimin e strofave të lira. Atë e hasim të llojeve të ndryshme përsa i përket vendit. Nëse gjejmë të preferuar prej tij rimën e përputhur me prirje herë-herë për monorimë, rimat e brendshme, rimat midis hemistikëve apo në pozicione nga më të ndryshmet janë shpesh të tilla që të befasojnë me praninë e tyre. Po, më mirë, le të shikojmë disa shembuj:

*Na të birtë e shekullit të ri
që plakun e lamë në «shejtnin» e tij,
e çuem grushtin për me luftue
ndër lufta të reja
dhe me fitue...*

(Të birtë e shekullit të ri)

*... i cili fatin tonë mbytte në mnijë të vet përpise
ta dijë se të Birt' e Shqipës folen ja ngrehën vetvedit.*

(Zgjimi)

*...Mbi lëkurë të tij, në lojë varrimtare
kërkojë më gjetë një kafshitë ma të mirë.*

(Recital i malësorit)

*... më gjoksa të lakurtë e të thatë
e gratë... fëmi po u lejnë...*

(Lagja e vorfun)

Vëreni, përveç rimave fundore, rimat midis fjalëve, diku pranë cezurave:

*Ndritë shkëndi e gjallë/ në qiellë plot me yje,
ndritë shpirti i ri/ lidhë me t'arta nyje...*

(Shkëndija)

*Mjerimi rritë fëmin/ në hijen e shtëpive
të nalta, ku nuk mrrinë/ zani i lypsis...*

(Poema e mjerimit)

*Nëpër ftyra tona/ rrëshqiti një gëzim
dhe ndër zemra tona/ ngrahi një fole...*

(Ekstaza pranverore)

Kjo lloj rime e brendshme mund të marrë edhe forma të tilla:

*Sa bukur shkëndija xhixhillon n'errësinë,
vallzon bashkë me hyje dhe andrron lumnin...*

(Shkëndija)

Këtu, përveç rimave fundore, kemi dhe rimat midis fjalëve *xhixhillon* — *vallzon* — *andrron* si edhe rimën apofonike (konsonancën) midis *shkëndija* — *hyje*.

Po kjo ndihet, me asonancën e rimën, edhe te vargjet e fillimit të po kësaj poezie:

*Nga zjarrmi i votrës u shkëput një shkëndi
dhe nëpër oxhak u vërsul në liri...*

Apo te këto vargje:

*Ta dij dhe ai se ç'do me thanë i dobët —
n'agoni të përdihet si vigan i vramë.*

(Recital i malësorit)

Ke përshtypjen se në mjaft poezi Migjeni i jep rëndësi cilësisë së zanoreve apo dhe të bashkëtingëlloreve për të përftuar me përdorimin e tyre një farë harmonie (herë-herë plotësisht imitative) për qëllimet e veta ideoartistike. Kështu p.sh. te strofa e parë e poezisë «Vjeshta në parakalim», nëpërmjet mbisundimit të *o*-së dhe të *y*-së, kombinuar kjo me pasurinë e rimave të brendshme ku është e pranishme sidomos *o*-ja, përftohet një muzikalitet plot trishtim...

*Vjeshtë në natyrë dhe vjeshtë ndër ftyra tona,
afshon erë e mekun, lëngon i zyrtë dielli,
lëngon shpirt' i smum ndër krahnore tona,
dridhet jet' e vyshkun ndër gëmba të një plepi.*

Kjo gjë bie në sy në mënyrë flagrante te një poezi si «Melodi e këputun», ku përdorimi i *u*-së, thuhet në të gjitha rimat e poezisë dhe në mjaft aliteracione, krijon melodinë e përvajshme kaq shumë të përshtatur me temën e trajtuar. Le të shikojmë për këtë qoftë edhe vetëm dy strofat e para:

*Melodi e këputun — lot i kuartë nga syni
i një grues së dashun...*

*andje e përplasun,
xhevahir i tretun,
një andërr e shkelun,
buzë e paputhun
në melodin' e këputun.*

*Nga vaji i heshtun shkunden supat e zhveshun,
verbojnë nga zbardhimi...
e therë, therë hidhnimi
për çastet e rrëshqitun,
për fatin e hikun,
për gëzimin e humbun,
në melodin' e këputun.*

Këtu, siç u tha, të gjitha mjetet — rimat, asonancat, aliteracionet (shih p.sh. vargun e parë të strofës së dytë, aliteracionin me *u* dhe *sh* etj.) lajtmotivi e sidomos mbisundimi i *u*-ve kontribuojnë me forca të përbashkëta në krijimin e muzikalitetit të kërkuar.

Siç doli edhe nga shembujt që kemi prurë gjer tani, Migjeni është i pasur me asonanca dhe ka shtytjen e intuitës që të kujton jo pak F. Nolin për t'u kujdesur për cilësinë fonetike të fjalëve të përdorura, duke zgjedhur tingujt sipas rastit. Por ajo që duhet nënvizuar këtu është fakti se Migjeni është i pari në poezinë tonë që përdori rimën apofonike (konsonancën). Të tilla janë:

*... therin qiellën kryqat e minaret e ngurta,
profetent dhe shëjtent në fushqeta të shumngjyrta
(Poema e mjerimit)*

Kaloi rrugës së qytetit si ejll i arratisun...

*...me buzë të holla të kuqe, dy gajtana pshertimet
që mbysin...*

(Kanga skandaloze)

Na shtypi fati e na bani krymba...

...shpirtet tanë skyftera deshën të bahen pëllumba.

(Pesha e fatit)

Nuk mund të mos të të tërheqë vëmendjen te vargjet e lira të Migjenit, siç u tha, fakti i sensibilitetit muzikor që ka poeti dhe që e bën të shikojë afrim tingujsh, gati-gati si embrione rimash, te fjalë që nuk mund të katalogohen as si rima të mirëfillta, as si konsonanca apo asonanca. Megjithatë në këto fjalë, të marra dy e nga dy, ndodhen thujse tinguj të njëjtë vetëm se janë të shpërndarë në pozicione të ndryshme. Kështu p.sh. te poezia «Hidhet e përhidhet» gjejmë të tilla «rima»:

*...se qiellat e huaja premtojnë gëzime t'amblla
nëpër shkalla të huaja, nën të ngjyrtë llampa...*

*...e mbrenda krahnorit gati të pëlcase zemra,
nga majet e këpucvet shkarravisin germa...*

*...në thalbin e mollës... e syni i të riut
merr hijën e vendit, hijën e murit...*

Po të marrim çiftet t'amblla — llampa, zemra — germa, të riut — murit vemë re se me një zhvendosje e riyëndosje të re të tingujve, që i formojnë këto fjalë do të ishin bërë ose rima të plota ose asonanca. Afëria që kanë në përbërjen e tingujve e bën intuitën, e poetit që t'i çiftëzojë. Kjo ndodh edhe me shumë fjalë të tjera, brendapërbrenda të njëjtit varg, duke zbuluar kështu një prirje të natyrshme të poetit drejt aliteracionit apo harmonisë imitative. Shembujt janë të shumtë e do të meritonin secili një vëmendje të veçantë për të parë, veç të tjerave, intuitën muzikore të poetit. Po citojmë disa shembuj aliteracionesh apo harmonish imitative,

të cilat, kuptohet, janë lidhur kurdoherë ngushtë me kuptimin ideoemocional të poezisë:

Tash shëgjetat e flakta të shprehjes suaj zhërritse...
(Zgimi)

*...profetent dhe shejtent në fushqeta të shumngjyrta
shkëlqejnë...*

...mbi pecat e mykta, të qelbta, të ndyta, të lagta...

*...kafshojnë, përpijnë, thithen, puthen buzët,
e ndragta*

edhe shuhet uja, dhe fashitet etja...

(Poema e mjerimit)

Vini veshin se si kumbojnë o-të dhe u-të te këto vargje plot trishtim e me ritëm të ngadaltë:

Në vendin tonë

lcudo valojnë

flamujt e një melankolije

të trishtueshme...

...dhe askush s'mund të thotë

se këtu rron

një popull që ndërton

diçka të re.

(Nën flamujt e melankolisë)

Ose e-të dhe t-të te këto vargje:

Thelltë në veten teme flejnë kangët e pakëndueme...

Thelltë në veten teme kangët e mia jesin...

(Kangët e pakëndueme)

Nuk ka dyshim se aliteracioni dhe harmonia imitative, së bashku me mjete të tjera, shërbejnë te Migjeni, veç të tjerave, edhe për të kontribuar në organizimin ritmik. Interesante është të ndjekësh punën e hollë, e do të thoshja prej filigrane, që bën poeti për të organizuar strofat e tij të lira. Ai bën çmos me

anë të ritmit, me anë të rimave, aliteracionit, me anë të bartjeve apo edhe inverSIONeve, që janë kaq të shumtë në poezitë e tij, që gjithçka në strofat e tij të pëshillet qark fjalës qëndrore, gjithçka të të çojë drejt mendimit apo ndjenjës që shërben si bosht. Nga ana tjetër, Migjeni pëlqen në më të shumtën që çdo strofë ta nisë me përsëritjen e vargut lajtmotiv dhe ta mbyllë thujse kurdoherë me një rimë oksitone. Po më mirë se t'u drejtohem shembujve, mbasi është krejt e pamundur të zbulosh ligje dhe rregulla strikte në organizime të lira, siç janë vargjet dhe strofat e Migjenit.

Te «Poema e mjerimit» thujse çdo strofë nis me fjalën «mjerimi», një lajtmotiv i vërtetë. Në këto strofa rimat, asonancat, konsonancat, aliteracionet etj., gjarpërojnë midis vargjeve për të tërhequr vëmendjen tonë rreth fjalës kyç. Ja një shembull nga kjo poezi:

*Mjerimi gjithashtu len edhe në trashigim
 — jo veç nëpër banka dhe në gja të patundshme,
 por eshtnat e shtrembta e në gjoks ndoj dhimbë,
 mund që të len kujtim ditën e dikurshme
 kur pullaz' i shtëpis' u shemb edhe ra
 nga kalbsin' e kohës, nga pesha e qiellit,
 kur mbi gjithçka u ndi një i tmerrshmi za
 plot mallkim dhe lutje si nga fund i ferrit,
 ish zan' i njeriut që vdiste nën tra.*

Figura qëndrore që bart edhe mendimin kryesor në këtë strofë është pullazi i shembur në krye të varfanjakut. Strofa nis me sarkazmën që na tërheq menjëherë vëmendjen te «trashigimi». Tërë kjo lidhet me rimën që kalon nëpër vargje: trashigim-dhimbë-kujtim-kalbsin'-mallkim. Por edhe kjo lidhje rimash të shtyn drejt fjalëve që bartin idenë kryesore dhe që lidhen edhe ato me fillin e rimave: gja-ra-gjithçka-za-tra. Strofa mbyllet pikërisht me rimën tra. Të gjitha këto rima që thamë e tërë elementët e tjerë, që nuk u përmendën në këtë strofë, po që bien në çast në sy, të bëj-

në ta parafytyrosh vetë strofën si një grumbull rrënojash, mbi të cilat përplasat dhe trari i fundit...

Poezia «Zgjimi» është e përbërë nga tri strofa, që shquhen fare qartë. Ato nisin të gjitha me lajtmotivin «O vullnete të ndrydhuna! O vullnete të shtypuna!». Te strofa e dytë, sidomos, intuita e poetit punon me të madhe në mënyrë që gjithçka të verë në dukje fjalën qëndrore «turnju», që bart kushtimin për luftë. Drejt kësaj fjale kushtimdhënëse, që është vënë me mjeshhtëri në krye të vargut dhe thujtë në qendër të strofës, konvergojnë të gjitha mjetet si aliteracionet në *sh*, s të vargjeve të para ashtu dhe *i*-të e shumta të vargjeve pasardhës; këto *i* nga ana tjetër të përgatitin për rimat *Illyri-liri*, që shpjegojnë kaq bukur përsenë e kushtimit, qëllimin e luftës dhe shembullin që duhet marrë.

Nuk mund të mbyllim këto radhë kushtuar Migjenit pa u ndalur qoftë edhe vetëm për një çast të proza e tij. Jo rrallë ke përshtypjen duke lexuar atë proza, se midis tyre dhe poezive shpesh kufiri ritmik është shumë i dobët. Ke përshtypjen sikur Migjeni nuk mund ta përfytyronte prozën pa ritëm, në një farë mënyrë të kadencuar. Kjo gjë zbulohet thujtë në tërë prozat e tij, në strukturën e tyre sintaksore, në tempo-ritmin që vendos në to poeti nëpërmjet përsëritjeve, lajtmotiveve, vargjeve, rimave, aliteracioneve etj.

Përvoja e Migjenit në trajtimin e vargut të lirë duhet të studiohet shumë më gjërë e shumë më thellë nga ç'u bë në këto faqe, që kanë për qëllim të japin vetëm një skicë të këtij poeti si lëvruer i shkëlqyer i vargut të lirë. Dhe duhet theksuar se ai i ka shokët të rrallë në poezinë tonë si mjeshhtëri i këtij vargu. Brezat që erdhën më pas e morën si model punën e tij edhe në këtë vështrim dhe kjo u shërbeu dhe u shërben akoma me forcë për ta çuar përpara poezinë shqiptare. Dhe nuk mund të ndodhte ndryshe, mbasi poezia e fuqishme e Migjenit, e lidhur kaq bukur me popullin dhe idealet e tij të mëdha, është me një fuqi të jashtëzakonshme ndikuese. E ky ndikim u ndje që kur ishte gjallë poeti. Poezia e Migjenit ndikoi jo vetëm me tema-

tikën, me idetë, me përjetimet, me qëndrimin ideoemotional, por edhe me formën e saj, me organizimin e vargjeve të lira. Muzikaliteti i ri, që shpërthente në vargjet e tij, i befasoi njerëzit. Kristaq Tutulani, një adhures i zjarrtë i Migjenit, ka shkruar më 1940: «...megjithëse ndiesia muzikore e tij është diçka e veçantë, që s'i përngjan melodisë melankolike e të butë të ndonjë poeti tjetër shqiptar, prapëseprapë kushedi sa vargje na magjepsin me muzikalitetin e tyre».1)

Ndikimin e vargut të lirë të Migjenit do ta gjejmë te poetë si Gaspër Pali, Platonius, Helenau, Qemal Stafa etj. bashkëkohës të tij. Këta poetë, kush në një drejtim kush në një tjetër, u lidhën me përvojën e re që kishte sjellë në poezinë shqiptare Migjeni dhe, duke u përpjekur të përfitojnë nga teknika e tij e re, bënë çmos që ta përdornin atë në mënyrë origjinale duke iu kundërvënë edhe me këtë poezisë estetizante, klasikegjante dhe klerikale të kohës. Ata nuk mund të pranonin formalizmin, i çfarëdolloj natyre të ishte ai, qoftë edhe ai i një folklorizmi të sofistikuar. Poetët e rinj e kapën me përgatitjen dhe intuitën e tyre, kush më herët e më lehtë e kush më vonë e më me vështirësi, mësimin e Migjenit. Kjo poezi duhej të ndryshonte patjetër edhe në formë ashtu siç ndryshonte në brendi nga poezia zyrtare dhe e kurorëzuar e kohës. Të qepeshe pas formave të jashtme të folklorit, duke marrë nëpër këmbë e flakur tutje brendinë e tij të fuqishme realiste, donte të thoshte për këta poetë të rinj të kryeje punën e një mistifikatori. Duhej synuar, para së gjithash, në psikologjinë e popullit, që është fiksuar me aq mjeshtëri në folklor. Këtë bëri Migjeni me esencën e brendisë së vargjeve të lira dhe të prozës së tij, duke sheshuar udhën për një afrim të ri ndaj folklorit. Këtë mësim kuptuan poetët më të mirë bashkëkohës të tij, duke u orientuar me vështirësi në kaosin ideologjik e artistik të asaj periudhe.

