

GJERGJ ZHEJI

**BAZAT  
E VARGEZIMIT  
SHQIPTAR**



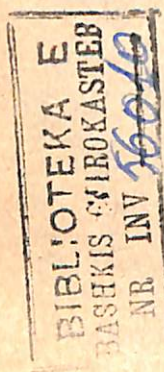
STUDIM

80  
ZH 43

Gjergj Zheji

BAZAT  
E VARGËZIMIT  
SHQIPTAR

Studim





*Redaktore*

**SEVIM ARBANA**

*Recensues:*

**Dalan Shaplo**

**Fatos Arapl**

## KREU I PARË

### Veçoritë e ligjëratës poetike

Poezia (nga gr. e vjetër *poiesis* — bëj, krijoj, thur) ndryshon prej prozës, veç të tjerave, edhe nga mënyra e të shprehurit, nga organizimi ritmik origjinal i krejt materialit gjuhësor të përdorur. Ligjërata poetike përbën kështu në vetvete një fenomen të veçantë e të koklavitur, shumë të lashtë, që ka lindur dhe ka ardhur duke u zhvilluar në rrymë të kohërave. Kuptohet, pra, se ligjërata poetike, që është një fenomen artistik-gjuhësor, është, në të njëjtën kohë, edhe një fenomen historik e shoqëror. Nga ana tjetër, për të kuptuar e shpjeguar gjer në fund origjinën dhe ndërtimin e saj ajo duhet kundruar kurdoherë në lidhje të ngushtë me shumë fenomene të tjera që janë në bazë ose në bashkëveprim me të. Kështu, ligjërata, poetike është e lidhur jo vetëm me zhvillimin historiko-shoqëror, me zhvillimin gjuhësor, por edhe me zhvillimin e muzikës, të koreografisë, të zakoneve, të festave dhe mënyrës së jetesës etj. të një populli. Megjithatë nuk duhet harruar për asnjë çast se ajo është, në radhë të parë, një fenomen gjuhësor, një fenomen stilistik funksional i gjuhës; ajo është një lloj i veçantë i të folurit



që dallon rrënjësisht si nga të folurit e zakonshëm ashtu edhe nga mënyra e të shprehurit të prozës artistike. Kup-tohet qartë se me këto fjalë nuk duam të vëmë në dukje poezinë në vetvete, por vetëm organizimin e mjeteve gjuhësore të përdorura prej saj, mbasi poezia nuk duhet të identifikohet kurrë, ashtu siç bëjnë formalistët, vetëm «me një lloj të veçantë të organizimit gjuhësor», si një «përdorim me funksione estetike të gjuhës» etj. Poezia, në thelbin e saj, është një formë e veçantë e njohjes së gjallë e krijuese të botës. Po ky është një problem tjetër që ka të bëjë me brendinë e poezisë, me filozofinë dhe realitetin që është në bazë të pasqyrit njohës të saj. Këtu në merremi vetëm me format e organizimit të saj ritmik e stilistiko-gjuhësor. Në këtë organizim poetik të ligjëratës, fjalët marrin një vlerë tjetër, një funksion më të theksuar e të pavarur artistik në krahasim me llojet e tjera të të shprehurit. Edhe në një prozë apo pjesë teatrale kemi po ato fjalë, hasim po ato rregulla në lidhjen e tyre e megjithatë, në poezi, fjalët fitojnë një rëndësi të veçantë, një funksion më të rritur ideoartistik edhe në plazmimin e ritmit. Kjo, mbasi vetë brendia e poezisë, fryma e saj e brendshme u fal fjalëve të përdorura një forcë të veçantë emocionale që shpreh, në analizë të fundit, qëndrimin tonë subjektiv emocional ndaj një fenomeni jetësor. A. Xhuvani dhe K. Cipo, që e quajnë këtë «harmoni poetike», thonë se ajo «tregon një ngritje, një naltësim të veçantë të shpirtit, sikurse muzika»<sup>1</sup>). Poezia, nga kjo anë, është një formë e përqendruar, e ngjeshur në maksimum e të folurit emocional; pikërisht për këtë, çdo fjalë, çdo tingull, çdo pauzë e çdo gjë tjetër në të fiton një ngjyrim të tillë. Krijohet në këtë mënyrë një tempo-ritëm i veçantë, një intonacion i cak-

1) A. Xhuvani, K. Cipo, «Fillimet e stilistikës e të letërsisë së përgjithshme», Tiranë, 1939, f. 47



tuar që dallon nga ai i çdo forme tjetër të të shprehurit. Intonacioni i një proze nuk është rreptësisht i organizuar, ai ndjek një rrjedhë të lirë, të shpenguar, larg çdo shtrëngese ritmike, duke iu bindur, e shumta, vetëm kërkesave të logjikës së mendimit dhe rregullave të sintaksit gjuhësor. Kurse në poezi ndodh ndryshe. (Në një poezi, intonacioni, i cili ndjek edhe këtu logjikën e mendimit dhe atë të sintaksit gjuhësor, në të njëjtën kohë rregullohet sipas një sistemi të caktuar ritmik. Në poezi intonacioni është i qëndrueshëm, i pandryshueshëm, ndryshe nga ç'ndodh në një prozë ku ai ndërron vazhdimisht, ku çdo frazë ka intonacionin e vet, kryesisht një intonacion, siç e thamë, logjik, që nuk përsëritet nga frazat që vijnë pas.

Është pikërisht prania e intonacionit të qëndrueshëm që shkakton periodicitetin e ligjëratës poetike. Periodiciteti, nga ana e tij, e nyjëzon frazën poetike, vë në dukje ritmin e natyrshëm të mendimit dhe të të folurit të njeriut, e organizon dhe e forcon vetë ritmin e ligjëratës poetike. Ky periodicitet u fal edhe pauzave një funksion të ri, që nuk ka të bëjë me deklamimin, por me vetë strukturën e qenësishme të ritmit, mbasi pauzat ndihmojnë në përforcimin e ritmit poetik.

Nuk ka dyshim pra se intonacioni konstant dhe pauzat janë nga elementet themelore në organizimin ritmik të ligjëratës poetike. Kjo bën që një poezi të lexohet me një ton më të ngritur, me njëfarë emfaze dhe me një ritëm të organizuar që shtjellohet nëpërmjet këmbimit të theksave ritmike, të cilët bien nëpër fjalë të ndrvshme, që zakonisht koincidojnë me theksat tonikë të fjalëve. Të gjitha këto bëjnë që ligjërata poetike të realizohet nëpërmjet vargjeshe të ndrvshme: shprehje të periodicitetit të një intonacioni të dhënë. Kështu arrihet në një dallim tjetër të dukshëm formal midis prozës e poezisë — ndërsa e para paraqitet si një renditje fjalësh sipas mundësive dhe kufijve të frazës, e dyta paraqitet në vargje,



ku fjalët hyjnë sipas mundësive dhe kufijve që u lejon atyre ritmi i dhënë poetik.

Për të kuptuar këtë dallim, që rrjedh nga tërë sa thamë më lart, mjafton të përqasim dy shembuj, njëri në prozë e tjetri në poezi. Ja një fragment në prozë:

«Sa zbriti në breg dhe fshehu barkën në mes të zhukave të kokës së kanalit turk, ia behu nga fshati poterja, me të cilën fillonte në Naforë nata e së kremtes fetare të shën Mërisë së virgjër të gushtit. Zhurma sa vinte e afrohej dhe Petriti stepej në mes të udhës, përballë shtëpisë së parë të fshatit, të rrethuar me gardhiq ferrash, pa ditur ku të futej.»<sup>1)</sup>

Në leximin e këtyre radhëve, ndihet një ritëm i shtruar, tregimtar, që ndryshon hera-herës sipas logjikës së tregimit, sipas ndërtimit të frazave që këtu janë mjaft të gjata. Është ritmi i një bisede të zakonshme, ndonëse i një bisede të organizuar me kujdes. Sidoqoftë në këtë ritëm nuk ka asgjë që të përsëritet, ai është i pabarabartë në pjesë të ndryshme të frazës, nuk është i qëndrueshëm.