1) Migjeni, Veprat, Tiranë 1962, f. 35.

14. POEZIA E RE. MEMO METOJA

Poezia e re, që lindi që gjatë viteve të Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe u zhvillua nëpërmjet një revolucionarizimi të brendisë dhe një ripërtëritjeje të gjithanshme të formës në unison me kërkesat ideoartistike dhe ritmin e kohës, u formua duke mbajtur kurdoherë një lidhje dialektike me poezinë e së kaluarës. Ajo u kap pas traditës më të shëndoshë të saj, pas krahut të saj demokrat të përfaqësuar nga Naimi me shokë, në luftë me krahun e saj konservator të përfaqësuar nga Fishta me shokë. Poezia konservatore, klerikale dhe antipopullore e kredhur në ujërat e akullta të neoklasicizmit apo dhe të një formalizmi antiartistik, që jo rrallë mirrte dukuritë e një folklorizmi anemik, e dënoi vetveten me pozitën antipopullore e profashiste të hapur reaksionare që mbajtën përfaqësuesit e saj, sidomos gjatë luftës së popullit për çlirimin nga zgjedha nazifashiste. Qëndrimi i tyre formalist ndaj folklorit duket veç të tjerash edhe në konceptimin për folklorin si një ornament i jashtëm dhe ekzotik, me të cilin mund të pajiset një poezi, pavarësisht brendisë së saj. Ky është mësimi që del nga

vargjet e Fishtës dhe që, i çuar më tej, dha nëpër poezi psikologji zotërinjsh e zonjash salloni që shtiren si barinj e baresha, e borgjezë që lektisen pas dashurisë duke marrë hua qëndrime dhe frazeologji fshatarake... Me dashje a padashje, një poezi e tillë të kthente në kohën e eklogave baritore të periudhës së rënies së poezisë klasike greke e latine apo në pastoralet e pudrosura të aristokracisë mesjetare... Një konceptim i tillë i folklorit mohon, domosdo, esencën e folklorit, vlerat e tij klasore, pasurinë e tij ideoartistike, që përbën thelbin e brendisë së tij. Në një konceptim të tillë edhe veçoritë metrike nuk janë veçse një lodër e kotë ritmi e melodie, që nuk kanë asnjë funksion të lidhur me brendinë, janë ornamente të jashtme që shërbejnë vetëm sa për të krijuar një dukuri të rreme të frymës popullore.

Poezia e re shqiptare, sidomos ajo prej Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare e gjer në ditët tona, vuri në bazë të saj popullin me tërë aspiratat, kërkesat, pëlqimet dhe qëndrimet e tij. Poezi e destinuar për popullin, vetëm për vegjëlinë e qytetit e të fshatit, ajo nuk mund të mos spastronte para së gjithash nga rruga e saj çdo gjë që, në një mënyrë apo në një tjetër, e pengonte për të realizuar gjer në fund demokratizimin e saj, shkrirjen e plotë me tiparet më të forta, më të bukura e më përparimtare të poezisë popullore. Ky raport dialektik i saj me folklorin prek të gjithë elementet, qofshin të brendisë, qofshin të formës. Sot flitet për nevojën e përsosjes së këtyre raporteve, për ngritjen e tyre në një nivel më të lartë cilësor. Dhe kjo duhet thënë, domosdo, edhe për organizimin dhe instrumentimin e vargut. Nuk ka asnjë dyshim se në këtë lëmë janë arritur suksese të mëdha. Poetët tanë kanë ditur të përfitojnë nga tradita jonë e vjetër apo dhe ajo e krijuar gjatë këtyre viteve duke e ngritur nivelin e përgjithshëm cilësor të poezisë sonë, duke theksuar përherë e më shumë frymën e saj kombëtare popullore.

Do të ishte gabim, megjithatë, po të mendoje se

poezia jonë e re, në vazhden e traditës më të mirë, është mbështetur vetëm në folklorin tonë të pasur për të çarë përpara. Në qoftë se lidhjet e saj me folklorin sot janë të forta, pavarësisht se ato lipset të jenë akoma edhe më të thella e më të përsosura, nuk duhet thënë aspak se jeta e poezisë sonë zhvillohet e shkëputur nga ajo e poezisë përparimtare botërore, qoftë të së kaluarës qoftë asaj bashkëkohore. Përkundrazi, lexuesit shqiptarë, e me ta edhe poetët tanë, u njohën me vlerat e shëndosha përparimtare e revolucionare të poezisë botërore pikërisht pas çlirimit, kur nisi të njihet gjerësisht ky thesar te ne me përkthime që sa vjen e po bëhen më të goditura. Ne njohëm e po njohim të plota kryeveprat e Homerit dhe të Pushkinit, të Bajronit dhe ato të Hajnes, të Dantes dhe të Majakovskit, të Hygosë dhe të Uitmanit, të Lukrecit dhe të Brehtit, të Gëtes dhe të poetëve zezakë amerikanë, të Bërnsit dhe të Petëfit, të Horacit, dhe të Lorkës, të Atilës, të Volkerit, të Varnalisit, të Preverit, të Kuazimodos etj. Nuk ka asnjë dyshim se një kontakt i tillë me poetë të fuqishëm nuk mund të mos ndikojë për të mirë. Dhe kjo ndihet qartë në poezinë tonë, e cila, duke u lidhur me traditën e përvojën përparimtare botërore, por e brumosur siç është me filozofinë dhe estetikën marksiste-leniniste, ka ditur të ruajë e të forcojë personalitetin e saj, ka ditur të mos bëhet epigone, por përkundrazi ka qenë kurdoherë e freskët, origjinale, qind për qind shqiptare e duke tërhequr pikërisht me këtë origjinalitet vëmendjen edhe të lexuesve të huaj. Kjo njohje e gjithanshme dhe e thelluar me poezinë botërore hodhi poshtë, nga ana tjetër, dhe vizionin e gabuar të paraçlirimit për këtë poezi, që paraqitej prej «kre-rëve» të poezisë shqiptare si e mbërthyer në trajtat e ftohta të neoklasicismit, e ndrydhur nga një varg i tërë rregullash e ligjesh për brendinë dhe formën e saj, që kishin si rezultat pengimin e trajtimit të temës së kohës, të temës aktuale, të botës shpirtërore të njeriut të dalë nga populli etj.

Poetë si Meto, Musaraj, Jakova, Shuteriqi, Varfi, Çaçi, Gjata, Qafzezi etj. duke çuar më tej mësimet e Naimit e Migjenit, Çajupit dhe Nolit kryen hapin e parë të madh drejt demokratizimit të mëtejshëm të poezisë shqiptare. Ata vunë në qendër popullin, njeriun e ri që po lindte nga Lufta Antifashiste Nacionalçlirimtare dhe për një brendi të tillë të re ditën të farkëtojnë edhe një ritëm të ri, ditën t'i japin vargut të tyre mjete të tilla organizuese që ta bënin atë të aftë për të reflektuar brendinë e re. Këtë varg ata nuk e shpikën, por e morën në popull. Dhe nuk mund të ndodhte ndryshe: në qoftë se dëshiron të kuptohesh prej popullit, duhet patjetër që t'i flasësh me gjuhën e tij.

Na bëhet se një rezultat tepër i dukshëm, që bie menjëherë në sy në poezinë e re shqiptare, është harmonia, që sa vete bëhet më e plotë midis folklorit dhe poezisë së kultivuar. Kjo harmoni, kuptohet, ka të bëjë në radhë të parë me brendinë e pastaj me formën (e në këtë mes edhe me vargëzimin). Kjo harmoni që limesh e mjetesh artistike të përdorura arrihet, nga ana tjetër, në mënyrë dialektike nga të dy palët — poezia e shkruar mbështetet fuqimisht në poezinë popullore, por edhe kjo ndikohet nga poezia e shkruar. Si rrjedhim ndodh nganjëherë një fenomen i tillë kur një poet anonim popullor kthehet ca nga ca e bëhet një poet i afirmuar popullor. Ky është rasti i një poeti të fuqishëm si M. Metoja apo edhe i Sh. Peçit, L. Çipës e mjaft të tjerëve.

Edhe poetë të tjerë si D. Agolli, Ll. Siliqi, I. Kadare, F. Arapi, K. Petriti, P. Jorgoni, A. Mamaqi, N. Gjetja, N. Papleka etj. kanë ditur të forcojnë lidhjet me praktikën popullore dhe me krejt traditën e shëndoshë të vjetër e të re e në të njëjtën kohë ta pasurojnë edhe vargëzimin shqiptar me procedura, mjete dhe mënyra të reja metrike. Duke futur një tematikë të re në poezitë e tyre, duke futur ambiente, situata, personazhe dhe përjetime të reja, ata e ndienë nevojën për të përshtatur edhe hapin ritmik të var-

gjeve të tyre me hapin ritmik të kohës. Në një gjendje të tillë edhe përvoja përparimtare botërore nuk mirret prej tyre si një klishe apo si një kallëp i gatshëm. Në vargjet më të mira të këtyre poetëve ndihet kurdoherë kumbimi shqiptar, ritmi dhe instrumentimi i vargut shqiptar, që rreh të mishërojë psikologjinë e re shqiptare. Nëse do të flitej për modele, këta poetë kanë para së gjithash modellet e poetëve shqiptarë. Kështu Siliqi merr shumë prej Mjedës e Migjenit, ashtu si Kadareja merr prej Naimit e Migjenit, apo Agolli prej Naimit dhe Çajupit e kështu me radhë, pa zënë në gojë këtu që përvoja e Nolit apo dhe e Poradecit vazhdon të ndihet. Poezia e re shqiptare ka sot një përvojë të madhe dhe të shumëvyer në punë të metrikës, ajo vetëm në vargëzimin me vargun e rregullt, por edhe me atë në vargun e lirë. Kjo ka bërë që në të të përforcohet edhe në çështjet metrike një fizionomi kombëtare, një origjinalitet që shtrihet që prej vargut të rregullt deri tek ai i liri. Këtu duhet bërë akoma më shumë, sepse, veç të tjerave, ende thesari metrik i vargut popullor nuk është zbuluar krejtësisht e ca më pak përdorur krejtësisht — në përshtatje, domosdo, me nivelin e kërkesave të shoqërisë sonë ndaj artit.

Vargjet e Memo Metos, të analizuar për nga struktura metrike dhe për nga instrumentimi i tyre, lidhen ngushtë me popullin, me mjetet dhe procedurat që gjejmë në popull prej kohësh. Po brendia e re i bën të reja edhe procedura e mjete, që ndryshe, do të tingëllojnë, në mos tjetër, anakronike. Në dorën e M. Metos struktura e brendshme e vargut është shkathtësuar. Vrugli ritmik i renditjes së theksave, duke marrë kryesisht një prirje ngjitesë, reflekton kohën dhe është në përputhje të plotë me brendinë e re që solli Lufta Antifashiste Nacionalçlirimtare.

M. Metoja, shembull i përkryer i një poeti të ri

popullor, në krijimtarinë e tij pati shumë parasysh përvojën poetike të Naimit dhe Çajupit. Kjo ndihet në shumë anë të krijimtarisë së tij, si në mënyrën e poetizimit të realitetit shqiptar, si në gjuhën e përdorur ashtu edhe në vlerat metrike. Kjo të bën të mendosh se ndonëse u nis nga populli, nga poezia më gjenuine popullore, nga konceptimi thjesht popullor për poezinë ku këngë e poezi janë një, prapëseprapë modeli për të ka qenë Naimi e Çajupi. Këtu nuk ka asnjë kontradiktë, përkundrazi, mbasi si Naimi dhe Çajupi janë në esencë e në mënyrën e vet dy poetë autentikë popullorë.

Para së gjithash duhet thënë se M. Metoja e mbështeti tërë krijimtarinë e tij te tetërrokëshi popullor. Nga njëzet e pesë poezi, që na kanë mbetur prej tij, njëzet e tre janë shkruar në tetërrokësh. Dhe ky varg haset si në poezi epike ashtu dhe në poezi lirike apo edhe satirike. Ky besim në tetërrokëshin të kujton besimin e patundur, ta zemë, të Naimit që, siç e kemi thënë, shkroi me të shumicën dërrmuese të veprave e kryeveprave të tij. Tetërrokëshi i M. Metos, megjithatë, fiton një muzikalitet të ri për nga vetë brendia, për nga fenomenet, ngjarjet dhe realiteti i ri që poetizon. Nuk gabojmë shumë, nga ana tjetër, nëse themi se në vargjet e tij, për herë të parë në poezinë shqiptare, hasen kaq dendur fjalë të tilla, që më pas do të bëhen krejt të zakonshme si: partizan, Parti, proletar, shok, komunizëm, komunist, grupi i çetës, grupi i rinisë, direktivat e Partisë etj. Të gjitha këto shprehin bagazhin e ri ideoemocional të poezisë së M. Metos.

Tetërrokëshi i M. Metos është i instrumentuar plotësisht sipas frymës popullore, ku vendin kryesor e zënë sidomos rimat. Ka poezi si «Po gjëmon shuri përpjetë» që kanë prej fillimit e gjer në fund një rimë, kurse poezia «Kurvelesh, zemëra ime» e ka monorimën të shtrirë togje-togje, sipas frazës e kuptimit të saj, krejt ashtu siç ndodh në popull: nëntë vargjet e para kanë rimë në *-ime*, kurse vargjet e tjera, që përbëjnë pjesën e dytë, kanë rimë tjetër. Po kjo duhet thënë edhe

për poezinë «Vajtimi i italiankës», që përbëhet nga strofa me vargje të gjatë (tetërrokësh) e të shkurtër (katërrokësh) dhe ku rimat e vargjeve të shkurtër të pjesës së parë (tetëmbëdhjetë vargje) janë të gjitha në -e, në pjesën e dytë, gjashtë vargje janë të gjitha me rimë në -an, ndërsa në pjesën e tretë me rimë në -isë. Përdorimi që i bëhet monorimës me këtë poezi është patjetër origjinal, ai të kujton popullin, megjithëse është vështirë të haset në popull. Pra, këtu kemi të bëjmë me një përpunim, novacion nga ana e poetit duke u mbështetur në praktikën popullore.