Le të shohim tani një fragment nga «Fjalët e qiririt» të N. Frashërit:

Në mes tuaj kam qëndruar  
e jam duke përvëlur,  
që t'u ap pakëzë dritë,  
natënë t'ua bënj ditë.  
Do të tretem, të kullohem,  
të digjem, të përvëlohem  
që t'u ndrinj mir' të shihni,  
njëri-tjatin të njihni.

1) J. Xoxa, «Lulja e kripës», Roman v. 2, Tiranë, 1981, f. 131.

Leximi i këtyre vargjeve përfton vetvetiu një ritëm të caktuar që përsëritet i njëjtë në çdo varg, duke krijuar kështu një periodicitet të caktuar në të cilin spikatin pauzat, rrokjet e theksuara, rrokjet e patheksuara, rimat etj. elemente këto që shërbejnë, në analizë të fundit, për të plazmuar ritmin dhe për t'i falur të lexuarit atë ngritje emocionale dhe atë frymë deklamimi që nuk haset askund te fragmenti i mëparshëm në prozë.

Megjithatë, edhe në një pjesë në prozë mund të hasen hera-herës fraza të tëra që kanë struktura të afërta me vargjet e mirëfillta, por në këto proza, zakonisht, ritmi poetik i këtyre vargjeve vjen e shuhet, tretet në detin e madh të ritmit të prozës. Le të shikojmë si shembull fillimin e prozës së Migjenit «A do qymyr, zotni?»:

«Dy thasë qymyr mi kal. Pranë, malsorja. Trotuari me blok dyqanesh djathtas, ashtu dhe majtas. Kali dhe malsorja në parakalim. Qymyri në konkurs. Shikon njeriu artist dhe ia prish sytë kjo disarmoni. Një disonancë e vrazhdë.»

Në këtë copë proze ka vargje njëmbëdhjetërrrokëshe që ndihen lehtë edhe në të lexuar, megjithëse ato janë në prozë. Kjo gjë bie në sy shkoqur, nëse do t'i veçojmë vargjet edhe grafikisht:

Dy thasë qymyr mi kal. Pranë malsorja.  
Trotuari me blok dyqanesh djathtas,  
ashtu dhe majtas. Kali dhe malsorja  
në parakalim. Qymyri, në konkurs.  
Shikon njeriu artist dhe ia prish sytë  
kjo disarmoni. Një disonancë e vrazhdë.

Paraqitja grafike të detyrën këtë radhë që edhe leximin ta kryesh me njëfarë emocioni tjetër, disi më



të ngritur. Pauzat, theksimet, bartjet etj. vijnë këtu e forcohen duke rënë më shumë në sy. Në prozën e Migjenit këto janë sende që vihen re shpesh. Jo rrallë ke përshypjen, duke lexuar prozat e tij, se midis tyre dhe poezive kufiri ritmik është shumë i dobët, sikur Migjeni nuk mund t'i përfytyronte, sidomos skicat e tij në prozë, pa një ritëm thuajse poetik, në njëfarë mënyre të kadencuar. Megjithatë, vargjet që hasen në këto proza, nëse u japin frazave njëfarë ritmi me një dukuri të organizuar, humbasin, siç e thamë, në tërësinë e ritmit të shpenguar të prozës.

Sidoqoftë nga ky shembull i fundit, ne arrijmë në një të vërtetë që duhet mbajtur mirë parasysh: forma grafike e të shkruarit të poezisë na jep mundësi që ta kapim e ta përvetësojmë më lehtë strukturën e saj. Nga ana tjetër, kjo formë grafike sikur na paralajmëron se do të kemi të bëjmë me një lexim më të ngritur, për t'u kredhur në atmosferën e një të foluri emocional. Kjo ndjenjë për formën e poezisë ka ardhur në rrymë të shekujve duke u forcuar gjatë procesit të grumbullimit të përvojës artistike, përvojë që ka ardhur duke u rritur në bazë të elementeve reale shprehëse, të cilat janë karakteristike për gjuhën në përgjithësi dhe për gjuhën artistike në mënyrë të veçantë. Është pikërisht në këto elemente që është mbështetur krijimi i disa formave të vogla, lakonike të krijimtarisë artistike gojore të popujve të ndryshëm siç janë dyvargëshet (*distiku* i poezisë së vjetër greke dhe latine, dyvargëshi i poezisë sonë popullore, *shlloka* e Indisë së vjetër, *fardi* turk etj), trevargëshi (*hoku* japonez), katërvargëshi (*stevi* norvegjez, *jao* kinez, *rubai* persian), pesëvargëshi (*tanku* japonez) etj. Të tilla forma të shkurtra janë shprehje të një breshërimi të përvojës poetike të njerëzit; ato japin një moment të kësaj përvoje, por nga ana tjetër ato bëjnë të mundshme të kalohet në praktika e forma më të gjera. Zotërimi i



këtyre formave të shkurtra, që janë struktura të plota të organizuara ritmike, u jep mundësi poetëve popullorë të krijojnë vepra me organizime më të mëdha ritmike. Kështu, p.sh., rapsodi popullor i këngëve të kreshnikëve, duke u nisur nga një strofë e tillë e shkurtër siç është dyvargëshi, që shërben si klishe ritmike, është në gjendje të ndërtojë një këngë të gjatë, ku kjo klishe e shkurtër shumëzohet, bijëzon tufëza e strofa të tjera.

Krijimi i formave të tilla (apo klisheve të tilla) lidhet kurdoherë me veçoritë e gjuhës, d.m.th. lidhet para së gjithash, me veçoritë historiko-kombëtare të gjuhës së një populli të dhënë. Çdo popull ka forma të tilla karakteristike kombëtare të papërsëritshme në popuj të tjerë. Vetëm funksioni i tyre poetik mund të jetë i njëjtë në popuj të ndryshëm. Kështu distiku i poezisë së vjetër greke e latine dhe ai i poezisë së vjetër shqiptare janë krejt të ndryshëm; po ashtu siç janë të ndryshëm midis tyre edhe dyvargëshi shqiptar, ai turk apo indian. Tërë këta dyvargësha dallojnë nga tingujt, nga veçoritë ritmike etj. Po për sa i përket funksionit që këto forma luajnë në gjuhë, në krahasim me prozën, ato janë të njëjllotja.

Duke hequr shkarazi përfundimet, kujtojmë edhe një herë se midis një proze e një poezie, dallimi thelbësor formal qëndron në ritmin e tyre të ndryshëm, që në ligjëratën poetike është i matur, i qëndrueshëm, me periodicitet të caktuar, ndërsa në të folurit në prozë është i shpenguar, i ndryshueshëm, pa asnjë periodicitet. Nga ana tjetër, nuk duhet harruar se në ligjëratën poetike, forma e ndërtimit të vargjeve, të ritmit të vargjeve etj., përbën vetëm anën e jashtme të poezisë, se ajo nuk duhet identifikuar kurrë me poezinë, e cila është një fenomen i brendshëm shpirtëror i njeriut dhe që ka të bëjë me një nga format e njohjes krijuese artistike të realitetit. Përveç kësaj, fjala në ligjëratën poetike luan një rol më



të spikatur si për sa u përket vlerave shprehëse kuptimore ashtu edhe për sa u përket vlerave ritmike muzikore. Për vetë natyrën e poezisë që është më lakonike nga proza, fjalët në një poezi janë më të pakta e për këtë ato marrin përsipër një barrë më të rëndë. Poezia është një bisedë shumë ekonomike në fjalë dhe shumë e ngjeshur. Puna e poetit mund të krahasohet me atë të argjendarit, që punon me metale të çmuara. Dhe në fakt fjala është flori. Megjithatë fenomenet e vargëzimit nuk rrjedhin në mënyrë mekanike nga gjuha kombëtare. Duke qenë të pranishëm në të si mundësi, ato bëhen realitet vetëm në një kontekst të shprehur të caktuar, si rezultat i ndërlidhjeve të ndryshme brenda vargjeve poetike. Këto ndërlidhje realizohen në saje të strukturave të tyre të brendshme, që janë të ndryshme në sisteme të ndryshme vjershërimi. Sidoqoftë, midis pjesëve përbërëse të ligjëratës poetike (ritmi, struktura intonativo-sintaktikore, veçoritë e tingullit gjuhësor etj.) përcaktues është pikërisht ritmi.