Përsa i përket tubëzimit, M. Metoja ka përdorur jo vetëm monokolonën, por edhe mjaft strofa popullore. Gjejmë tek ai distikët, p.sh. të «Lotët e Hitlerit e të Musolinit», «Këngë e Brigadës VI Sulmuese» etj. Në distikë, në të vërtetë, është shkruar edhe poezia tashmë shumë e njohur «Seneja tridhjet' e nëntë», e cila grafikiqisht është paraqitur si e shkruar në tetërrokësh, kurse në fakt është shkruar në gjashtëmbëdhjetërrokësh, gjë për të cilën të flasim edhe rimat. Kështu këto vargje:

*Seneja tridhjet' e nëntë,
fryn një er' e një stuhi,
gjithë skelatë ç'u nxinë,
zbret fashizmi n'Shqipëri.*

duhen shkruar në të vërtetë në formën e distikut:

*Seneja tridhjet' e nëntë, fryn një er' e një stuhi,
gjithë skelatë ç'u nxinë, zbret fashizmi n'Shqipëri.*

Nëntë poezi të Metos janë shkruar sipas strofës katërshe popullore, të cilën e përdori me shumë sukses edhe Çajupi të poezia «Shqipëtar». Ja p.sh. një strofë e tillë nga poezia e Metos «Neve vuajm' nëve heqim»:

*O fshatar' e punëtorë
anëmbanë,*

...në Tiranë...
...në Tiranë...
...në Tiranë...

Është një strofë *shihni gjakun si na thithet*
... në Tiranë...
... në Tiranë...
... në Tiranë...
Është një strofë e tillë haset edhe në popull, po strofa popullore ka rimbë të alternuar (ABAB) si p.sh.:

*Bën konak, moj gjeraqinë,
bën konak,
bën konak e shtro shtëpinë,
bën konak!*

Me një skemë ritmike të tillë e përdori edhe Çajupi, megjithëse te ky vargu i shkurtër nuk është me një përsëritje, një lloj refreni, po një varg i mirëfilltë.

*Shqipërinë e mori turku
i vu zjarr!
Shqipëtar, mos rri po duku,
shqipëtar!*

M. Metoja merr praktikën e Çajupit përsa i përket vlerës funksionale të vargut të shkurtër, po nuk ruan skemën e rimbës ABAB. Te strofa e Metos rimojnë vetëm vargjet e shkurtër, siç duket qartë edhe te strofa që sollëm më lart nga një poezi e tij. Po nuk mjafton me kaq. Modelit popullor dhe praktikës së Çajupit Metoja i sjell edhe novacione të tjera. Dhe në fakt, duke lexuar strofat e Metos, vë re se në më të shumtën e rasteve vargu i shkurtër nuk është gjë tjetër vesçe një bartje. Poeti bën çmos që para kësaj bartjeje të krijohet një pauzë dhe pas kësaj të vijë bartja vetë, e cila përbëhet, si rregull nga një fjalë me rëndësi të veçantë kuptimore. Këto që thamë ilustrohen fare bukur edhe nga këto pak shembuj:

*Ne, sa ditë që ka viti,
të munduar,*

dhe për buk' e troba trupi,
dëshiruar..

(Neve vuajm' nëve heqim)

Si vargu i parë ashtu dhe vargu i dytë formohen nga fjali eliptike, në të dyja rastet mungon folja *jemi*, e cila zëvendësohet nga presja, pra pauza. Pas kësaj pauze fjalët në bartje (të munduar, *dëshiruar*), marrin një vlerë dhe evidencim më të madh si epitete. Po të kjo poezi lexojmë:

*Ne të djegur e të nairë,
ppluhurosur,
ata veshur, mbathur mir' e
të lüstrosur...*

kurse të poezia «Si nderohen luftëtarët»:

*Dhe çdo fshat e çdo krahin' e
Labërisë
çdo qytet e çdo rajon i
Shqipërisë...*

Në poezinë «Bashkëfjalim me një bej», kjo procedurë fiton forcë të madhe shprehëse të ngjyrave të ndryshme, edhe satirike:

*Më dëgjo, të lutem shumë,
o imi bej,
do kuvendoj pak me ty e
do rrefej...
Hallin populli ua qau, or
të uruar,
kaqë vjet me këto ligje
të munduar...*

Edhe nga këta shembuj duket qartë se M. Metoja e merr përvojën popullore dhe e kalon me kujdes në laboratorin e mjeshtërisë së tij artistike duke kryer me sukses edhe novacione me sensibilitetin dhe talentin e tij jo të zakonshëm. Ai nuk heziton të futë edhe ndonjë element që haset rrallë ose nuk haset fare në poezinë popullore, siç ndodh me bartjen, po këtë di ta përshtasë kaq bukur me ritmin dhe harmoninë e gjuhës, sa që ajo fiton një frymë të qartë popullore.

Një strofë tjetër interesante popullore Metoja përdor te poezia «Shyqyr që shpëtoi çeta». Ja një shembull:

*Atje poshtë në Tragjas
u shqye fshati në gaz
me një batalion të Ballit
që përroit u përplas.*

Skema e rimës në këtë strofë është AABA. Në fakt vargu i tretë është thujse i çliruar nga rima dhe rrallë herë rimon me vargun e tretë të strofës pasardhëse. Edhe në këtë rast kemi të bëjmë me një strofë popullore që, siç dihet, paraqesin një larmi jashtëzakonisht të madhe në skemat e rimave të katrenit.

Një strofë e tillë është tepër e përshtatshme sidomos për satirën. Vargu i tretë duket sikur heq dorë nga rima, e cila ruhet kështu për vargun e fundit, që luan rolin në këtë mënyrë të një batute finale dhe përqëndron vlerën kryesore kuptimore të strofës, siç kuptohet lehtë edhe nga këta dy shembuj:

*Po shyqyr, shpëtoi çeta,
se ish e shumë si bleta,
batalion a ç'dreq i thonë, —
me Azizin... njëzet vate*

*Katr' a pes u kthyen parë,
si barinj e si stanarë*

*për të mos i kuptuar,
ngisnin lop' edhe gomarë.*

Përsa u përket mjeteve të instrumentimit popullof, siç janë llojet e ndryshme të përsëritjeve, M. Meto i përdor ato me bukuri dhe shije. Le të mjaftojnë këta shembuj:

*... do bashkohemi me Këshillin
Nacional,
me Këshillin Nacional, e
me Partinë...*

(Do dal malit)

*...i prin përpara ngaherë
grupi i çetës,
grupi i çetës, partizane...*

(Grupi i çetës partizane)

*...Kërkoni të ziun popull
ta verboni,
ta verboni, të mos duket
Italia...*

(Bashkëfjalim me një bej)

Puna e kryer prej M. Metos në ripërtëritjen e vlerave të metrikës popullore, në shkathtësimin e ndonjë elementi të saj, në aftësimin e mjeteve të saj për të shprehur realitetin dhe ritmin e kohës përbëjnë një kontribut, nga i cili përfituan e përfitojnë sot e kësaj dite poetët tanë të rinj. Ai është në vazhden më të mirë të poetëve që e lidhën krijimtarinë e tyre me folklorin ose, sidoqoftë, mbajtën me të raporte të qëndrueshme dhe tepër të dukshme siç qenë De Rada, Naimi, Çajupi, etj. Ai është formuar në një farë mënyre, sidomos në shkollën e këtyre dy të fundit, veçanërisht përsa i përket satirës ai lidhet me përvojën e Çajupit, i cili, ashtu si Metoja, mori forma strofash,

praktika rimash dhe i përdori me sukses në satirën e tij të fuqishme.

Megjithatë, problemet metrike të poezisë së Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare nuk ezaurohen në asnjë mënyrë vetëm me krijimtarinë e M. Metos. Përkundrazi, M. Metoja është këtu vetëm përfaqësuesi, mbase më i miri, i një plejade të tërë poetësh popullorë të njohur apo anonimë. Në përvojën e tij është patjetër edhe përvoja e bashkëkohësve të tij që luftonin malit me armë në dorë e këngë në gojë.

1990

1990

15. KOLË JAKOVA DHE DHIMITËR S. SHUTERIQI

Do të shkonte shumë gjatë të ndaleshim këtu të gjithë poetët e kësaj periudhe dhe, nga ana tjetër, kjo do të sillte një shpërndarje të vëmendjes. Për këtë arsye kemi menduar të ndalemi të disa prej tyre, duke u përpjekur të hetojmë e të vemë në dukje tek ata tipare që janë të përgjithshme, procedurë artistike metrike që gjenden dendur edhe te të tjerët. Kjo nuk do të thotë në asnjë mënyrë se nuk hasim asnjë origjinalitet edhe te poetët e tjerë, që nuk do shqyrtojmë më tutje. Përkundrazi. Shumë prej tyre meritojnë të studiohen në këtë vështrim aq sa dhe të tjerët (si Musaraj, Çaçi, Gjata, Varfi, Qafzezi etj.) dhe kapërcimi i tyre në këtë studim përbën në një farë mënyrë një të metë. Po, nga ana tjetër, ky shkrim është vetëm një përpjekje fillestare dhe ka për qëllim të ndjekë kryesisht depërtimin e metrikës popullore në poezinë tonë të kultivuar, procedurat që përdorin poetë të ndryshëm në përfitimin e kësaj përvaje si dhe të shohë shkurtimeisht disa nga rrugët që ka ndjekur e ndjek sot e kësaj dite poezia jonë e re në ripërtëritjen e vlerave

metrike, në punën e saj novatore që përfshin jo vetëm brendinë por edhe formën. Duke qenë ky qëllim më tepër sesa ai që të japë fizionominë e këtij apo atij poeti të veçuar, kuptohet se të ndalurit në vetëm disa përfaqësues është një rrugë e domosdoshme dhe, mendoj, e mjaftueshme.

Kolë Jakova shquhet përgjithësisht me krijimet e tij poetike për një prirje herë-herë shumë të theksuar popullore. Duket qartë në veprat e tij më të mira se përvoja popullore ka qenë kurdoherë modeli i parë e kryesori. Kjo të bie në sy që te krijimet tashmë të famshme «Kënga e tre heronjve të Shkodrës» dhe «Shqiponjat partizane». Në këngën e parë duket qartë se modeli i strofës popullore (katreni AAAB) është rivlerësuar ritmikiisht duke marrë një ritëm marcial. Mjafton të krahasosh këto dy strofa për t'u bindur. Dëgjoni p.sh. ritmin e këtij katreni popullor shkodran.

*Karajfil në kodër,
drandofill në kodër,
vajza e mir' në Shkodër,
molla e vogël-o!*

Ja dhe katërshja e Jakovës:

*C'ka po thot' Jordani?
— Punt' i ndan mejdani,
ta marr vesh taljani
si luftojm' na, sot!*

Para së gjithash është krejt e qartë se Jakova ka marrë këtu modelin popullor duke i bërë vetëm një ndrvshim: vargun e katërt, që në strofën popullore përsëritet i njëjtë në të gjitha strofat, si punë refreni, ai e ka bërë një varg si gjithë vargjet e tjerë të strofës duke e lidhur me rimë me vargun e fundit të strofës pasardhëse. Megjithatë ritmi i përgjithshëm, që përftohet nga kënga popullore, është ai i lirizmit,

gëzimit, i valles, i haresë, kurse ritmi i përftuar te kënga e Jakovës është ai i betejës, i epizmit, i guximit. Strofa e Jakovës, e formuar nga vargje të shkurtër, nga gjashtërokësh tepër të lëvizshëm, jep një ritëm gati-gati të papërmbajtur, zemërak, që s'ka të bëjë aspak me tonet elegjiake (jo më kot në titullin e saj është fjala «kangë») dhe kumbon me lodrën e rimave, me mbisundimin e fjalëve monosilabike, me mbisundimin e tingujve *t, d* (sidomos të *ndan mejdani, ta...* taljani) si një notë e fortë e një kushtrimi lufte partizane.

Në poemën «Heronjtë e Vigut» K. Jakova shquhet për instrumentimin me mjete krejt popullore, që i bën vargut të tij tetërokësh. Ç'është e vërtetë tetërokëshi në këtë poemë është mjaft i lidhur pas skemës së shkolluar 3.7, megjithatë mjete tipike popullore si llojet e përsëritjeve, përdorimi i monorimës etj., i japin këtij vargu një aromë të spikatur popullore. Një mënyrë të tillë trajtimi të vargut tetërokësh të skemës 3.7, e hasim edhe te poetë si Noli e Poradeci. K. Jakova e bën një gjë të tillë në një situatë të re e për një tematikë e brendi krejt të panjohur më parë. Në vargje si këto hasim përsëritjen:

S'e lodh buka as s'e lodh moti...

Djal' i gojës, djal' me kokë...

Lufton natë e lufton ditë...

Zmbrapu natë e zmbrapu ditë...

Heshtin tanke e heshtin topa...

Apo hasim anaforën:

*Fjala mjaltë i rrjedh prej goje
fjala mjalt' zemra barot...*

Ku ma e majme preja t'jetë,

ku ma e majme, ku ma e letë...

S'i tremb pushka e tradhtisë,

s'i tremb pushka as s'i tremb deka...

Apo hasim epanastrofën:

Gjith petrita djem të letë,
djem të letë, djem të ri...
S'del kollaj as kapedani,
kapedani me gjith' shokë...
Më ia fal Shqipnin' Talisë
Italisë e Gjermanisë...

Apo një përsëritje të tillë.

Lum Stalini për ushtrinë,
bota mbar lum për Stalinë...

Edhe shumë vargje të tjerë si këta shembuj, duket qartë se janë ndërtuar sipas modelit popullor në një kombinim të përbashkët të përdorimit të frazeologjisë, të figuracionit, të llojeve të përsëritjeve, rimave, zgjedhjes së tingujve etj. Një instrumentim i tillë, domosdo, u jep atyre një kumbim krejt popullor.

Interesante është të vërehet edhe përdorimi i rimës në këtë poemë. Në të hasim kryesisht rimën e mirëfilltë, pak asonancë dhe ndonjë konsonancë të rrallë të tipit tym-trim, mizore-dorë, fjalë-malë etj. P.sh.

Enver Hoxha u ka çu fjalë
t'i çlironi ato malë...

Në rimat e mirëfillta poeti pëlqen më tepër rimën fundore dhe thujtase të gjitha këngët e poemës i përfundon me rima të tilla. Kështu te kënga e parë:

...hjeksi i Gjonit fort po i ndjek,
hap për hap e shtek për shtek.

Në fund të këngës së dytë:

...n'arka grash paj e stoli,
n'hise s'due ksaj her' m'u hi...

Kurse mbyllja e këngës së gjashtë fiton së tepërmi forcë dhe kumbim burrëror edhe nëpërmjet rimave që ka zgjedhur poeti me mjeshtëri:

*Por po deshe m'u përpjekë,
për me m'vra e për me m'djegë,
hajde, bujrum në Milot,
kulla ime vendit s'lot,
ta shtroj sofrën me barot.*

Metri me një kadencë të rregullt, përdorimi me shumicë i rimave fundore dhe mbiundimi në tërë poemën i fjalëve monosilabike e bëjnë muzikalitetin e këtyre vargjeve të marrë një kumbim marcial, plot vrull dhe patos luftarak.

Poema është shkruar në monokolonë dhe në monorimë. Ashtu siç e kemi, zënë në gojë edhe më parë, poeti, duke ndjekur poezinë popullore, ka prirjen për të grupuar me të njëjtën rimë vargjet që përbëjnë një frazë sintaksore apo një të tërë ideoemocionale. Këtë prirje e kemi vënë re dhe te Çajupi, Metaja e në ndonjë rast edhe te Poradeci.

Hasim te «Heronjtë e Vigut» në vargjet e tilla që grupohen nëpërmjet rimave:

— *More, Ndoc, more zambak,
kush ta lau trupin me gjak,
pa ia pasun borxh' as hak?*

— *Nuk, më, vrau borxh' i shtëpisë,
po m'ka vra pushkë e tradhtisë,
sepse i dola zot, Shqipnisë.*

— *Fol, o Ndoc, pse rrin largue,
n'Vig të that' në grop' mbulue,
nanë e bab' ku t'kan' gandue,
që s'po din, sot me i takue?*

Pra burrnisht jan' tue qindrue!

— *Nanë e bab' s'i marr meni,
por ia la një porosi,
mos harroni shok't e mi...*

Te kjo poemë hasim rima të brendshme që bëjnë shumë efekt, si:

... Kalon shtigje plot rreziqe
malit t'Veles brigje brigje.
... me iu ba hise n'tradhti
kur t'i vi sahati i ti...

goftë rimën dyfishe si:

... i përgjigjet prap' një tjetër
ti na ke hesap të vjetër...

goftë rimën e kombinuar në lidhjet më të ndryshme, po kurdoherë jo si lodër të kotë, po me një funksion të qartë ideoemocional:

Le t'gjimojë sa të dojë
Gjadri i zi kurr mos t'pushojë
se s'asht dasëm as gosti...
... me nazista lyp derman
me gjerman han n'një kazan...
... Veç Naimi ka teprue
plague randë e tue u rrxue...
... kuj ndër mend mos t'i bie ma
me sha Gjonin për tradhti...
... gjaku jon' t'u bafte dritë
na ke pritë e na ke qitë...

Hasim zgjedhje rimash foljore në mënyrën habitore, që nuk mund të mos të bëjnë përshtypje me efektin dhe me përputhjen e tyre të plotë me idenë e shprehur në vargje. P.sh.:

... s'i tremb pushka as s'i tremb deka,
plumbja ata kur po i preka
nëpër mish ë gjak s'po veka,
porse 'i depo plot po haska
shum barot mbrendë ajo paska,
vaj medet aty ku plaska!

Janë këto lloje instrumentimi dhe organizimi të vargut që, duke u përputhur me brendinë ideoemocionale, u japin vargjeve një aromë kaq popullore. Më vonë Jakova u përpoq të përsëritë këtë procedurë, mbase te poema e gjatë kushtuar Skënderbeut, te ndonjë përallë për fëmijë, te ndonjë poemë tjetër. Megjithatë, në shumë poezi, ai, më pas, provoi edhe vargje të tjera. Kështu te poezitë e ciklit «Frymëzime nga jeta në fshat» ai përdori vargun e bardhë njëmbëdhjetëro-kësh me një përpjekje për ta përshtatur për jetën e re të fshatit. Megjithatë vargjet e kësaj poeme, plot bartje dhe inversione, jehojnë metrikisht më tepër si reflekse të një praktike neoklasike, sesa të ngarkuara me ritmin e ri të kohës, për të cilin përpiqet poeti.

Interesante, përsa i përket vargëzimit, paraqitet përvoja poetike e Dh. S. Shuteriqit. Që prej dy vëllimeve të tij të parë paraqirimit e gjer te vëllimi i tij i fundit, ne hasim në një kërkim, në një shqetësim të poetit edhe në punë të vargëzimit. Duke pasur në vëllimet e para si model librat e poetëve të huaj (sidomos francezë), po duke pasur nga ana tjetër një prirje të fortë për t'u lidhur me popullin, që e çonte te folklori dhe te Migjeni, Shuteriqi kalon nga vargjet e rregullt në vargjet e përzier e në vargjet e lira, nga vargjet e bardhë në ato të rimuar, nga vargjet e zberthyer në vargjet me një fizionomi popullore... Ai e ndien si poetët e tjerë bashkëkohës e bashkëmohatarë nevojën e ripërtëritjes së poezisë shqiptare edhe nëpërmjet vargëzimit. Këtë nevojë e kishte treguar me të madhe Migjeni dhe të tjerët e kishin bërë të tyre menjëherë shqetësimin e tij. Shuteriqi përpiqet, duke ndjekur shembullin e Migjenit, ta çlirojë vargun nga rreptësia e rregullave dhe e ligjeve tradicionale shkollore, por ai e di se, siç thotë Majakovski, «jambi e trokeu nuk shpiken për ditë», për këtë arsye sado të përpiqet, vargjet e tij të parë janë më tepër vargje të përzier apo të zberthyer sesa vargje të lira. Kështu, për shembull, në poezitë «Një trandafil picërrak» (1934), «Era» (1935), «Përbuzja» (1935) etj. hetohet lehtë një-

mbëdhjetërokëshi jo vetëm si konstante metrike, po dhe si varg i mirëfilltë që përbën këto poezi. Në të tilla vjersha ky varg është zërthyer duke dhënë herë vargje të përzier, herë të lira, po sidoqoftë ai, në shumicën e rasteve, mund të rindërtohet lehtë.

E deti m' tha:

— *Kështu e desh jeta, kangëtar.*

O det i qetë,

si ti i qetë due të jem.

Ç'të baj të jem si ti,

dallgë të mos kem?

T'lus si i herë retë?

(Përbuzje)

Këto vargje të zërthyer, që kanë pamjen e vargjeve të përzier, po të rindërtohen kthehen thuajse të gjithë në njëmbëdhjetërokësh (duhet pasur parasysh që poeti ë në më të shumtën nuk e lexon fare):

E deti m' tha: «Kështu e desh, jeta, kangëtar»

«O det i qetë, si ti i qetë due të jem.»

«Ç'të baj të jem si ti, dallgë të mos kem?»

«T'lus si i herë retë?»

Po kjo gjë mund të bëhet edhe me poezinë «Migjeni» (1938) etj.

Në vargje të tillë, domosdo, bartjet janë të shumta si dhe inversionet, rimat e brendshme etj. Bartjet e tepërta në këtë fazë të krijimtarisë së poetit u japin edhe vargjeve tetërokëshe të tij një pamje mjaft larg tetërokëshit popullor. Le të vlejë ky shëmbull nga poezia «Natë dimni» (1934):

Bota muer sontë shkëlqime

prej kristali. Vërshëllimi

i erës q'fryn n'fyej metali,

vjen nga thellë, si vjen kumbimi
i kambanës. Tejkë prej telash
akulli t'kollë, po bie nji lirë...

Këtu, siç shohim, kemi manovrimin me anë të bartjeve për t'i dhënë strukturës së vargjeve dhe strofave një ecuri më pranë tonit të bisedës, një ritëm sa më pak emfatik. Është e qartë se këtu duket përvoja e Migjenit e jo vetëm në punë të bartjes por edhe të zberthimit të vargjeve etj. Po ka rëndësi të vihet në dukje këtu sidomos praktika e zberthimit të vargjeve e të strofave, mbasi poetët tanë, që erdhën më pas. Siliqi, Agolli, Kadare etj. e morën dhe e çuan më tutje. Kjo praktikë është ende sot e kësaj dite tepër e përhapur te poetët tanë të rinj.

Përsa i përket Shuteriqit, ai, me kalimin e kohës, i bëri një rishikim krejt koncepteve të tij në fushë të metrikës. Një shenjë e këtij mendimi është nga ana tjetër dhe libri i tij «Metrika shqipe» (1948), për të cilën kemi folur. Në këtë periudhë Shuteriqi ngre me të madhe nevojën për të studiuar, njohur dhe futur në përdorim teknikën e vargëzimit popullorë. Si rezultat i kësaj ai duket sikur heq dorë për një farë kohe nga vargu i lirë dhe afrohet me vargjet e rregullt, kryesisht ato me frymë popullore. Janë pikërisht të kësaj periudhe «Gruri i ri», «Kangë për sulmuesen e tisazhit», «Traktoristi dëshmor», «Himarës», «Mbi xhade» etj. Në këto poezi përsëritjet përdoren më dendur, frazeologjia popullore dhe organizimi sintaksor i frazës ndjek më për së afërmi gjuhën e popullit, tetërokëshi zë vendin kryesor. Kështu gjejmë p.sh.:

*Lule, shoku Ibrahim,
lule, komunisti im,
se ç'u hodhe përmbi flakë,
sikur s'ishe mish e gjak,
sikur s'dije vdekjen, trim.*

(Traktoristi dëshmor)

Kjo nuk do të thotë në asnjë mënyrë që në këtë periudhë poeti nuk përdor dhe vargun e përzier e ndonjë tjetër, përkundrazi. Por është e qartë se vargu i tij vjen duke u bërë përherë e më i rregullt. Kjo nga ana tjetër nuk e pengon poetin që, në vëllimin e tij të fundit «Poemë e pambaruar» (1972), t'u japë vargjeve tonin e një bisede nëpërmjet përdorimit sidomos të vargut të lirë.

16. LLAZAR SILIQI

Llazar Siliqi është një krijues original në poezinë e re shqiptare që dallon lehtë nga të tjerët. Kjo është shenjë e pjekurisë së artit të tij. Poezia e Siliqit shquhet si për mënyrën me të cilën trajtohen temat, një mënyrë tepër personale, duke krijuar që në krye një lidhje thuajse intime me çfarëdolloj teme, si për qartësinë e tramës poetike, kompozicionit të poezisë së tij, ku evitohet çdo mbingarkesë që do të sillte një farë koklavitje në mos vështirësi vizioni, si për faktin që ai synon të jetë transparent, tepër i dukshëm si në konceptimin ashtu edhe në organizimin poetik të përjetimeve të tij. Tërë kësaj i duhet shtuar një sensibilitet i hollë muzikor i edukuar në shkollën e Mjedës e të Migjenit.

Siliqi kërkon në organizimin e vargut të tij që ky metrikisht të jetë i kumbueshëm dhe i qartë. Ai mësoi prej Mjedës rregullin, harmoninë, edukatën e ritmit; ai mësoi prej Migjenit zhdërvjelltësinë e manovrimeve, bukurinë e pazave dhe vlerën poetike të ndërtimeve sintaksore. Të gjithë këtë prirje ai e merr duke u përpjekur ta inkadrojë me brendinë e re.

Domosdo, për një gjë të tillë atij nuk do t'i mjaftonte vetëm as poezia e Mjedës as ajo e Migjenit. E reja ideoemocionale e poezisë së Siliqit duhej patjetër të shprehej duke u pasuruar përvoja e kaluar me elemente të rinj, me procedurë dhe mënyra të reja. Kjo përpjekje e sukseshme përbën edhe origjinalitetin e këtij poeti. Siç del qartë edhe nga një vëzhgim i shpejtë i poezisë së tij, Siliqi shquhet për një thjeshtësi metrike, pa koklavitje e ndërlikime. Megjithatë me këtë thjeshtësi ai arrin të transmetojë në vetëdijen e lexuesve një muzikalitet të hollë. Mbi të gjitha, ritmi i poezisë së Siliqit është kurdoherë i qartë, i dukshëm, bile tepër i theksuar. Dhe është pikërisht kjo qartësi ritmike që i bën edhe bartjet (të cilat ai i ka të shumta), edhe inversionet, edhe rimat e brendshme që të «shkrihen», të «fshihen» dhe të «humbasin» në vrullin e lumit ritmik. Nga ana tjetër, Siliqi e koncepton poezinë kryesisht për t'u deklamuar dhe kjo shpesh kushtëzon edhe punën e tij si në zberthimin e vargut e strofave ashtu dhe në vendosjen e pauzave e në thyerjen e vargjeve.

Siliqi përdor më tepër vargjet me një numër tek rrokjesh, ku vendin e parë e zë njëmbëdhjetëro-kësh. Pavarësisht kësaj, këto vargje, për të cilët ka një përvojë të mirë në poezinë e kultivuar shqiptare që herët të organizuara dhe të instrumentuara prej poetit me mjete tipike të poezisë popullore (përsëritjet, pasuria e rimave, struktura sintaksore) marrin kumbime thjesht shqiptare dhe shprehin me fuqi ritmin e realitetit të shogërisë sonë bashkëkohore. Nga ana tjetër, Siliqi i grupon vargjet në strofa kryesisht katërshe dhe dyshe, pavarësisht formës së jashtme që ato marrin si rrjedhim i zberthimit apo i thurjes së vargjeve. Vendosja e rimave ndihmon për të përcaktuar kufijtë e strofave. Në fakt në shembujt e mëposhtëm kemi strofa katërshe:

U zaje

mbanë gjithësia

në kopësht dal

*e frymë marr thellë,
Me fluturue
të grish thue kaltërsia
e qiellit aq të kthjellë!*

(Ringjallje)

*O miqtë e mi!
Kërkuet prej meje
në vargje
të shpreh çka ndjej tash n'zemer unë...
Merrni këto strofa!
Prej hareje,
prej dashunisë
sonte u krijuen!*

(Në një mbramje dëfrimi)

Sado e çuditshme që të duket, te shembulli i fundit, po të bëhet ribashkimi i vargjeve të zberthyer, edhe strofa nuk është më e zberthyer dhe merr këtë pamje:

*O miqtë e mi! Kërkuet prej meje
n'vargje të shpreh çka ndjej tash n'zemer unë...
Merrni këto strofa! Prej hareje,
prej dashunisë sonte u krijuen!*

Pikërisht duke zberthyer strofat e vargjet, më shumë sesa duke i thyer vargjet, Siliqi arrin të krijojë një fizionomi që i afrohet atij të vargut të lirë, po më parë është varg i përzier se i lirë, në mos goftë krejt varg i rregullt. Dhe në esencë Siliqi ka shumë pak vargje plotësisht të lirë. Më shumë tek ai gjejmë vargje të rregullt e të përzier, të interpretuar lirshëm, pa paragjykitime rregullash dhe ligjesh fikse e dogmatike metrike.

Në instrumentimin e vargut, Siliqi përdor mjaft përsëritjen në të gjitha llojet dhe me mjaft efekt:

**... e mbajmë nalt
e nalt kemi me e ngritë...**
(Flamurin tand)

**... si rreh zemra trime e Avniut
zemra e mbarë popullit si rreh...**
(Kujtimi i Leninit)

**Fluturo, o shqipe, nalt ndër qiëj të rij,
fluturo, o bir, me hovin guximtar...**
(Atdheut)

**Ja, flakët shoh si ngjiten nalt në qiell!
Britmat dëgjoj si ngjiten nalt në qiell!**
(Rrapi)

Domosdo, kur përdor vargje tipike popullore, atëherë edhe përsëritjet janë më të shumta e më të larmishme:

**...t'rojm' si njerëz, t'na çelen sytë,
t'kemi bukë e t'kemi dritë;
t'kalojm' ditët pa u mërzitë,
t'kalojm' vitet kurr' pa u plakë...
... shum pak gzim ke pa mbi dhe
shum pak gzim n'kët jet' ke pa...**
(Miku)

Interesante është të vërehet se kur përdor vargjet popullore Siliqi, herë-herë zbaton praktikën e popullit duke e plotësuar numrin e rrokjeve me tingullin o, siç del edhe nga ky shembull:

**... po lufton-o hypun majë kali
... krahu yt çdo dit-o u forcoftë,
gjith' ku janë anmiqt-o i çfaroftë...**
(Pesë kangë)

Bartja, siç patëm rast ta themi dhe më parë, përdoret së tepërmi prej Siliqit. Dhe përdoret me funksion të qartë ideomocional, ashtu siç mëson praktika e Mjedës. Mjaftojnë pak shembuj për t'u bindur për këtë;

*... Kush traktatet, q'ishin për coptimin
e Shqipërisë, botës ia zbuloi...*

(Kujtim i Leninit)

*... Të vërtetën të, megjithse shumë të
zorshme e pate sot kështu me folë!*

(Erë pranverore)

Lidhur me bartjen është edhe përdorimi i fundit të vargut nga ana e poetit, i cili evidencon kështu ide, emociione e figura të rëndësishme. Ja disa shembuj:

*Shqipni, atdhe i shtrenjtë! Pa kursim
stoli të rrallë ty natyra t'dha*

(Atdheut)

*... e nuk duem në tym të zi
ta çojmë jetën. Porse dona
t'rrojm si njerz, t'na çelen sytë...*

(Miku)

Vala,

*që Mjeda thirri të roposë
mbretna e mbretin,
vërshoi!...*

*Mbi atdhe
ndrit dielli i ri!*

(Gëzojmë sot)

Në poezinë e Ll. Siliqit rima është një element i rëndësishëm. Tek ai hasim sidomos rimën e mirëfilltë, që

kumbon e plotë, hasim pak asonanca dhe konsonanca.
Ja disa shembuj nga këto të fundit:

... edhe sodis si jeta nis të zjejë,
e ndjej se si më ndizet nëpër deje...