## KREU I DYTË

### Ritmi

Fjala *ritëm* (gr. *rithmos* — lëvizje e njëtrajtshme) vjen etimologjikisht nga folja greke *réo*, që do të thotë *rrjedh, valëzon, derdhet* etj. Është një fjalë që zgjon në mendjen tonë përfytyrimin e rrjedhjes së një lumi, e valëzimit të pareshtur të detit etj. Dhe në të vërtetë, ritmi tregon një lëvizje, por jo një lëvizje dokudo, të paorganizuar, përkundrazi, ritmi tregon një lëvizje të rregulluar, me një organizim të caktuar. Kështu janë munduar ta shpjegojnë thelbin e ritmit edhe të vjetrit. Platoni, p.sh., thotë se «ritmi është organizimi i lëvizjes». Pra nuk mjafton që ai të jetë një *lëvizje*, mbasi kjo lëvizje duhet të jetë e *organizuar* (e rregulluar) që të mund të bëhet *ritëm*. Aristoteli në shkrimin e tij *Probleme muzikore* Nr. 34, e lidh ritmin me vetë natyrën. «Ritmi, thotë ai, na pëlqen mbasi ai shprehet nëpërmjet një numri që njihet prej nesh dhe që nënkupton një *rregull* të caktuar dhe kështu na bën të lëvizim në rregull; lëvizja e *rregulluar* (e organizuar) ka në të vërtetë një lidhje më të madhe me natyrën sesa lëvizja e parregulluar dhe për këtë është më në ujdi me natyrën. Provë për këtë



është fakti që nëse ne punojmë, hamë e pijmë duke ruajtur një rregull të caktuar, fuqitë tona të natyrshme ruhen, bashkohen dhe forcohen, ndërsa kur veprojmë pa rregull ne i çojmë ato dhe i çojmë tej kufijve që janë për to të natyrshme: sëmundjet janë lëvizje që shkojnë kundër rregullave natyrore, të cilat janë karakteristike për trupin tonë. Na pëlqen muzika, mbasi në të përzihen të kundërta që bashkohen midis tyre nëpërmjet një lidhjeje (raporti) të caktuar. Ky raport është pikërisht një rregull dhe pikërisht të ky rregull qëndron edhe kënaqësia natyrore».

Ritmi pra është diçka e lidhur me vetë natyrën. Çdo gjë rreth nesh ka një ritëm të dhënë që shpreh një lëvizje, ku pjesët e saj kanë një lidhje të caktuar midis tyre. Ndjenjën e ritmit njeriu e ka hetuar së pari në vetë trupin e tij; zemra e njeriut rreh me një ritëm të caktuar, që mund të shprehet muzikalisht me kohën 3/4. Që nga natyra ritmi kaloi edhe në art, që nuk është gjë tjetër vecse një pasqyrim i vecantë e i figurshëm i natyrës. Kështu nuk ka ritëm vetëm poezia, por edhe proza, edhe piktura, edhe muzika, edhe skulptura, edhe kinematografia, edhe teatri, edhe arkitektura etj.

Megjithatë duhet thënë se oë prej ritmit të natyrës e gjer tek organizimi ritmik i fjalës poetike, kalon një rrugë e gjatë. K. Marksi thotë se në shkallën e ulët të barbarisë, midis të tjerave, shfaqet edhe «vargëzimi primitiv»<sup>1</sup>). Po si lindi ky organizim i poezisë në vargje? Ç'reflektohet në lindjen dhe zhvillimin e tij? Me ç'elemente të tjera u shoqërua kjo lindje? Ç'forcë e brendshme është bërë shkas për lindjen e ritmit poetik?

Celësi i përgjigjeve shkencore këtyre pyetjeve qëndron në *punën shoqërore të njeriut*. Puna kërkon një or-

---

1) Marks-Engels, «Mbi letërsinë dhe artin», Tiranë, 1976, v. 1, f. 217.



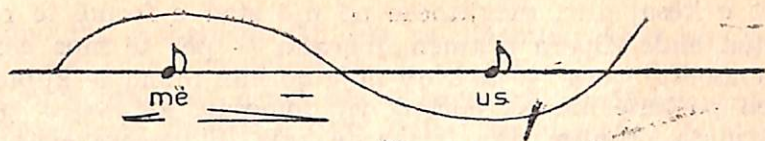
ganizim dhe harmonizim të forcave, qoftë kur njeriu punon vetëm dhe, ca më tepër, kur ai punon bashkarisht me të tjerët. Puna, që ka pasur kurdoherë një karakter kolektiv, e ka kërkuar një organizim të tillë, një ritëm të tillë. Në këtë mënyrë njerëzit kanë organizuar forcat e tyre, kanë bashkërenditur përpjekjet, kanë shtuar kështu fuqitë dhe kanë pasur mundësi ta kryejnë punën më lehtë. Pikërisht në këtë proces praktik ata kanë krijuar edhe mjetin për të bashkërenditur përpjekjet dhe si rezultat i kësaj lindën «këngët e punës, lindën krijime primitive muzikore, shpeshherë të bëra më shumë me thirrje e pasthirrma, sesa me fjalë të vërteta, që, duke u «kënduar» bashkarisht, arrinin të bashkërenditnin lëvizjet e shumë njerëzve njëkohësisht duke bërë të mundur kryerjen e punëve të ndryshme. Pra mund të themi se lindja e ligjëratës ritmike poetike është e lidhur me procesin e punës, me punën e njeriut në periudhën më të hershme të zhvillimit të tij. Që në këto elemente tepër të thjeshta të ritmit, vëmë re, nga ana tjetër, se aty kemi një bashkim të fjalës, të melodisë dhe të lëvizjeve. Ky sinkretizëm, që më pas u zhvillua edhe më tej në forma artistike më të arrira, mbante të lidhur në një poezinë me muzikën dhe me vallen. Kuptohet se tashmë ishim në një periudhë tjetër, kur këto këngë nuk këndoheshin më gjatë punës, por në festat popullore, të shoqëruara me gjeste e lëvizje që imitonin proceset e punës dhe pikërisht nga këto lëvizje e gjeste do të lindë vallja. Ende sot e kësaj dite ky sinkretizëm midis poezisë, muzikës e valles bie në sy edhe në folklorin tonë, ku këto tri elemente janë shkruarë në një plastikë e harmoni të çuditshme. Kështu, këngëtari popullor i krijon këngët në të njëjtën kohë edhe si melodi edhe si poezi, mbasi për të poezia është e pandarë nga muzika e anasjelltas. Në një valle të kënduar (qoftë kjo dyshe, qoftë kjo polifonike), dy elementeve të para u shtohet edhe vallja.



Kjo bashkëjetesë apo ky sinkretizëm vazhdoi gjer vonë dhe nga kjo këto elemente dhanë e morën midis tyre edhe pasi u ndanë, në fillim, fjalët e melodia nga vallja e, më pas, edhe fjalët e melodia midis tyre. Megjithatë, nëse duam të njohim procesin e vërtetë të lindjes së ritmit, të atij rregulli që organizon fjalët e një poezie, jonet e një melodie dhe lëvizjet e një valleje, duhet të kemi kurdoherë parasysh këtë sinkretizëm.