(Partia jonë nanë)

Zhurm', pështjellim, s'merr vesh i pari t'dytin...
... «baballar't e kombit» kacafyten!...

(Kujtim i Leninit)

Edhe zemra veç thotë...
n'dete t'hueja kur lundrote

(Erë pranverore)

Rima të Siliqi dendur është edhe e brendshme, po
sidoqoftë është karakteristike për këtë poet fakti që ai
përdor mjaft rimën e përbërë (qoftë edhe në formën
e një asonance apo konsonance). Me sa dimë ai është
i pari në poezinë shqiptare që përdor një rimë të tillë.
Ja disa shembuj:

I lumtur asht gjith populli i ynë...

... Të përshtëndesim Ty nel...

... (Partia jonë nanë)

(Kujtim)

Ndërsa bosh gjithmonë asht një karrike...

... fërkon duart, lakmija larg i hik-e

n'kokë i vijnë...

...

... e ndër sytë e tij të ardhmen shoh un',

... plumbat e mallkuem të helmatosun

(Kujtimi i Leninit)

Duert i ka t'zeza si toka...

... përse zemrën plot barot ka...

... pyet a u vijn' kulakve,
që duen fshatit më i pi gjak n e...
(Miku)

... sa un e ndala, së më dukej
... njeriun malli aq lehtë, jo, nuk e
leshon për njerzit e tji!

... E qe Agroni për gjith kolektivin
... ndodh kështu, që endset para tij vinë...
... T'lumtë, vil Shpresë, goja tyntë, lumtë
... të vërtetën the më gjithse shumë të
zorshme e pate...
(Erë pranverorë)

... Provo ec e më mbaj ti...
... zemrën e kam

... sa Dajti!
... Bredjen humber — Në luftë kurr shpreson...
(Gënjës)

Vargjet e reja
do të vi ndoj ditë unë:
... me dorën
gdhendë,
prej kazmës së kalitun
(Ringjallje)

Pa dyshim kjo është një mënyrë e re për të pa-
suruar fondin e rimave dhe Siliqi, duket gartë edhe nga
këta shembuj, ka arritur ta përdorë me mjeshtëri dhe
me shumë efekt. Këtë përpjekje për të rritur fondin
e rimave e gjejmë tek ai edhe në një mënyrë tjetër —
te rimat me shtesë, siç mund t'i quajmë, pra një lloj
asonance. Në të tilla raste njëra nga fjalët e rimuara
ka zakonisht një apo më tepër nga shoqja me të

cilën rimon. Ja disa shembuj, ndër të shumtët që hasen te ky poet:

*Jashtë acar. Në sall' djersiten xhamat
... që t'mos ketë nga të hyjë gjama...
— Për Leninin?! Djal' zanin ule!
... Edhe sytë nga djaloshi i ngulën...
Një pranverë, që filizat nxori...
... në Revoluconin e Tetorit...*

(Kujtimi i Leninit)

*... nanës përpara i dalin
... pran' saj qëndron Mihali
... Me vrull rreh zemra, me vrull meqikët
... Fijet këputen, ajo me frikë*

*Përpara teje qëndrojn' pengesat
... Betejën humbe? — Në luft' lum Shpresa...
(Gëzojnë sot)*

Do të mund të ndaleshim këtu te përdorimi i rimës, që jo rrallë sidomos në vargjet e thyer-me manovrime rimash të brendshme kontribuon për lidhjen e gjymtyrëve kryesorë të një fraze dhe për evidencimin e një ideje bazë. Le të mjaftojë ky shembull nga poema «Ringjallja»

*O tokë e rime,
... djersë e lot e gjak,
o tokë e ambël
... dhe e idhët,
o toka ime,
... po të puth një plak
me buzën që i dridhet!*

Anafora, rimat e brendshme (rime-ime), rima e mirëfilltë (gjak-plak) dhe rima apofonike (idhët-dridhet) e bëjnë këtë strofë katërshe të ketë një unitet ritmik plotësisht në përputhje me idenë dhe strukturën sintaksore. Shembuj të tillë mund të sillen mjaft nga Siliqi. Edhe këto dëshmojnë për punën e tij të kujdesshme në organizimin dhe instrumentimin e vargut. Nuk ka dyshim se edhe në këtë vështrim përvoja e tij poetike ka ushtruar dhe ushtron ende sot e kësaj dite ndikim të pasardhësit, sidomos të më të rinjtë. Sot zbërthimi i vargjeve, i strofave, thyerja e vargjeve etj. të poetët e rinj, të kujton jo rrallë e jo rastësisht përvojën dhe kontributin e këtij poeti.

Analiza t'ant e brendshme (time-time), rima e ri-
 rëllitë (gjak-piak) dhe rima apofonike (dhë-dhëdhë)
 e bëjnë këtë strofë katërshë të ketë një unitet ritmik
 plotësisht në përpunje me idenë dhe strukturën sin-
 taksore. Shprehja të tillë mund të sillen mijëra nga Si-
 lid. Edhe këto dëshmojnë për punën e tij të kujdesh-
 me në organizimin dhe instrumentimin e vargut. Nuk ka
 dyshim se edhe në këtë vëzhkim përvoja e tij për-
 tike ka ushtruar dhe ushtron edhe sot e kësaj dite
 ndikim të pasqyruar sidomos të më të rinjtë. Sot
 kërkimi i vargjeve i studjave, thyerja e vargjeve etj.
 të poetit e rritur të kujton jo rrallë e jo rastësisht
 përvojën dhe kontributin e kësaj

17. ISMAIL KADARE

Ismail Kadareja, me krijimtarinë e tij të pasur poetike, e tërheq vëmendjen e studiuesit edhe me punën e tij të larmishme në organizimin dhe instrumentimin e vargut. Kadareja shquhet për sensibilitet muzikor, për intuitë jo të zakonshme në punë të ritmit, të muzikalitetit dhe të harmonisë së krejt elementëve përbërës formalë të poezisë. Sensibiliteti i tij muzikor, i edukuar me gurrën popullore dhe me përvojën e poetëve tanë më të mirë, jo vetëm të Naimit, De Radës, Migjenit, Poradecit, por edhe të më të rinjve, si p.sh. të Ll. Siliqit e ndonjë tjetri, e bën të kërkojë vazhdimisht dhe të mos kënaqet vetëm me një sistem vargëzimi. E në fakt në vëllimet e tij hasim si sistemin silabik, si atë silabo-tonik ashtu edhe sistemin e qoklavitur të vargut të lirë. Kadarenë e shqetëson estetikisht ritmi i kohës në të cilën jeton dhe ai bën çmos që këtë ritëm ta bëjë të jehojë edhe në vargje. Nga ana tjetër duhet thënë se dora e tij është e sigurt. Jo vetëm në vëllimet e vona, ku hetohet një përvojë kaq e madhe në manipulimin e vargut, po kjo siguri hetohet që në vëllimin e tij të parë të botuar

që kur ishte shtatëmbëdhjetë-tetëmbëdhjetëvjeçar. Që në këtë vëllim duken qartë edhe në vështrimin metrik, shenjat e një mjeshtri të ardhshëm. Është e vërtetë se në këtë vëllim hasim të qarta gjurmët e Poradecit, të Naimit, të Mjedës, të Siliqit, të ndonjë poezie të lexuar në gjuhë të huaj, por është e vërtetë në të njëjtën kohë se personaliteti i tij bën përpjekje të dukshme, që në këtë vëllim, për t'u shquar, për t'u afirmuar e për të qenë origjinal.

Kadareja ka një prirje të qartë për të përdorur gjithçka që atij i duket e mirë, e bukur dhe e shëndoshë e që shërben për të pasuruar gamën ritmike e muzikore të poezisë së tij. Ai ka një prirje jo vetëm intuitive, por edhe të arsyetuar për të shkrirë në përpjekjet e tij përvojën e pasur që merr nga populli, me përvojën e studiuar nga poezia e kultivuar. Kështu shpjegohet larmia e tij metrike.

Te Kadareja gjejmë të përdorur vargjet popullore krahas vargjeve të marrë nga poezia e kultivuar.

Kadareja përdor vargun tetërrokësh megjithëse jo shpesh:

- 1) Muzgu ra. Po heshtin pyjet, (3.5.7)
fusha shtrihet pa mbarim (3.7)
tek e tuk vështrojnë yjet (3.5.7)
mbi katundin në qetim. (3.7).

(Mbrëmje fshati)

2) Rruga e lagurë vështores...

(Rruga)

3) Shtigjeve, fushës së kalter...

Po të tjeratë ku janë?

(Gjurma)

4) *Ajo tha: «Jo, nukë dua!»...*
Qullur-o shamija yte...
(Xhuraja)

5) *Në vals dridhu, nuse e re!*
Për inat të plakave!

...

Flë mbuluarë me baltë.

(Si gdhju një ditë me këngë)

Siç shihet edhe nga këta shembuj, mbisundon skema ritmike e theksave në rrokjen e tretë dhe të shtatë. Nga ana tjetër është e qartë se kjo skemë, më tepër se rezultat i zbatimit të rregullave të metrikës së shkolluar, për të cilën kemi folur, rrjedh nga zbatimi i sistemit silabo-tonik, sipas mënyrës së këngëve popullore. Kemi të bëjmë pra me katërkëmbështa trokaikë (-v/-v/-v/-v). Kjo shpjegon dhe përdorimin e ë-së jashtë rregullës ortografike, te: lagurë (2), tjeratë (3), nukë (4) mbuluarë (5); të zanores o te: qullur-o (4) apo të theksimit fundor të një fjale tejfundore: plakave (5). Të gjitha këto procedura të kujtojnë popullin dhe jo rregullat e poezisë së shkruar. Një shembull për përdorimin e një praktike të tillë ai e gjen, domosdo, edhe te poetët e mëparshëm, që prej Naimit, Çajupit e Poradecit e deri te Ll. Siliqi.

Më pas, sidomos te vëllimet «Shekulli im» apo «Motive me diell», tetërokëshi i Kadaresë vjen e merr trajtë tepër të shpenguar, jo fort të lidhur pas rregullave, sikur bëhet gati të çlirohet për t'u bërë plotësisht i lirë. Zakonisht në të tilla raste përdoret në kombinim vargjesh të tjerë, po sidoqoftë herë-herë e ke vështirë t'i nxjerrësh skemën e saktë. Poeti rreh me këtë praktikë t'i shpëtojë edhe nuancës më të vogël të ritmit të rregullt, kadencës uniforme dhe përpiqet që vargu i tij t'i afrohet ritmit të bisedës së përditshme

të shpenguar me lexuesin. Të tillë janë për shembull këta tetërrokësha:

*Mizat ulen me zukatje
mbi vijat e pizhameve
dhe avionet me uturimë
mbi pistat e aeroporteve...*

(Jetë e madhe)

Kadareja përdor mjaft gjashtërrokëshin, qoftë të thjeshtë qoftë si pjesë për të bërë vargje më të mëdhenj:

*Në buzë të lumit
frynte er' e lehtë.*

(Lamtumirë)

*Rri penxhere, moj,
rri sa të të rrihet...*

(Rri penxhere, moj)

Nëse në këta shembuj ndihet modeli popullor, më pas edhe gjashtërrokëshi «shkrifërohet» ritmiksht. Nga vëllimi «Shekulli im» po sjellim këtë shembull:

*Titanë të virgjër
s'ju tundin shtrëngatat,
rrufetë, bubullimat
erërat e thata.*

(Alpeve)

Po kështu ndodh edhe te poezia «Embëtha» te vëllimi «Motive me diell»:

*Nga kaosi i gërmadhave
që koha pas la,
u ngrit e na erdhi
kjo fjalë: ëmbëtha.*

V-|V-|V-|V-|V-|V-

Edhe dhjetërokëshi përdoret dendur. Te vëllimi i parë i poetit gjejmë:

O ju valë, valë madhështore!

Det' i kaltër shtrihet pambarim...

(Përshëndetje brigjeve të atdheut)

Në këtë shembull sundon parimi silabo-tonik; në këtë rast kemi një pesëkëmbësh trokaik (-v/-v/-v/-v/-v). Po dhjetërokëshi i Kadaresë mund të jetë edhe një trikëmbësh anapestik (vv-/vv-/vv-/v).

Këto skema janë të vlefshme thujse për të gjitha dhjetërokëshat e përdorur më pas prej poetit p.sh. te «Ishujt e Italisë», «Varri i Skënderbeut» etj.

Kaltërsi. Larg në det, mjegull blu

(Ishujt e Italisë)

Dhe u ulën tmerrshëm prap' osmanët...

(Varri i Skënderbeut)

Kadareja përdor dendur vargje të gjatë të formuar nga bashkime vargjesh të ndryshëm. Ja disa shembuj.

1) *Ja pluhur i artë, nën qiellin e qartë...*

- v - v/v - v/v - v/ v - v

(Rrugët me pluhur)

2) *Rrugë e fshehur, rrugë mali pambarim.*

- v/ - v/ - v/ - v/ - v/ -

(Rruga partizane)

3) *I shëh këto mure me pirgje më tej një kështjellë*

v - v/v - v/v - v/ v - v/v - v

(Koha e Partisë)

4) *Thua heshtje, vëtëm heshtje?... Fle liqeri këtë natë.*

- v/ - v/ - v/ - v/ - v/ - v/ - v/ - v/ - v

(Në ujrat e kufirit)

o) *Dritares vajza rri, veshtron përtej në mal*

v - / v - / v - / v - / v - / v -

(Vasha dhe zjarr, partizan)

Në shembullin 1 dhe 2 kemi dymbëdhjetërokëshna, por i pari eshte formuar nga dy gjashtërokëshna kurse i dyti nga një katërrrokëshna dhe një tetërrrokëshna. Ndërsa vargu i parë formohet nga amfibrakë, i dyti formohet nga trokë. Kurse vargu i shembullit të tretë eshte një pesëmbëdhjetërokëshna apo pesëkëmbësh amfibrak ose, narysne është një varg i formuar nga një nëntërrokëshna dhe një gjashtërokëshna. Ie shembulli i katërt kemi një gjashtëmbëdhjetërokësh trokë që më shumë të kujton Lasgushin sesa Naimin. Trembëdhjetërokëshi i shembullit të pestë është formuar nga jambe. Në fakt këtu kemi dyzimin e dy shtatërokëshave oksitone, pra një varg aleksandrin.