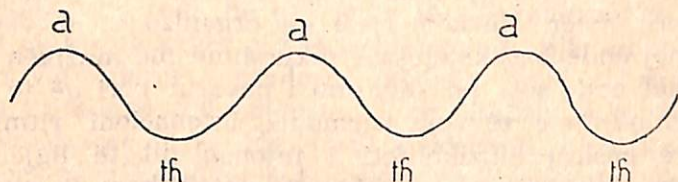
Në vargëzimin e vjetër grek e latin ruhet qartë sinkretizmi. Kështu, p.sh., dihet se ky vargëzim mbështetej në këmbë, që ishte masa e lëvizjes ritmike. Për të pasur një këmbë duhen së paku dy kohë të thjeshta të lidhura midis tyre nga *arsis* dhe *thesis*, d.m.th. të lidhura midis tyre prej lëvizjes nga *ngritja* në *ulje*, nga *hovi* në *zbritje* etj. Këto dy faza janë në bazë të krejt ritmikës së vjetër. Faza e parë, *arsis* ose *ngritja*, tregon hovin, presionin, sulmin dhe përfshin përherë një ndijim real të një lëvizjeje drejt njëfarë pike, pra një dinamizëm plot gjallëri. Kurse faza e dytë, *thesis* ose *ulja*, tregon fundin, mbylljen, qetësimin, pra të qetësuarit e hovit të parë, të mbyllurit e harkut dinamik. Ky përfytyrim që e koncepton ritmin në elementin e këmbës, vjen pikërisht nga vallja, ku çasti kur këmba ngrihej quhej *arsis*, çasti kur këmba ulej në tokë quhej *thesis*. Notat dhe rrokjet që këndoheshin në çastin e ngritjes së këmbës quheshin nota ose rrokje *arsike* (karakterizoheshin nga hovi, gjallëria, lëvizja etj), ndërsa notat dhe rrokjet që këndoheshin kur ulej këmba, quheshin nota ose rrokje *tetike* (karakterizoheshin nga pushimi, përmbyllja, platitja, përfundimi etj.).

Për të formuar një këmbë duheshin së paku *dy* nota, së paku *dy* rrokje, njëra në pozicionin *arsis* dhe tjetra në fazën *thesis*:



(lat. mēus — mua)

Një varg formohej kështu nga bashkimi i një numri të dhënë këmbësh, të cilat ruanin gjatë bashkimit dy fazat e tyre. Për këtë arsye një varg grek apo latin (duke u mbështetur edhe në studimet shkencore që janë bërë sot me anë oshilografësh elektronikë) paraqitet me një vizë sinusoidale të tillë:



(a — arsis, th — thesis)

Organizimi ritmik i vjetër nuk është i vetmi. Poezia njih edhe organizime të tjera, për disa prej të cilave, veçanërisht për ato që kanë të bëjnë me poezinë e vjetër e të re shqiptare, ne do të bëjmë fjalë. Kështu duhet të themi, ndërkaq, se, në është që shoqëria e hershme që e lindi, mund të kënaqej nga ky sinkretizëm, zhvillimi i mëtejshëm historiko-shoqëror dhe ai gjuhësor e ndjeu të nevojshme prishjen e tij dhe, nga ana tjetër, zhvillimin e veçuar, fuqizimin, përsosjen e komponenteve të ndryshme 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 e formë të re, jeton ende. Opera e kinematografia — për të mos përmendur të tjera — janë dy lloje që nuk mund të kuptohen 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, goftë të muzikës, goftë 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 nyjzuar 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, intonacioni, ritmi. U vu re kështu muzikaliteti i intonacionit të ligjëratës poetike, muzikaliteti i strukturës sintaktikore të gjuhës, 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 e instrumentimesh të caktuara etj. Tashmë poezia po bënte jetën e saj të pavarur, megjithëse ajo kurrë nuk ka qenë dhe nuk është bukëshkale ndaj muzikës.

Gjithë ky proces ndodhi në gji të popullit, i cili është poeti e muzikanti i parë, 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, ndjenjat, ngjarjet, fenomenet etj. që do të përbëjnë brendinë e poezisë, ajo të jep edhe formën, ritmin,



harmoninë, kadencën etj. për të plazmuar këtë brendi. Domsdo 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 dhe nëse është e mundur që për voli studimi brendia e forma të veçohen, në krijim ato janë në unitetin e tyre të pandarë dialektik.

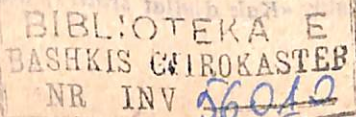
Ritmi i poezisë është një fenomen formal që buron nga brendia. Çdo brendi, çdo fenomen, çdo epokë a periudhë historiko-shoqërore ka ritmin e vet. Dhe është pikërisht ky ritëm një nga elementet e shumta që e lidh poezinë me kohën.

Poeti i vërtetë përpiqet kurdoherë ta lidhë poezinë e tij me ritmin e këngës, për të qenë kështu sa më pranë së vërtetës. Asdreni, në një letër të tij<sup>1)</sup>, shkruante për punën që kishte kryer për të rishikuar nga një vëllim në tjetrin vargëzimin e përdorur. «Dihet, thotë ai, se sot poezia ka marrë një tjetër udhë, se fatalisht nuk mund me qëndrue në forma rigjide të klasicizmit, i cili kishte për poezinë një kallëp, sot poezia mori një sulm dhe i këputi vargonjtë, që e mbanin të shtrënguar në një formë, por megjithëkëtë prapëseprapë rregulli i poetikës lypset mbajtur medoemos, simbas prozodisë të çdo gjuhe, që t'i përshtatet sa më mirë edhe traditës së saj».

Siç vihet re nga këto fjalë, Asdreni e paraqet evoluimin struktural të vargjeve 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, 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?*, arrin

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





të japë qartë, megjithëse më tepër si poet sesa si shkencëtar, këtë lidhje të brendshme ritmike të poezisë me ritmin e ambientit qark, me ritmin e shoqërisë në të cilën jeton poeti. «Se 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 vetëdijen time, bile edhe rrotullimi i tokës që tek unë, si tek një dyqan ku janë ekspozuar artikuj, alternohet dhe lidhet në mënyrë karikaturale *detyrimisht* me fërshëllimën e erës. Përpjekja 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».<sup>1)</sup>

Edhe Kadareja e ndien këtë fenomen, këtë raport ambient-ritëm dhe prandaj thotë në poemën e 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 shtrembër ritmet na thyheshin,*  
por ne ecëm, ecëm përkrah bashkë etj.

Kuptohet se në këto vargje — dhe Kadareja ashtu si dhe Agolli, Arapi etj. flet jo rrallë për rima e ritme e vargje në poezitë e veta — flitet para së gjithash për diçka thelbësore të brendisë së poezisë, diçka që ka të bëjë me konceptimin psikologjik, me përjetimin e reali-

1) V. Majakovski, «*Kak djellat stihij?*», Moskva, 1952, f. 24.

tetit që poetizohet, po nuk ka asnjë dyshim që në to bëhet fjalë pikërisht 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.

Siç mund të vihet re, ritmi i kohës, ndonëse është vështirë për t'u përkufizuar me fjalë, poetikisht është diçka konkrete, diçka që hetohet qartë nga intuita e poetëve. Është pikërisht kjo lidhje me kohën që i bën ata të krijojnë edhe ritmin e përshtatshëm.

Nga tërë sa u tha gjer këtu, mund të formulojmë përkufizimin e ritmit të ligjëratës poetike kështu:

Ritëm poetik quajmë muzikalitetin e brendshëm të vargjeve të një poezie, që reflekton ritmin e kohës dhe që është në vetvete një lëvizje e organizuar e elementeve të saj përbërës ku këmbehen rrokje me cilësi të ndryshme (të gjata — të shkurtra; të theksuara — të patheksuara).