Tepër përdor Kadareja dhe vargun nëntë dhe njëmbëdhjetërokësh. Por edhe për këto vargje nuk ka vetëm një skemë. Kështu hasim nëntërokëshna të tillë:

1) *E heshtur qëndron turmë e vrenjtun...*

(Mos i fshih lotët, shok)

2) *U nisën zogjtë shtegëtim*

(Zogjtë)

Shembulli i parë është një trikëmbësh amfibrak, që përdoret shpesh prej Kadaresë, kurse i dyti është një katërkëmbësh jambik. Në të dyja rastet kemi një ritëm ngjites, siç ndodh zakonisht edhe me vargjet e tjerë tek.

Kurse gama e njëmbëdhjetërokëshit të Kadaresë është më e pasur:

1) *Prej librit un' pa dashur i heq sytë*

(Duke studiuar astronominë)

2) Përmbi liqen thellimi duke fryrë
(I vetëm po kthehej peshkatari)

3) Pranvera! Erdh pranvera, / mir' se érdhi!

v - v / v v - v / vv - v

4) Kurora (dhe kurora) / pa mbarim:

v - v / vv - v / vv - (v)

(Erdh pranvera)

kurora gjithë lule gjithë yje

v - v / vv - v / vv - v /

(Lamtumirë e fundit)

5) Lulet po çelin në brigjet e blera

- vv - vv / - vv / - v

(Pranvera dhe Stalini)

Qëndruam në llojet e vargjeve të Kadaresë për të treguar atë të vërtetë për të cilën kemi folur edhe më lart, se sistemet e vargëzimit mund të bashkëveprojnë të një poet, mund të gërshetohen, pavarësisht se në këtë fenomen herë mbisundon njëri apo tjetri. Një gjë të tillë ne e pamë edhe te Çajupi, Noli, Poradeci ashtu siç e vëmë re edhe te Siliqi, Kadareja e ndonjë tjetër.

Kadareja ka përdorur me sukses edhe vargun e lirë. Ai pati këtu shembullin jo vetëm të Migjenit, por edhe të poetëve më të rinj bashkëkohës të tij dhe ka ditur të përfitojë nga kjo përvojë e pasur. Nga ana tjetër, duhet theksuar se ai kurrë nuk e hoqi nga sytë, edhe kur shkroi në varg të lirë, vargun popullor, frymën popullore. Kjo zbulohet jo vetëm në faktin që shpesh përdor si konstante metrike vargjet popullorë, duke zhvilluar në vargjet e lira ritmet e këtyre masave, por edhe me një seri mjetesh për organizim e instrumentimin e vargjeve që hasen dendur në popull, siç janë llojet e përsëritjeve etj. Edhe Kadareja niset nga zbrërthimi i strofës dhe i vargut për të arritur te vargu i lirë. Në vëllimin «Ëndërrimet» (1957) ka poezi e poema të tëra që janë shkruar në strofa të zbrërthyera, siç ndeshim p.sh. te Siliqi, dhe që të japin pamjen e vargje-

ve të përzier, në mos të vargjeve të lira. E tillë është poema «Një ngjarje në pushime», balada «Sekretari» etj. Ja, për shembull, sesi është zberthyer një strofë katërshe të «Sekretari»:

*Fryn erë
dhe pylli i shurdhër buçet
me zhurmë të rreptë stuhije.
Djalosh, ngreje kryet,
shikoje!
Medet!
Shikoje, djalosh, atë hije!*

Kurse e rindërtuar, kjo strofë e zberthyer për efektin intonativ, evidentimi, paraqitet:

*Fryn erë dhe pylli i shurdhër buçet
me zhurmë të rreptë stuhije.
Djalosh, ngreje kryet, shikoje!
Shikoje, djalosh, atë hije!*

Vetëm të vëllimi «Shekulli im» (1961) Kadareja nis të shkruajë vargje të lira të mirëfillta. Shkollë kryesore për atë është përvoja e Migjenit e pastaj e ndonjë poeti tjetër; qoftë vëndas qoftë të huaj. Sidoqoftë vargu i lirë i Kadaresë merr mjaft prej Migjenit. Merr p.sh. përdorimin e lajtmotivit, që është karakteristike për Migjenin, merr lodrën e rimave dhe të aliteracionit për të organizuar strofat e lira etj. Nga ana tjetër ai nuk heq dorë, bilë ke përshtypjen se këtu ai e shton përdorimin e mjeteve artistike kaq popullore siç janë përsëritjet në të gjitha llojet e tyre e në mënyrë të veçantë përdorimin e strukturës së veçantë popullore. Kadareja arrin të japë kështu një varg të lirë origjinal, ashtu siç është origjinale esenca e poezisë së tij.

Karakteristike e vargjeve të lira të Kadaresë është ritmi i tyre ngjites, pavarësisht nëse kanë si konstante metrike një varg tek apo çift. Përsa i përket kon-

stantes metrike, ai përdor më shpesh gjashtërokëshin po-pullor, pastaj vijnë me radhë njëmbëdhjetërokëshi, shtatërokëshi, nëntërokëshi dhe pesërokëshi. Kështu, kanë si konstante metrike gjashtërokëshin poezitë «Peizazh gjeneral», «Statuja pa krahë», «Malli i Shqipërisë», «Fëmijnia», «Pranverë», «Në këtë qytet gjigant», «Do të vijë koha», «Dallgët me rrëmujë» etj. Kurse njëmbëdhjetërokëshi si konstante metrike gjendet te «Razliv», «Poemë vjeshte», «Afrika», «Ardhja e tij», «Edhe kur kujtesa» etj. Shtatërokëshi te «Qielli dimri», «Pizhamet dhe aeroplanët», «Në kishë» etj. Jo rrallë në një poezi si konstante metrike janë marrë dy vargje bashkë. Kështu për shembull te «Përcjellje vargjeve» është gjashtërokëshi dhe pesërokëshi, te «Natë viti 1960» është pesërokëshi dhe shtatërokëshi, te «Kështu u ndamë» është nëntërokëshi dhe njëmbëdhjetërokëshi.

Duke marrë shembull nga Migjeni, Kadareja, siç e thamë, i jep një rëndësi të madhe lajtmotivit. Lajtmotivi i tij është zakonisht bartës i idesë kryesore të poezisë dhe në më të shumtën vendoset në krye të strofave. Kështu p.sh. te «Malli i Shqipërisë» të trija strofat fillojnë me këtë gjashtërokësh: «Më ka marrë malli». Po kjo nuk do të thotë se po në këtë poezi ky lajtmotiv të mos përsëritet dhe në vende të tjera. Dhe në fakt e gjejmë edhe një herë të strofa e parë:

Por unë s'do ta marr për keq,

se malli më ka marrë.

Si edhe te strofa e dytë:

Për qiparizat, kubetë dhe varret,

mali më ka marrë,

mali më ka marrë,

për shqipëtarët.

Po kjo dukuri ndodh te poezia «Atdheu», ku thuhet se

gdo strofë fillon me Atdheu është, te poezia «Poezia e

deklasuar», ku buçet katër herë apostrofimi qoftë dhe në forma të ndryshme:

Hapeni udhën, poetë të poezisë të deklasuar...

Hiquni nga udha, poetë bimore!

Hapni rrugën, fanatikë të artit...

Hiquni udhëve, poetucë të mjerë!

Nganjëherë Kadareja pëlqen ta fillojë e ta mbyllë një poezi me të njëjtën fjalë apo varg, sidomos kur ajo është e shkurtër, mbasi jehona është e kapshme. Kjo jehonë e vargut të parë kumbon domosdo si lajtmotiv dhe e inkuadron ritmikiisht poezinë si diçka të mbyllur, plotësisht të përcaktuar. Kështu vjersha «Poezia» fillon me vargun *Poezi* dhe mbaron po me vargun *Poezi*; poezia «Kitaristi» fillon me vargun *Kokën si shpellë e ka mbështetur mbi kitarë* dhe mbaron me vargun *Ngrihet kokë e tij si një shpellë krenare*.

Anakrusa përdoret jo rrallë prej Kadaresë. Te ky poet hasim më tepër anakrusën përbërëse, të tillë me një fjalë, që është vështirë të hiqet. Me një anakrusë fillon poema «Shënime për brezin tim».

Brezi im

jotja qoftë kjo këngë!

Dhe unë qofsha kudo me ty

Anakrusa janë edhe këto:

Nga supet

pushkën e gjatë s'e hoqe kurrë,

nga supet e tua plot plagë...

...

Amin,

priftrit dhe ca poetë në gjumë të vinin
(Përse mendohen këto male)

Shekulli XX,
shekulli i ri dhe i drejti...

Shekulli im,
përmbi kullat feudale, mbi kryet e kambanareve...
(Shekulli XX)

Vend i rëndësishëm në vargjet e lira të Kadaresë është fundi i vargut apo dhe fundi i strofës. Zakonisht në këto vende vendosen fjalë me rëndësi dhe përgjithësisht me rimë. Vëreni, për shembull, forcën që marrin këto fjalë të vendosura kështu:

*Tek dera e ashensorit, e hekurit,
të përçolla për të fundit herë; kur
do të shihemi më vallë?*

(Mbrëmja e fundit)

*Plumbat të më vërshellenin në vesh. Dëbora
e përgjakur...*

(Shqiponjat fluturojnë lart)

*Atdheu i ritmeve,
temperamenteve,
rebelja Afrikë.*

(Afrika)

*Që ju pas nesh kur të vini,
ato mos t'u pëlcastin ndënë këmbë
si mina.*

(Shënime për brezin tim)

*E shtrenjta barrakë,
e rralla.*

(Kinemaja e vjetër)

Nga duart vigane të kohërave
të varrosura.
(Statuja pa krahë...)

Nuk duam të ndalemi te bartjet dhe inversionet (te këto të fundit është karakteristike për Kadare në sidomos vendosja e atributit para emrit: *kaçurelja Afrikë*, punojnë të *çuditçmit* njerëz, një *tjetër* malësor do të zbresë etj) as te anaforat dhe epanastrofat, që janë aq të shumta dhe në vargjet e lira të këtij poeti. Duam të përmendim këtu vetëm një lloj përsëritjeje që e hasim në popull, po që Kadareja e përdor mbase më shumë se çdo poet tjetër. E kemi fjalën për përsëritjet e tipit të këtyre shembujve:

U ngrë pelerinat përpara,
këpucët e gjelbërt u ngrë

I tha ai drojtur:
«Liljana...»
Diçka mes furtunës i tha
(Një ngjarje në pushime)

Është koha që më shumë ndjen gazin e fitoreve
dhe hidhërimin e humbjeve ndjen më shumë
(Pranverë)

Dhe në s'gjetsha shokë,
dhe të dashur në s'gjetsha...
(Në këtë qytet gjigant)

Cdo stinë sjell lule të ra,
dhe bar të ri bije çdo stinë.
(Anketë)

Taksi për zogjtë,
për zogjtë taksi
(Poemë rivjeshte)

Përsëritja e tingujve, aliteracioni, grupimi i fjalëve me tinguj të përafërt është një karakteristikë e qartë e instrumentimit të vargut nga e ana e Kadaresë. Kështu te poezia «Razliv» në strofën e dytë, mbisundimi i tingujve sh, s dhe i krijon një harmoni imitative sugjestionuese për shiun:

*Ish fund i gushtit,
natën rigonte shi;*

*pikët në fijet e kashtës rëshqisnin,
pëshpërisnin;*

*sikur ronitëshin mbi kasolle lirika të freskta
shkruar dikë në qiellin e zi.*

Kurse te këto vargje të poezisë «Aeroporti i Rinasit» mbisundojnë tingujt m, a dhe u si për të rikthyer vëmendjen te fjala «lamtumirë».

*Lamtumirë, mullarë. Lamtumirë, misër, thekër, grurë.
S'do të shihemi më kurrë, kurrë, kurrë.*

*Lamtumirë. Përmes ulërimave të motorëve reaktivë
si nëpër gjumë fëshfërima juaj do më vijë.*

Rima luan një rol të rëndësishëm në poezinë e Kadaresë. Si Siliqi, dhe ai përpiqet që ajo të jetë sa më e pasur dhe jo një ornament i kotë, po me funksione të qarta ideoemocionale. Rimat, e jo vetëm te vargjet e rregullt, por edhe në vargjet e tij të lira, shërbejnë për të organizuar strofën, për të piketuar ritmin, për të vënë në dukje fjalë me një peshë të veçantë ideoemocionale. Dhe për këtë rima përdoret në të gjitha llojet e mundësitë e saj qoftë në fund të vargut, qoftë e brendshme, qoftë fundore apo rrëshqitëse, qoftë e mirëfilltë apo rimë apofonike (konsonancë) etj.

Vëreni p.sh. se ç'efekt kanë rimat e brendshme të këtyre dy shembujve:

*Po asnjë tren mua s'do më sjellë.
Ti e mbëshjellë me natë dhe dallgë
si statujë mbi ujrat po vjen që largë...*
(Në gjirin e Rigës)

*Ish koha, kur gishtat dhe hekurudhat, e Hitlerit
si metastaza të kancerit mbi trup t'Evropës
zgjateshin*
(Shqiponjat fluturojnë lart)

Kurse rima e fundit të këto vargje është përgatitur në mënyrë të tillë që të dëgjohet me forcë, siç e kërkon edhe vetë ideja:

*Ajo s'ish firmë
ajo ish vetëtimë
në qiell të revolucionit me re dhe suferinë,
Duke nënshkruar dokumentin e parë,
Shoku Enver Hoxha nënshkroi
stuhinë*
(Shqiponjat fluturojnë lart)

Jo rrallë rima shërben si për të dashur të vëre në dukje ritmin e konstantes metrike, në mënyrë që ky ritëm të imponohet në krejt organizimin e vargjeve të lira. Kështu p.sh. të poema «Shënime për brezin tim», me konstante metrike shtatërrokëshin, nuk është vesh-tirë të vësh re se si rimat në pjesën më të madhe janë vendosur pikërisht në fund të kësaj konstanteje. Kurse të poezia «Malli i Shqipërisë» të gjashtërrokëshi, konstantja metrike e saj.

Te strofat e lira, Kadareja end një rrjet të vërtetë rimash (të mirëfillta, asonanca apo konsonanca qofshin), edhe bën çmos që fjala e fundit e vargut të fundit të jetë përherë e rimuar. Kjo rimë sikur nënvizon diçka

dhe nga ana tjetër shënon fillimin e një pauze. Kështu ndodh thujse me të gjithë strofat e poemës «Ëndërr industriale» nga e cila po sjellim këtu vetëm një strofë sa për të dhënë idenë e kësaj procedure.