## KREU I TRETË

### Sistemet e vargëzimit

Për të organizuar ritmin e vargjeve ka mënyra të ndryshme, të cilat që të gjitha, kush më pak e kush më shumë, dëshmojnë për simbiozën e hershme fjalë-melodi-lëvizje koreografike. Ndryshe e organizonin ritmin e vargjeve grekët e vjetër dhe latinët, ndryshe organizohet ai sot prej nesh.

Dukuritë e ndryshme të vargëzimit mund të studiohen në lidhjen e tyre me melodinë, me muzikën. Kjo përbën objektin e asaj shkence që quhet *prozodi* (gr. *prosoidia* — *theks tonik*). 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 zanafillën e këtij apo atij vargu, të kësaj apo asaj strofe etj. Studimi prozodik është i domosdoshëm sidomos kur kemi të bëjmë me poezinë popullore, mbasi në folklor (siç ndodh edhe me folklorin tonë) lidhja fjalë-melodi është ende shumë e fortë, mbasi sot e kësaj dite vargu i këngës

popullore nuk është bërë për t'u recituar, po për t'u kënduar, pra është një element gjuhësor e muzikor bashkë. Dhe në fakt zhvillimi i studimeve prozodike në vendin tonë këto pesëdhjetë vjetët e fundit, ka bërë të mundur që ne të kemi sot një pamje shumë më të qartë dhe të plotë të pasurisë, të vlerave dhe të veçorive të vargëzimit tonë popullor.

Kurse *metrika* (gr. *metron* — masë) është shkenca që merret me studimin e ligjeve dhe të rregullave sipas të cilave ndërtohen vargjet dhe organizohet ritmi i tyre. Në këtë rast, qoftë vargu, qoftë strofa apo qoftë çdo dukuri tjetër vargëzimi merret e shkëputur prej krejt kontekstit poetik konkret, pra pa u shikuar në funksionin e tij artistik, por vetëm në mekanizmin dhe teknikën e ndërtimit të tij. Pikërisht ky është edhe objekti i studimit tonë. Megjithatë, duhet pohuar se kjo nuk është e vetmja mënyrë studimi e vargjeve. Një mënyrë e tretë për të studiuar fenomenet dhe vlerat metrike është ajo në të cilën këto dukuri dhe vlera merren 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 shprehen ato në krijimet poetike të këtij apo atij poeti (p.sh. vargëzimi të poezitë e N. Frashërit, F. Nolit etj.). të kësaj apo asaj poezie të një vendi në një kohë të caktuar (p.sh. vargëzimi shqiptar gjatë Rilindjes, vargëzimi shqiptar gjatë periudhës së realizmit socialist etj.): shqyrtohen format e ndryshme, në të cilat këto ligje e dukuri mund të mishërohen konkretisht. Në këto raste 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 pandara nga vetë studimi i poezisë. Jo vetëm aq, por mund të thuhet se studimi i fizionomisë së një poeti të caktuar nuk mund të quhet i plotë nëse nuk hetohet deri në fund edhe kon-



ceptimi i tij rreth vargëzimit e zbatimit të tij konkret. Një studim i tillë metrik 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.

Siç u tha edhe më parë, organizimi ritmik i ligjëratës poetike është një fenomen i lidhur ngushtë me faktorë historiko-shoqërorë dhe gjuhësorë. Si i tillë ai ka ardhur duke u zhvilluar, duke ndryshuar e marrë drejtime të ndryshme në përshtatje me zhvillimin shoqëror dhe me ndryshimet që ka pësuar gjuha. Për këtë arsye, nëse një sistem vargëzimi ka qenë i vlefshëm shekuj më parë, ai sot mund të jetë i vlefshëm pjesërisht ose mund të mos jetë fare i vlefshëm. Kështu, tjetër sistem vargëzimi hasim në popujt e vjetër, ta zëmë grekët e latinët, dhe të tjera sisteme vargëzimi te popujt e kohëve të reja.

Duke parë më për së afërmi vargëzimin e përdorur nga grekët e vjetër e latinët, me poezinë e të cilëve poezia e re evropiane ka më shumë lidhje se me këdo tjetër, vëmë re se vargjet e tyre thureshin duke pasur parasysh sasinë e kohës së nevojshme për shqiptimin e rrokjeve (në thelb të zanoreve). Kështu, ata e organizonin ritmin poetik duke i ndërtuar vargjet me *rrokje të gjata* e *rrokje të shkurtra*. Ky sistem vargëzimi u krijua në Greqinë e Vjetër përfundimisht me sa duket, andej nga shek. VIII para e.r.. kurse në Romën e vjetër fillon të përdoret që nga shek. III para e.r. Në botën e vjetër greke, poetët nuk i recitonin por i këndonin vargjet e tyre të shoqëruar nga instrumente muzikore, veçanërisht me lirën; poeti ishte njëkohësisht dhe këngëtar (siç ndodh me rapodët tanë sot). Kështu, poetë si Homeri, Alkeu, Tirteu, Pindari etj. u paraqiteshin nxënësve grekë nëpër shkolla jo si poetë, por si muzikantë. Ne sot vetëm afërsisht mund të marrim me mend se si tingëllonin vargjet e poetëve të vjetër. Por veprat poetike të poetëve të botës së lashtë



që na kanë mbetur, veprat e lashta mbi poezinë, të dhënat e historianëve e të shkrimtarëve të asaj kohe, na japin mundësi të përfytyrojmë pak a shumë qartë sistemin e vargëzimit të vjetër greko-latin. Ky vargëzim quhet, nga ana tjetër, edhe *sasior* (kuantitativ), mbasi mbështetet pra mbi *sasinë* e kohës së zgjatjeve të rrokjeve. Por me zhvillimin e shoqërisë, me ndryshimet që pësoi gjuha në popuj të ndryshëm, sidomos duke humbur ca nga ca *sasinë* e kohës së rrokjeve (dhe kjo ndodhi te gjuhët e reja si shqipja, italishtja, frëngjishtja, anglishtja, spanjishtja, greqishtja e re etj.). vetvetiu do të binte edhe sistemi i vjetër metrik, për t'u zëvendësuar me sisteme të tjera. Tani që kishte humbur vlera sasiore e rrokjeve e nuk mund të flitej më për rrokje të gjata dhe rrokje të shkurtra, u fut në gjuhë një vlerësim tjetër, ai i theksit. Pra rrokjet u ndanë tani në të theksuara (tonike) e në të patheksuara (atone). Këtu kemi të bëjmë me *cilësi* dhe jo më me *sasi*. Sistemet e reja të vargëzimit u mbështetën të gjitha mbi këtë cilësi të rrokjeve dhe për këtë u quajtën sisteme *cilësore* (kualitative) të vargëzimit, të cilat, siç kemi për t'i parë, janë tri — sistemi tonik, sistemi silabotonic dhe sistemi silabik.

Se kur ka ndodhur kalimi nga sistemi *sasior* (metrika greko-latine) në sistemet *cilësore* (vargëzimi tonik, silabotonic dhe silabik) është e vështirë të thuhet me siguri. Pa tjetër është dashur një periudhë relativisht e gjatë që të bëhej ky zëvendësim. Studiuesit mendojnë se shenjat e dobësimit të sistemit metrik *sasior* ndihen që në shek. II-III pas e.r.<sup>1)</sup> Sidoqoftë rruga e zëvendësimit është tepër e ndërthurur. Gjatë shkatërrimit të sistemit *sasior*, disa tipa vargësh klasikë humbën, kurse disa të tjerë mundën të mbijetojnë duke u përshtatur, e marrë forma të reja

1) Shih për këtë edhe Ugo Sesini, «*Musicologia e filologia*», Bologna, 1970, f. 18.



ritmike. Një punë e madhe transformuese ndodhi sidomos gjatë shekujve të parë të mesjetës. Gjatë kësaj periudhe u rivlerësuan prej poetëve vargjet popullore, të cilat kishin ekzistuar në popull edhe më parë, edhe kur ishte në fuqi sistemi sasior, i cili mbahej në këmbë i kanonizuar me rregulla e ligje fikse, sidomos nga letrarët me shkollë. Kurse në popull, në folklor, poezia vazhdonte një rrugë të saj, shpesh krejt të ndryshme ku ndihej pak ose nuk ndihej sasia, ku theksi nga muzikor ishte kthyer prej kohe në theks intensiv tonik. Poezia më e vjetër mesjetare (shih, p.sh., atë të trubadurëve dhe truverëve francezë, eposet popullore kalorësiake të popujve të Evropës etj.) është një dëshmi edhe e fillimeve të këtij vargëzimi të ri popullor, që dalëngadalë po zinte vend edhe në poezinë e shkolluar. Kështu sistemet cilësore ia zënë vendin plotësisht sistemit sasior. Por edhe në mes të sistemeve cilësore, ka njëfarë shkallëzimi në lindjen dhe zhvillimin e tyre. Për sa i përket poezisë shqiptare, me sa duket, sistemi më i vjetër i vjershërimit duhet të jetë ai tonik; më pas vjen sistemi silabotonik dhe, më në fund, sistemi silabik. Megjithatë duhet të themi që tani se këto sisteme të ndryshme cilësore nuk duhen vënë njëri kundër tjetrit, përkundrazi, ato mund të bashkëjetojnë në poezinë e një vendi, ashtu siç ndodh edhe në poezinë tonë ku, në fakt, sot e kësaj dite veprojnë të tri sistemet.

Më poshtë ne do të ndalemi shkurtimisht te vargëzimi i vjetër greko-latin, që është bërë zakon të quhet *metrika e vjetër* (si formë e vetme që ne njohim në Evropë të sistemit sasior) dhe më pas do të merremi hollësisht me sistemet e vargëzimit cilësor, duke u ndalur, kuptohet, më gjerësisht tek tiparet shqiptare të tyre.

## KREU I KATËRT

### Vargëzimi i vjetër greko-latin

Shenjë dalluese e sistemit të vargëzimit të vjetër greko-latin është uniteti i fjalës me melodinë, me të cilën ajo shoqërohet. Që këndeje vjen edhe parimi muzikor i barazisë kohore të njësive të tij: e njëjta kohë e nevojshme për shqiptimin e tyre (e ashtuquajtura *izometrizëm* — masë, kohë e barabartë). Një sistem i tillë vargëzimi bën pjesë në atë lloj ligjërate poetike që u formua kur teksti i melodisë ende nuk dallohej nga muzika. Për rrjedhim, në këtë sistem ekzistonte në poezi theksi muzikor, i cili binte mbi rrokje të ndryshme duke u dhënë atyre, sipas rasteve, gjatësi të ndryshme.

Themelin e masës për të çmuar njësinë e këtij sistemi e përbën koha që është e domosdoshme për të shqiptuar një rrokje të shkurtër. Njësia e kohës që është e nevojshme për të shqiptuar një rrokje të tillë quhej «*mora*» ose «*hronos protos*» (kohë e parë). Përveç rrokjes së shkurtër, vargëzimi i vjetër njihje edhe rrokjen e gjatë. Për të shqiptuar një rrokje të gjatë nevojiteshin dy *mora*. Pra, përgjithësisht, një rrokje e gjatë është barazi me dy të shkurtra dhe anasjelltas. Grafikisht rrokjen e shkur-



tër shënohet me shenjën v, kurse e gjata me shenjën —, por duke qenë se sasia e kohës së një rrokjeje nuk është gjë tjetër veçse sasia e kohës së zanores së saj, atëherë edhe këto shenja shënohen mbi zanoret. Kështu p.sh. fjalët latine; mōnērē (qortoj), aūdāx (i guximshëm), nēmo (askush) etj.

Për të lexuar e shijuar poezinë latine duhen zotëruar ligjet e sasive të kohës së rrokjeve të ndryshme, mbasi sipas vendit që zinte në fjalë, një zanore mund të ishte e gjatë ose e shkurtër. Pa dashur të ndalemi në këto hollësi, por vetëm sa për të krijuar një ide, po përmendim disa nga këto rregulla:

1) diftongjet janë të gjatë prej natye (āūdax, terrāe, mōēnia);

2) kur pas një zanoreje të gjatë vjen një zanore e shkurtër, atëherë e gjata shkurtohet (mēus, filiūs);

3) kur pas një zanoreje kemi dy ose më shumë bashkëtingëllore ose bashkëtingëlloret x, z, atëherë zanorja zgjatet (tēmpus, māximus);

4) kur gjendet i-ja midis dy zanoreve, zanorja e parë është e gjatë (māior, péius, éius);

5) e-ja në fund të fjalës është e shkurtër (dōminē, dīcerē);

6) në fund të fjalës o-ja është e gjatë (óculō, ámō, érgō) etj.

Nga këto rregulla që janë të shumta e ku hasen edhe mjaft përjashtime, kuptohet se caktimi i sasive nuk është punë fort e lehtë.

Bashkimi i disa rrokjeve formon atë që quhet *këmbë* e vargut të sistemit sasiar. Nga bashkimi i këtyre këmbëve formohen vargjet. Këmbët mund të formohen nga bashkime rrokjesh nga më të ndryshmet që mund të jenë të gjata ose të shkurtra. Ja disa nga këmbët kryesore:

1) *trokeu* (- v) p.sh. vúlñūs (plagë);

2) *jambi* (v -) p.sh. pāpāe (heu!);

- 3) *spondeu* (- -) p.sh. cúctör (vonohem);
- 4) *pirriku* (v v); emri i kësaj këmbe vjen nga ai i Pirros së Epirit dhe përdoret në këngë e valle luftarake (vallet pirrike);
- 5) *daktili* (- v v) p.sh. cõrpõrã (trupat);
- 6) *anapesti* (v v -) p.sh. súpëri (qiellorët);
- 7) *mollosi* (- - -); emri i kësaj këmbe vjen nga emri i mollosëve, fis epirot që banonte në zonën juglindore të Shqipërisë (Çamëria) prej nga ishte edhe Akileu;
- 8) *amfibraku* (v - v) p.sh. mánëřë (qendroj, rri);
- 9) *tribraku* (v v v) p.sh. põpũłũs (populli).

Një këmbë mund të formohet nga rrokjet e një fjale, por mund të formohet edhe nga rrokje fjalësh të ndryshme, kur këto fjalë bashkohen për të formuar vargje.

Çdo këmbë, siç e kemi thënë edhe më parë, ka një të ngritur të zërit që quhet *arsis* dhe një të ulur të zërit që quhet *thesis*. Këto, siç e dimë, janë përcaktime që kanë të bëjnë me melodinë, sepse flasin për vlera muzikore dhe prandaj *arsis* është një thekës muzikor. Ky thekës muzikor nuk duhet të identifikohet me theksin tonik. Kur këmbët e ndryshme bashkohen për të formuar vargjet e sistemit sasiar, jo gjithmonë theksi muzikor (*arsi*) përputhet me theksin tonik. Për këtë, nëse një varg latin do ta lexonim duke respektuar theksat tonikë të fjalëve, do të kishim:

Hoc virtútis ópus, fáctis exténdere fámam.

Lexuar sipas rregullave të vargëzimit sasiar, do të kishim:

Hoc virtútis opús, factís exténdere fámam.

Siç vihet re, fjalët ópus dhe fáctis (që janë troke) do të lexohen sikur të ishin jambe: opús dhe factís.