Po do të vijmë dhe ne,
poetët e realizmit socialist,
me ndonjë defter vjershash në xhep,
atje ku derdhet çelik do drejtohemi.
Vargjeve t'u themi
«Vini syze dielli
që të mos verboheni!»
Vargjet klorofilianë të mos afrohen,
më të fortët më ne le të vijnë,
djersët t'u venë palë.
metal i shkërrë
në sy të shohë vargjet,
vargjet,
metalë.

Ashtu si Silioi, edhe Kadareja së bashku me Agollin, është nga ata poetë që u përpoqën për të shtuar fondin e rimave. Po ndërsa Silioi e bëri këtë krvesisht me rimat e përbëra apo me rimat me shtesë, Kadareja dhe Agolli e bëjnë këtë sidomos me rimën apofonike (konsonancën). Rima të përbëra është vështirë të giesh te Kadareja. Ja një shembull:

«Bardhul, ti ie? Eja!»
Traktoristi mbi qerren u ul

vajza këmbët lëvizi më tej e
drejt asaj ai lehtë u përkul

(Një ngjarje në pushime)

Kurse shembujt e rimave apofonike janë të panumërt dhe të kombinimeve nga më të ndryshmet.

Ngadalë një zë të tronditur

...

Dhe tinguj muzike të mbytur
(Mos i fshih lotët, shok)

Që pjek në udhë një dasmë të pamatë

...

Pas një shfaqjeje gjigante, pas mesnatë...
(Shënime për brezin tim)

Me sy nervozë
i shtrëngon qafën muskuloze

...

Dhe ujqët vetë po t'u delte përpara
do t'i hapnin udhën kafshës ushtarë
(Qeni i kufirit)

Edhe nga këto pak gjëra që u thanë këtu për Kadarenë, kuptohet lehtë se kemi të bëjmë me një mjesh-tër që e ka formuar tërë këtë arkitekturë të formës së poezisë së tij duke u mbështetur në poezinë popullore, në muzikalitetin e sintaksit të gjuhës shqipe, në tra-ditën më të mirë të poezisë së kaluar dhe në përvojën e shëndoshë të poetëve përparimtarë botërorë. Është e qartë se edhe vlerat e formës së këtij poeti, ashtu si edhe të çdo poeti tjetër të mirë të ditëve tona, nuk mund të kuptohen dhe të çmohen të shkëputura nga brendia, nga vlerat ideoemocionale dhe vetëm duke i parë në këtë lidhje mund të nxirren në pah edhe arritjet e tij në formë edhe tiparet dalluese të tij pikërisht në këtë lëmë.

18. DRITERO AGOLLI

Dritero Agolli në punë të vargëzimit, ka prirjen për të ruajtur format e vargut të rregullt. Megjithatë kjo ruajtje nuk nënkupton heqjen dorë nga përpjekja për ta çliruar vargun nga shumë elemente. Agolli ruan format e rregullta; por, nga ana tjetër, këto forma interpretohen e përdoren prej tij fort lirshëm. Ai përpiket, dhe me sukses, që brendapërbrenda këtyre formave të rindërtojë strukturën e tyre për t'i bërë të afta si në dhënien e plotë të vlerave ideoemocionale ashtu dhe në dhënien e ritmit të kohës. Në një qëndrim të tillë Agolli shtyhet nga dëshira e tij për të qëndruar sa më pranë vargut gjenuin popullor. Dhe në fakt te Agolli, duke folur kurdoherë në vështrim të metrikës, hasim përvojën edhe të poetëve tanë apo të huaj, hasim kulturë në organizimin e instrumentimin e vargut, një elegancë që flet edhe për studime, edhe për mjeshtëri të edukuar nëpërmjet njohjes së procedurave metrike të poetëve tanë e të huaj, po hasim, mbi të gjitha, një bagazh mjetesh dhe procedurash të shumta të poezisë popullore. Kjo lidhje me përvojën popullore sa vjen e bëhet më e madhe dhe më e përpunuar, në radhë të

parë në elemente të brendisë e të gjuhës popullore. Po kjo lidhje hetohet më shumë sesa te përdorimi i vargjeve tipike popullore (siç janë tetërrokëshi, gjashtërokëshi, dhjetërrokëshi etj.) te mjetet e organizimit dhe instrumentimit, te e ashtuquajtura poezi e ndërtimit të frazës popullore, te mjetet e përsëritjes, te efektet e rimave, te mjetet e humorit dhe satirës popullore etj.

Duhet thënë se në thurjen e vargjeve, Agolli bën çmos që të krijojë tonin e një bisede të zakonshme, pa ritme tepër të kadencuara, pa bujën e rimave të përtërsuese etj. Bile ke përshtypjen sikur tërë këto mjete dhe tërë këtë pasuri efektesh artistike ai përpiqet t'i fshehë ose, sidoqoftë, të bëjë çmos që ato të mos na lëbyrin sytë. Kjo nuk do të thotë në asnjë mënyrë se këto mjete janë përdorur pa efekt, përkundrazi, (dhe ato që do të themi më poshtë do ta vërtetojnë pikërisht këtë) po poeti ruhet shumë që të mos japë qoftë edhe një grimë idenë se po kërkon efektin për efekt; tërë mjetet e përdorura duhet të jenë për të aq organike, aq dialektikisht të lidhur me brendinë sa që, duke qenë pjesë e saj, të shkrihen me të. Duke kaluar nga vëllimi në vëllim, vëmë re, nga ana tjetër, se edhe në punë të vargëzimit Agolli ka një farë evoluimi. Nëse te «Në rrugë dola» (1958) kemi përgjithësisht një varg shumë të rregullt, te vëllimi i dytë: «Hapat e mia në asfalt» (1961) nis trajtimi më i shpenguar i vargut. Te vëllimet e mëpastajme «Shtigje malesh dhe trotuare» (1965) ekskursioni i poetit drejt viseve të vargjeve të lira duket sikur merr fund dhe në fakt te vëllimet pas këtij «Mesditë», «Nënë Shqipëri» etj. poeti sikur kthehet plotësisht në format e rregullta pavarësisht se ato interpretohen prej tij lirshëm, siç e thamë dhe më lart. Një prirje e tillë vihet re, qoftë dhe lehtëzi, edhe te vëllimet e fundit të Kadaresë. Kjo është një shenjë, sipas mendimit tonë, se këta poetë kanë gjetur, tashmë ekuilibrin e vetvetes, ekuilibrin e artit të tyre, e komponentëve të poezisë së tyre, ekuilibrin midis brendisë dhe formës, kjo është shenjë nga ana tjetër e asaj që kemi pohuar më se një herë në këtë shkrim se poezia

nuk ka paragjykime ndaj sistemeve të vargëzimit dhe se mund të bashkëveprojnë të një poet sisteme të ndryshëm, mjaft që ato t'u përshtaten qëllimeve të tij ideoartistike, të reflektojnë kohën, të jenë në harmoni me gjuhën duke i dhënë asaj mundësi që të shprehë tërë vlerat e veta.

Tek Agolli hasim të përdoren, siç e thamë, më tepër vargjet tek. Edhe sikur vetëm tri vëllimet e para të marrim gjejmë 28 poezi me gjashtërokësha, 13 poezi me tetërokësha, 7 poezi me gjashtërokësha, kurse 42 poezi me njëmbëdhjetërokësha dhe 24 me nëntërokësha etj. Ky pëlqim për këto vargje na bëhet se shkaktohet nga dëshira për të pasur vargje me ritëm ngjitur, pra duke përdorur jambin dhe amfibrakun në vend të trokeut dhe daktilëve. Dhe në fakt, po të marrim nëntërokëshin, edhe te Agolli atë e gjejmë si te Kadareja të formuar nga jambe apo amfibrakë, me një preferencë për vargun jambik:

¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸
 Ó Frashër, ty / të përshëndes
 v - / v - / v - / v /

(Frashërit)

¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰
 Kúr Arkimedi thosh: «Eureka»
 v - / v - / v - / v - / v

(Eureka)

Rëndon luledielli nga farat

v - v / v - v / v - v

(Rapsodi vjeshte)

Polici

v - v

ende nuk ka shkuar...

v - v / v - v

(Mëngjes)

Pas detit në bregun e Barit...

v - v / v - v / v - v

(Cubi)

Tetërrokëshat dhe gjashtërokëshat përdoren prej
Agollit duke ndjekur leper për së afërmi modelet
popullore.

Tungjatjeta, nëna plakë,
flokëbardha ime moj...

(Tungjatjeta)

Hëna brirët lau në lumë

(Malli)

Lumi shket ngadalë - $\sqrt{\quad} - \sqrt{\quad} / - \sqrt{\quad} - \sqrt{\quad}$
rrëzë portës sonë - $\sqrt{\quad} / - \sqrt{\quad} - \sqrt{\quad}$

(Lumi)

Përdorimi i dhjetërrokëshit prej poetit vjen duke u
shtuar nga vëllimi në vëllim.

- v / - v / - v / - v

Po, Devoll,

i tillë qenkam unë,
paskam marrë baltën tënde arave...

(Devoll, Devoll)

Bie dëborë këtej,

bie dëborë...

Malet duken të bardhë si ëndërr...

(Kur bie dëborë)

Në shembullin e parë kemi një dhjetërrokësh të
formuar nga pesë këmbë trokaike, kurse në shem-
bullin e dytë dhjetërrokëshi është formuar nga dy

këmbë trokaike plus dy këmbë amfibrake, pra me këtë skemë:

(x0x0)

— v / — v / — v / — v

Përsa u përket strofave, Agolli përdor shumë katërvargëshin, po ka një pëlqim të veçantë edhe për distikun popullor. Shumë poezi të tij edhe të gjata, janë shkruar në distikë. Domosdo strofat e tij shpesh mund të marrin pamje të ndryshme për efekt të zberthimit të tyre apo të zberthimit të vargjeve si dhe për shkak të thyerjes së vargjeve, po sidoqoftë rimat janë kurdoherë atje për të piketuar strofat. Këto janë nga ana tjetër mënyra që i kemi gjetur edhe te poetë të tjerë. Ja disa shembuj strofash katërshe.

Dhe në vargjet
mbeti ajo baltë,

mbeti ai bar,
ai tërfil,

mbeti ai fyell.
ai mjaltë,

mbeti ai gjemb e trëndafil.

(Devoll, Devoll)

— Qëndro — të thotë nëna e gjorë —

Ja dardhët,

mollët,

po na pigen...

Babai ta shtriu të ashprën dorë,

vëllezërit s'duan të të hiqen

(Thirrje)

Qëndro,

gjeolog,

lera torbën tënde

te ky obelisk pishe

mbi përrua

**Ne me pëllëmbë
i njohim këto vende
dhe frymën, dehëse
të pishave e duam!**

(Dhjetë sy)

Po kjo ngjet edhe me distikët.

**Trëndelinë, Trëndelinë,
buzë lumit ke shtëpinë.**
(Buzë lumit ke shtëpinë)

**Kur ka pare,
restorantët**

frekuenton:

rosto,

shnicel,

verë

Narte

preferon.

(Criticus)

**Shkëlqejnë në mijra ngjyra,
mijra drita.**

Reklama të verbon sa shuhet dita.

(Reklama)

Çitjanet mjegulla

i ngriti si shtriga

dhe hidhet në shelqje

dhe bredh ndër boriga...

(Vieshta)

Agolli ka një sistem të tërë përsëritjesh, që i përdor me mjeshtëri dhe ato kontribuojnë për t'u dhënë vargjeve një aromë të kulluar popullore. Ai përsërit tinguj, përsërit fjalë, përsërit vargje, bile edhe strofa, po përherë le kupton se modelet i merr më shumë nga folklori sesa gjëtkë. Le të ndalemi vetëm te repërtas-

trofat, anaforat dhe lajtmotivet. Të parat janë të përhapura tutje-tëhu në vargjet e këtij poeti dhe jo rrallë të duken sikur janë marrë pezull nga folklori. Të tillë janë këta shembuj:

*Seç e hodhi lumin,
lumin për matanë...*

*Ç'e kërkova urën,
urën nuk e gjeta...
Ç'e kërkova trarin
trarin përmbi lumë...*

(Nat' e errët)

*Zylyftar e humbë nderin
nderin tënd në çetë...
Por mban udhën Zylyftari
udhën balt' e shi...*

(Fundi)

*Pastaj nga valët kraharorin nxjerrin,
nxjerrin gjithë shtatin, më në fund...*

(Vajzat notare)

*Ndiqmë se shkova shumë larg
shumë larg,
ndiqmë arave, mes fletëve.*

(Poezia)

*Një varkë druri lëkundet nga vala,
nga vala e kaltër adriatike,
dhe bri vavorit të madh hesht,
hesht e vjetër, melankolike...*

(Mëngjes në port)

Është interesante se si gërshetohet nganjëherë te Agolli epanastrofa me bartjen si të ky shembull:

**Ç'm'i zgjon kujtimet
e largëta prej gjumit,
kujtimet e largëta të rinisë që qeshte...**
(Mendime në vjeshtë)

Përsa i përket anaforës, nuk gabojmë nëse themi që ky është mjete më i përdorur në poezinë e Agollit. Atë e gjejmë që në vëllimin e parë dhe doradorës përdorimi i saj vjen duke u shtuar derisa në një poemë si «Nënë Shqipëri» të zërë vendin kryesor të mjeteve.

Ku je, vërsnikja im' e shtrenjtë?

Ku je, e dashura Fatime?

(Ku je, vërsnikja ime?)

**Pranë jush janë rritur gjyshër dhe etër,
pranë jush kaluan vitet tona fëminore.**

(Kllanikët)

Shpesh anafora gërshetohet me enumeracionin, siç domos të poema «Nënë Shqipëri» apo dhe gjetkë.

... drejt qytetit
ku unë jetoj,
ku unë ngre mur,
ku unë shtroj
rrugën me asfalt,
ku unë vargje thur,
ku unë shkoj në teatër,
ku unë ngre flamur...

(Hapat e mia në asfalt)

Përsa i përket lajtmotivit, ai përdoret mjaft prej Agollit po ndryshe nga ndonjë poet tjetër, që zakonisht ka një vend të caktuar për të në trungun e poezisë, te Agollit vëmë re se lajtmotivi përdoret kur ta ndiejë poeti se ai duhet përdorur, pavarësisht vendit, pavarësisht se po citohet shumë etj. Kështu, te poema «Hapat

e mia në asfalt» vargu *Do të mbajë mend koha* (ose dhe në formën tjetër *Do të mbajë mend historia*) përsëritet shtatë herë në vendet më të ndryshme. Te poema «Devoll, Devoll», lajtmotivi është formuar nga një strofë që përsëritet një herë në krye, një herë diku në mes, herën e tretë disa vargje para mbylljes së poemës.

Agolli është një poet i ndijshëm përkundrejt rimës. Ashtu si dhe poetët tanë më të mirë, ai ka sensibilitetin muzikor të tingujve, të harmonisë apo disonancës së tyre. Shpesh e ndien se rima endet në vargjet e tij, në krye, në fund apo dhe brenda vargjesh, shpesh e ndien se diçka përsëritet nëpër këto vargje, qofshin bashkime tingujsh të ngjashëm, qofshin gërshetime zanoresh apo bashkëtingëlloresh që kumbojnë si jehona të njëra-tjetrës, të largëta apo të afërta, dhe megjithatë nuk je përherë në gjendje të përcaktosh saktë e konkretisht se nga të shkaktohet një përshtypje e tillë.

Nuk po ndalemi te rimat në fund të vargjeve, megjithatë duhet të themi se në to hasim tepër rima rrëshqitëse si p.sh.:

*Ç'do të bëni ju, o burrat e shteteve,
që qani nëpër botë brenda materniteteve...*

(Burrave të ardhshëm të shteteve)

Siç bën kopështari në kopsht me fidanat e rritura

...

*Ndaj rrënjët i nxjerr çdo peme me kokrra të
hidhura...*

*Në pallatet e ministrave, xhambazëve, gjeneralëve,
ku derdhej llumi dhe balta e shekujve,
zbriti llava e kuqe e maleve,
zbriti hakmarrja e të gjallëve dhe të vdekurve.*

(Nënë Shqipëri)

Te poezitë e Agollit rimën e brendshme e gjejmë të shpërndarë në vendet më të ndryshme, pa një rregull fikse, po përherë me një funksion të qartë organizues të strofës apo evidencues të një luaje. Vëreni p.sh. se si janë të shpërndara rimat, asonancat e konsonancat te kjo poezi e shkurtër.

Zemra sot

*me rima e ritme
m'u mbush.*

Një kovë eskavatori

*me trishtim
e zbraza.*

U bëra gazmor

*e nga gazi
në fage kam prush.*

Rinia godet me grusht

në thinjë e brazda

(Çast gëzimi)

Në këto vargje të thyer gërshetohen rimat në pozicione të ndryshme: mbush-prush-grusht; eskavatori-gazmor; zbraza-gazi-brazda.

Kurse te këto vargje kemi jehona shumë të harmonishme.

*Dashuria ime s'është pozë,
pozë*

*e poetëve lirikë,
që këndojnë*

*ndënë qiellin rozë,
buzë lumit rozë*

si me frikë

(Devoll, Devoll)

Pak a shumë po kjo ndodh edhe te këto vargje të pasura me rima:

*Ati plak të foli me mërzi,
lopa jote,*

Larëza brihollë,
sytë-xham t'i hodhi me çudi,
cjapi qesharak e tundi mjekrën,
geni të lëpiu e ndenji në prak,
turtulli me vrap braktisi thekrën,
fluturoi korijës ditën larg...
... Dhe të gjeti

shtigjeve poeti...

(Endrra)

Rimat gjarpërojnë nëpër vargje: ati-cjapi, plak-qesharak-prak, vrap-larg, foli-hollë-hodhi, mërzi-bri-çudi, gjeti-poeti etj.

Bashkë me Kadarenë, Agolli përdor më shumë mbase se cilido poet tjetër rimën apofonike. Atë e gjejmë të përhapur në të gjitha poezitë e tij jo vetëm në ato me varg të lirë. Le të mjaftojnë pak shembuj:

Ku linda unë bënë gjithë bejte...

Nazim Berat' i thoshin me të drejtë...

(Vjersha e parë)

Syt' i mbyll dhe mbrohësh ndënë strehët...

Dhe gëximi yt tani nuk ndjehet.

(Geni im i mplakur)

Pinin bejtexhinjtë në çajhanë...

Nëpër gojë ç'e merrnim dynjanë.

(Firdusi)

Kjo grua që bie erë çokollatë...

Tani jeton me burrin në pallatë...

(Kjo grua)

Do të shkonte gjatë të ndaleshim te mjete të tjera të përdorura prej Agollit në instrumentimin e vargut të tij. Do të mund të flisnim për aliteracionin, që nuk e ka të rrallë, do të mund të vinim në dukje lodrën dhe rolin e theksave, sidomos në zbërthimin e vargjeve

19. FATOS ARAPI

Poezia e F. Arapit shquhet për një ton të rrëmbyer, për një kumbim që të kujton debatet. Në të ndjehet herë-herë një jehonë luftarake, jo rrallë e pstershme. Tërë kjo, domosdo, reflektohet edhe në strukturën metrike të vargut të tij. Arapi është një poet që shkruan thuajse kurdoherë në varg të lirë. Vargu i tij i lirë reflekton në të njëjtën kohë (do të thoshim me të njëjtën masë) edhe traditën e shkolluar, edhe elemente të traditës folklorike të poezisë sonë. Dhe kjo na bëhet se është fare e qartë kur thua se konstantet metrike më të përdorura prej tij janë vargu njëmbëdhjetërrrokësh dhe vargu gjashtërrrokësh popullor. Kështu njëmbëdhjetërrrokëshin e hasim në njëmbëdhjetë poezi të «Shtigje poetike» («Kur nisi fëmijnia jonë», «Lirisë», «Pse erdha në jetë», «Kemi shumë kaltërsira», «Edhe sonte», «Ti do të vish» etj.) dhe në dhjetë poezi të vëllimit «Ritmet e hekurta» — sikur vetëm këto dy vëllime të marrim («Deti», «Asaj», «Zjarr nuk ka» etj.). Më gjithatë prirja e përgjithshme, që vihet re në krijimtarinë e poetit, është fakti se vargjet çift, gjashtërrrokëshi, tetërrrokëshi dhe dhjetërrrokëshi po përdoren për-

herë e më tepër prej tij si konstante metrike. Kështu për gjashtërokëshin mund të përmendim «Drashovica», «Si të harroj ty», «Republikës», «Dy sy nën ombrellë», «Baladë për M. Matohitin», «Vargje për dritat», «Anti-burokratike», «Në vdeksha i ri», «Elegji për babanë», «Xheladin Beqiri» etj.

F. Arapi është nga poetët tanë që përdor së tepërmi anakrusën përbërëse. Thua jse të gjitha poezitë e tij nisin me një copëz vargu dhe pastaj vazhdojnë me vargje të masave më të mëdha, që bartin dhe ritmin e përgjithshëm të poezisë. Kështu ndodh p.sh. te poezitë «Vargje» «Ku nisi fëmijnia jonë», «Si erdhi tek ne shekulli XX», «Dy sy nën ombrellë» etj. Dhe ja si tingëllon konkretisht anakrusa përbërëse e Arapit në disa poezi:

Labëria—
hakërrim i rreptë i maleve...
(Baladë për Muço Matohitin)

Partia vjen,
si ai prindi që birin ka këtu.
(5 Maj)

Atdheu im
që ngriheshe me natë...
(Alarme të përgjakura)

Edhe në tring të poezisë, sidomos kur nisin pjesë të saj apo strofa të ndryshme, Arapi përdor shpesh anakrusën. Ke përshtypjen nga ana tjetër se në ndonjë rast është krijuar prej tij një farë klisheje. Kështu ka shumë poezi që nisin me një anakrusë e pastaj vijjnë tre ose katër vargje me të njëjtën masë. Për shembull:

Mbrëmë
kur nëna ndante bukën në tryezë,
mora një copë në duart e mia.

Dhe, m'u duk sikur ngrita ashtu
një grusht dheu, të ngrohtë,
(Në tryezë)

Thellë
dragoi i nëndheshëm
lëviz.

Nën këmbë toka na ikën,
thua fluturon në erë,
(Nëpër tërmete)

Po kjo klishe haset edhe në trung të poezisë.

Rrjedhin
kullojnë gjak në duart e mia,
si mbi ballin tënd
kjo tufë flokësh bjonde
(Alarme të përgjakura)

Hap dritaren
në parmak të orës së vonë të natës
pështetur,
shoh jashtë
nëpër shi e shtrëngatë
punëtorët vërsulen te Vau i Dejës.
(Poemë më vete)

Sidoqoftë ky është një kombinim tepër i preferuar prej Arapit dhe që formon një farë muzikaliteti karakteristik për vargëzimin e tij. Vargjet e Arapit paraqiten tepër të zbërthyer e të thyer. Ai nuk e ka për gjë të copëzojë vargun, të veçojë fjalë, të kalojë nga një varg i gjatë në një varg të formuar vetëm nga një fjalë... Tërë kjo jep qartë karakterin e papërmbajtur e të rrëmbyer të poezisë së tij. Po kjo nuk duhet kuptuar në asnjë mënyrë sikur ai është kundër vlerave të qenësishme të vargëzimit siç është ritmi, muzikaliteti, rima, përsëritjet, pauzat etj. Përkundrazi. Ai kërkon të arrijë me këto

zberthime e thyerje pikërisht vizione të reja për këto vlera. Dhe duhet thënë se shpeshherë ia arrin me sukses një gjëje të tillë, edhe pse jo rrallë thyerjet e tepërta, këmbimi i befastë i ritmeve, bartjet etj., sikur e çorientojnë rrjedhën e vështirësojnë në ndonjë rast. Arapi është tepër sensibil ndaj përsëritjeve, duke u nisur nga më të thjeshtat e duke mbaruar deri te lajtmotivet që i përdor së tepërmi. Ka mjaft poezi, sidomos të shkurtra, që fillojnë e mbarojnë me një varg lajtmotiv si p.sh. «Çelën portokallet», «Ku nisi fëmijnia jonë», «Erdhën poetët hamenj», «Duke të pritur ty», «Ti do të vish», «Mbi supin e kohës sime», «Mos më urre» etj.

Sidoqoftë te përsëritjet të bën përshtypje përdorimi i mënyrave të folklorit, gjë që ndihmon për t'u dhënë vargjeve të lira të Arapit një fizionomi popullore. Le të mjaftojnë këto pak shembuj:

*Qofsha hap që shtrihet nëpër hapin tuaj,
qofsha fjalë, fjalë që shkrihet nëpër klithmën tuaj
breshërimë urrejtjesh popullore qofsha...*

*Nëpër këmbë — copëra xhaketash
copëra gunash
të shqyera ndër këmbë...*

(Alarme të përgjakura)

*Drita prozhektorësh kryqëzohen, thyhen
nëpër trup të hetve drita prozhektorësh...*

(Drashovica)

*Një jetë njeriu në një varg pushon
në një varg pushon fëmijnia jonë.*

(Republikës)

Përsa i përket rimës (ka sidomos rimë të mirëfilltë e asonancë dhe pak konsonancë) duhet thënë se

e gjejmë të përdorur me efekte të qarta ideoemocionale, shpesh të kombinuuar dhe me aliteracione që bëjnë tepër efekt.

* * *

E përsërisim edhe një herë se nuk i kishim vënë vetes si qëllim të analizonim të gjithë poetët tanë të vjetër a të rinj duke parë karakteristikat e vlerat e tyre në punë të vargëzimit. Dëshëm vetëm të jepnim një pasqyrë të përgjithshme e të thjeshtë, qoftë edhe duke dhënë tiparet e fizionomisë të disave prej tyre, në mënyrë që të kuptohet se ç'mundësi hapen për studimin e kësaj përvoje të pasur. Qëllimi ynë kryesor ishte, pra, të dëshmonim me ato që thamë e vumë në dukje se poezia jonë përparimtare e revolucionare ka ecur duke mos i shkaputur as edhe një herë sytë nga poezia popullore dhe kjo lidhje ka ardhur duke u bërë përherë edhe më e vetëdijshme. Poetët tanë më të mirë kanë përdorur me shumë aftësi dhe përfitim ideoartistik mjete të ndryshme të organizimit dhe instrumentimit popullor, megjithëse shumë arritje të përvojës popullore presin ende të përdoren në mënyrë krijuese. Pëlqimi për këtë apo atë varg kthehet e bëhet një paragjykim letërar kur nuk shikohet i lidhur ngushtë para së gjithash me tematikën, me brendinë, me psikologjinë dhe ritmin e kohës në të cilën shkruhet e për të cilën shkruhet. Turrja symbyllurazi drejt këtij apo atij vargu nuk mund të fë shpjerë larg, në mos të kredhtë në një formalizëm të kulluar që është vdekjeprurës për artin e një poeti. Poeti i vërtetë mëson nga populli, pikërisht e para së gjithash, aftësinë për të harmonizuar në mënyrë të përsosur brendinë me formën, idenë me gjuhën artistike, lëvizjen ideoemocionale me lëvizjen e përshatshme të ritmit. Historia e poezisë sonë, e vjetra dhe e reja, është e mbushur me shembuj të tillë pozitivë që duhen studjuar dhe, ç'ka më tepër rëndësi, duhen vlerësuar në praktikën konkrete të poetëve më të rinj.

Poeti i ri shqiptar duhet të jetë i bindur katërcipërisht se thesari folklorik yni është i pashtershëm edhe në punë të vargëzimit dhe se shmangia apo, edhe më keq, mosnjohja e këtij thesari do të reflektohet në mënyrë shkatërrimtare në ngrehinën poetike. Sot asnjë arkitekturë poetike (dhe jo vetëm poetike) nuk mund të ngrihet në mënyrë të qëndrueshme pa mbështetjen në përvojën popullore, asnjë mesazh poetik nuk mund të pretendojë për jetëgjatësi dhe forcë komunikuese për masat pa u mbështetur jo vetëm në brendinë ideoemocionale të folklorit por edhe në përvojën e tij formale. Për meritë të poetëve tanë të talentuar ne kemi në letërsinë tonë një përvojë jo të zakonshme në këtë vështrim. Poetët tanë të së kaluarës, Naimi, De Rada, Çajupi, Dara, Noli, Mjeda etj. kryen një punë të madhe në evidencimin dhe përdorimin mjeshtëror të disa tipareve tipike popullore edhe të metrikës së poezisë folklorike. Ata i dhanë p.sh. vargut tetërrokësh një fizionomi plotësisht shqiptare në poezitë e tyre. Poetët që erdhën më pas (Poradeci, Migjeni etj.) kanë akoma më tutje duke shtuar edhe më tepër përvojën e duke sheshuar udhën për poetët tanë më të rinj. Poetë si Siliqi, Agolli, Kadareja etj. u treguan shumë të ndijshëm ndaj kësaj përvoje.

Poetët tanë kanë grumbulluar, pra një përvojë tashmë të madhe, duke u bërë mbështetje për brezat e poetëve më të rinj, të cilët vijnë në poezi më të sigurt, më të përgatitur e më të armatosur jo vetëm në vështrimin ideor, por edhe në atë artistik, e, në këtë mes, edhe përsa i përket përvojes metrike.

PASQYRA E LËNDËS

	Faqe
Hyrje	3
Vlerat metrike dhe studimi i tyre	7
Larmia e vargjeve popullore shqiptare	14
Instrumentimi në poezinë popullore shqiptare	39
Pasuria e strofës në poezinë popullore shqiptare	51
Disa tipare të metrikës së poezisë së rilindësve. <u>Naim</u> <u>Frashëri</u>	80
<u>A. Z. Çajupi</u>	97
<u>Ndre Mjeda</u>	111
<u>Asdreni</u>	118
<u>Fan Noli</u>	130
<u>Lasgush Poradeci</u>	137
Tipare të vargut të lirë në poezinë shqiptare	155
<u>Migjeni</u>	186
Poezia e re. Memo Metoja	205
<u>Kolë Jakova dhe Dhimitër S. Shuteriqi</u>	217
<u>Mazhar Siliqi</u>	227
<u>Ismail Kadare</u>	236
<u>Dritëro Agolli</u>	252
<u>Fatos Arapi</u>	264

Zheji, Gj.

Vëzhgime metrike, T., «Naim
Frashëri, 1980.

272 f...

B-ka të mëdha dhe

B-ka të vogla : 891. 983. 08

Zh 39