Pra në vargëzimin sasiar theksat ritmikë nuk përputhen kurdoherë me theksat tonikë, siç ndodh detyrëmisht në sistemin cilësor që përdoret sot.



Bashkimi i këmbëve (apo metrave) të ndryshme formon vargjet e sistemit sasiar. Ndër vargjet më të përdorura në poezinë e vjetër greke dhe latine janë heksametri, pentametri etj.

*Heksametri* (gjashtëkëmbësh) formohet zakonisht prej gjashtë daktilash (- v v). Në vend të katër daktilave të parë mund të jenë edhe katër sponde (- -), por këmba e pestë duhet të jetë kurdoherë daktil. Për sa i përket daktilit të fundit, ai e humbet rrokjen e fundit dhe bëhet troke ( v), por meqë rrokja e fundit e heksametrit është e lirë (d.m.th. mund të jetë e gjatë ose e shkurtër) nganjëherë daktili i gjashtë mund të bëhet edhe sponde (- -).

Heksametri ka këto skema:

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

ose:

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

P.sh.:

Tírtyre. tu pátulae recubáns sub tégmíne fági  
që lexohet sipas ritmit:

Tírtyre / tú patu/láe recu/báns sub/tégmíne/ fági  
Infándum regína íubes renováre dolórem

Lexohet:

infan/dúm regi/ná iu/bés reno/váre do/lórem

Si vihet re në këta dy shembuj, daktilat zëvendësohen herë-herë nga spondetë. Nga ana tjetër, meqë është rasti. le të vihet re se theksi ritmik nuk përputhet kurdoherë me theksin tonik.

Heksametri ka qenë një varg shumë i përdorur, mbasi jepte mundësi për kombinime nga më të ndryshmet rit-

mike dhe për këtë ishte shumë i përshtatshëm si për epikën, lirikën ashtu edhe për dramatikën. Ai është përdorur nga Homeri, Virgjili, Eskili e poetët e tjerë.

*Pentametri* (pesëkëmbësh), që përdorej sidomos në lirikën elegjiake, përbëhej nga pesë këmbë. Në të vërtetë pentametri ka dalë nga heksametri, duke humbur thesisin e daktilit të tretë dhe krejt daktilin e fundit. Pra nga skema e heksametrit:

- vv/- vv/- vv// - vv/-vv/- vv

kemi skemën e pentametrit:

- vv/- vv/- // - vv/ - vv/ -

Dy daktilët e parë mund të zëvendësohen edhe nga spondeu:

- -/ - -/ - // - vv/ - vv/ -

Ja disa shembuj:

Cándida pax hómini trúxdecet íra féras

Lexohet:

Cándida/ páx homi/ní// trúxdecet/íra fe/rás

Pentametri nuk përdorej kurrë vetëm, por gjithmonë bashkë me një heksameter duke formuar kësisoj me të distikun (dyvargëshin), që quhej *distik elegjiak*. P.sh.:

Et modo formatis operitur frondibus arbor  
trodit et in summum seminis herba solam

Lexohet:

Ēt modo/ fóрма/tís ope/rítur/ fróndibus/árbor  
tródit et/ ín su/mmúm// séminis/hérba so/lám



Larmia e vargjeve të vargëzimit të vjetër është e madhe. Para se të largohemi prej tyre, duhet të themi edhe këto:

1) Diku midis këtyre vargjeve, ndihet një pushim më i madh, mbasi nga gjatësia e tyre (disa heksametra arrijnë edhe deri në 16-17 rrokje) është e vështirë të lexohen me një frymë. Për këtë arsye bëhet një pushim në mes të vargut që quhet *cezurë*. Te heksametri cezura që përdorej më shumë ishte ajo që vinte mbas arsit të këmbës së tretë (cezura semikuinare):

Tirtyre/ tu patu/lae//recu/bans sub/ tegmine/fagi.

2) Vargjet e sistemit sasior formohen nga këmbë, por nëse kanë numër të caktuar këmbësh (siç e pamë) ato kanë një numër të ndryshëm rrokjesh dhe kjo ndodh mbasi këmbë të ndryshme janë formuar nga një numër i ndryshëm rrokjesh. Kështu, po të numërohen rrokjet e dy heksametrave, njëri mund të dalë me 17-18 rrokje, një tjetër me 15 rrokje etj. Pra në këto vargje kemi sasi të ndryshme rrokjesh.

3) Në vargjet sasiore mungon rima, pra ato janë të bardha. Prania e rimës quhej si një gabim prej poetëve të vjetër.

4) Vargjet e sistemit sasior (heksametri, pentametri etj) nuk mund të përshtaten më në gjuhët e reja. Orvatjet që janë bërë prej poetësh të ndryshëm (Karduçi në Itali, Gëtja në Gjermani, Mosi tek ne e ndonjë tjetër) kanë dëshmuar se një gjë e tillë është e pamundur dhe kjo mbasi gjuhët e reja, siç e thamë, e kanë humbur sasinë muzikore të zanoreve dhe e kanë zëvendësuar me dendësinë e theksit tonik, pra nuk mund të flasim në vargëzimin e tyre për rrokje të gjata e të shkurtra, po për rrokje të theksuara (tonike) dhe të patheksuara (atone).

Duke përfunduar duhet të vëmë në dukje ndërkaq se në botën e vjetër romake, në këngët e kënduara nga populli, nuk zbatohesh sistemi metrik, për të cilin ne kemi



folur gjer këtu. Vargu folklorik latin, me sa duket, nuk lidhej ose lidhej fare pak me metrikën e shkolluar. Në folklor mbisundonte i ashtuquajturi varg popullor *saturnio*. Studiues të ndryshëm janë përpjekur të kuptojnë zanafillën dhe tiparet e vargut saturnio, por gjer më sot nuk kanë arritur të jenë të gjithë në një mendim. Dihet se ky varg<sup>1)</sup> ka qenë përdorur në shekujt e parë të Romës, ai është pra shumë i hershëm. Disa studiues latinë, si Varroni, pohonin se ai ishte një varg vendas, tipikisht i gadishullit italik, kurse të tjerë, si K. Basio, e mohonin një gjë të tillë. Sot shumë studiues mendojnë se ai nuk bën pjesë në sistemin e vargëzimit sasiar, por në atë cilësor. Nëse është e vërtetë kjo gjë, atëherë ai duhet të bëjë pjesë në një traditë vargëzimi mesdhetar që ishte e gjallë në gadishullin italik para se të zinin vend aty popuj të tjerë indoevropianë. Kjo traditë e vjetër, me sa duket, nuk e njihte sasinë. Sidoqoftë, debati që ka lindur që herët për këtë varg (Varroni — Basio) për sa i përket zanafillës (dhe vetëm tërthorazi për sa u përket tipareve të tij) mund të zgjidhej duke parë te ky një varg me zanafillë cilësore (varg i mbështetur në rrokje të theksuara e të patheksuara), që më pas nisi t'i përshtatet sasisë së vargëzimit grek, por pa humbur megjithatë karakterin e vet ritmik të fillimit, që këndeje edhe pamundësia për t'i inkuadruar në skema të sakta prosodike vargjet saturnio që na kanë mbetur.

Sidoqoftë fenomeni i vargjeve folklorike të këtyre popujve të vjetër, duhet mbajtur kurdoherë parasysh, mbasi zhvillimi i mëtejshëm i vargëzimit evropian gjatë mesjetës së hershme është mbështetur edhe në vargjet e vjetra thjesht popullore të këtyre popujve.

---

1) Shih për këtë edhe: V. Paladino — E. Castorio, «*Storia della letteratura latina*», Bologna, 1973, f. 8, 9.



## KREU I PESTË

### Sistemet e vargëzimit cilësor

Sistemi i vargëzimit sasiar, që, siç e pamë, ishte në të vërtetë një sistem poetiko-muzikor, ishte mjaft i kufizuar në mundësitë e tij shprehëse, mbasi në këtë sistem fjala nuk qe çliruar ende nga nënshtrimi ndaj muzikës. Melodia me të cilën ajo qe lidhur e së cilës i shërbente, e kufizonte veprimin e saj, nuk jepte mundësi që ajo të hynte në dialektikën shoqërore të kohës, në thurje poetike që do t'i lejonin të reflektonte me dinamizëm tiparet ndryshimeve shoqërore, vetë shoqërinë e re. Sistemi i vjetër nuk jepte mundësi për të kryer pra plotësisht detyrat e reja shoqërore që dilnin tani përpara. Nga ana tjetër, vetë gjuha, në strukturën e tiparet e saj të brendshme, ishte duke ndryshuar, kishte ndryshuar: gjuhët evropiane një nga një po humbisnin sasinë kohore të zanoreve dhe po e zëvendësonin këtë me cilësinë e theksimeve të tyre. Për këtë arsye sasia nuk kishte si bëhej më bazë për sistemin e vargëzimit, mbasi praktikisht ajo nuk ekzistonte më. Tani bazë do të bëhej një element tjetër: denduria e të mëshuarit të zërit mbi këto zanore, pra theksimi i tyre tonik, që në analizë të fundit, nuk ishte gjë tjetër veçse

dendësimi i theksit muzikor të sistemit sasior, por një dendësim që e zhdruk vetë theksin muzikor dhe e zëvendëson me theksin tonik.

Megjithatë duhet pasur kurdoherë parasysh se zëvendësimi i një sistemi me një sistem tjetër nuk kryhet kurrë në mënyrë të prerë, të befastë, por shkallë-shkallë, duke bashkëjetuar për një kohë pak a shumë të gjatë shumë sisteme bashkarisht derisa do të vendoset përfundimisht epërsia e një sistemi mbi tjetrin. Kështu ndodhi edhe me sistemet që po shqyrtojmë. Nga ana tjetër, rrugët konkrete të kalimit nga një sistem në tjetrin janë shumë të ndërlikuara, gërshetohen me zhvillimin muzikor dhe ende sot e kësaj dite nuk janë sqaruar nga të gjitha aspektet. Një ndihmë jep në këtë çështje poezia e vjetër mesjetare, ta zëmë, eposet e vjetra kombëtare të shumë vendeve të Evropës (përfshirë këtu edhe eposin tonë), që janë ruajtur mjaft mirë në trajtën e tyre të hershme. Jo vetëm me brendinë, por edhe me formën e tyre ato dëshmojnë për një stad të hershëm të poezisë e të muzikës popullore.

Në kohët e lashta, siç u tha, mund të flitet për sisteme të ndryshme metrike. Krahas metrikës kuantitative të poezisë greke e latine, më pas apo edhe në ato kohë, ne gjejmë në popuj të ndryshëm teknika të tjera, që janë zhvilluar shpesh krejt në mënyrë të pavarur. Nga zbulimet e bëra që në shek. XVIII të elementeve të metrikës ebraike, është vënë re, p.sh., se vargu i poezisë ebraike kishte një numër të pacaktuar rrokjesh po ashtu si edhe poezia etiopike (poezia *tigré*), ku hasen, veç kësaj, edhe shenjat e para të rimës. Pak a shumë kjo gjendje është edhe në popujt e ndryshëm të Evropës, ku krahas metrikës klasike gjallëronte në poezinë popullore një vargëzim tjetër, siç e vumë në dukje duke folur për vargun saturnio. Kalimi nga metrika e vjetër klasike në një metrikë të re letrare, u krye, me sa duket, aty nga fundi i Perandorisë Romake, nën ndikimin e kushteve të reja historiko-



-shoqërore, nën shtytjen e poezisë ebraike që, me fenë e re, sillte një mënyrë tjetër të kënduari si dhe nën ndikimin e poezisë përherë të gjallë popullore.

Kjo gjendje në vargëzim vihet re në pjesën më të madhe të popujve të Evropës, kur lindin eposet e tyre. Për shkak të ndryshimeve gjuhësore, të rrethanave historiko-shoqërore shpeshherë tepër të ndryshme, këto vargje kanë marrë veçori e nuanca në popuj të ndryshëm, por në thelb ato flasin për një metrikë tepër primitive. Këtë dëshmon eposi shqiptar, francez, spanjoll, gjerman, rus etj. Vargjet e këtyre eposeve janë të ritmuara, por jo plotësisht të matura, d.m.th. se në to nuk kemi izosilabizëm, por kemi një numër pak a shumë të qëndrueshëm theksash ritmikë. Duke pasur parasysh të gjitha këto epose, mund të pohojmë pra, se karakteri izosilabik përfaqëson një fazë të evoluar të vargut të eposeve, i cili në zanafillën e tij ka qenë vetëm ritmik, siç dëshmohet në mënyrë të veçantë nga vargu epik spanjoll e ai shqiptar, që me sa duket pasqyrojnë dhe vazhdojnë një vargëzim primitiv, që duhet të ketë qenë i përbashkët për tërë vargjet epike në fillimet e poezisë. Në këto vargje, pra, vihet re: 1) një numër i pacaktuar rrokjesh që shkaktohet nga liria e përdorimit të numrit të rrokjeve atone; 2) një numër i caktuar theksash ritmikë; 3) meqë mungon numri i caktuar i rrokjeve, mungon rima dhe, nga ana tjetër, vetëm theksat ritmikë nuk do të ishin në gjendje t'i jepnin vargut një lidhje të qëndrueshme ritmike, përdoren si operatorë ritmikë llojet e përsëritjeve (aliteracioni, anafora, epanastrofat etj.) Duke u nisur edhe nga vetëm këto tipare, duhet të pohojmë se këto vargje popullore janë ndërtuar në thelb sipas rregullave të sistemit tonik.

Karakteristikë tjetër e vargjeve të eposeve është fakti që ato, që të gjitha, nuk janë caktuar për t'u recituar, po për t'u kënduar, janë pjesë të një kënge, me një melodi



të përshtatshme, të thjeshtë, që hera-herës kalon në recitativ e që shoqërohet nga një vegël karakteristike (lahutë, ljuti, viola, harpa, gusla etj.). Kjo gjë vazhdoi thuhetse gjatë gjithë mesjetës së hershme. Në një situatë të tillë është e rëndësishme të vihet në dukje, nga ana tjetër, se ritmi mbahej jo aq shumë nga melodia sesa nga teksti letrar. Shenjat e ritmit (të kohës) mungonin plotësisht edhe në sistemin e shkrimit muzikor të Guido d'Arecos, d.m.th. mungonin ato viza vertikale (*stanghette*), që sot përdoren për të veçuar batutat nga njëra-tjetra, duke dhënë kështu intervale të barabarta kohe dhe që përbëjnë bazën e ritmit muzikor. «Gjatë tërë mesjetës së hershme, pra, ritmi ishte ai i vargjeve, ai i të folurit të natyrshëm, me precipitimet (shpejtimet) e tij spontane dhe me ngadalësimet e tij emfatike».<sup>1)</sup> Që këndeje kuptohet se një muzikë e tillë është tepër e shpënguar për nga ritmi dhe për këtë ajo u quajt *plana* (d.m.th. e sheshtë, e rrjedhshme, pa detyrime ritmike, me ritëm të lirë) në dallim nga muzika *mensurale* (e matur në kohë), që vjen më pas (në formën përfundimtare në shek. XVI). Melodia e thjeshtë që shoqëronte vargjet e këngëve të eposeve popullore evropiane ishte në thelb e kësaj natyre, *plana*, duke ua ngarkuar vargjeve barrën e ritmit.

Tërë kjo pasqyrë dëshmon për koklavitjen e rrugëve në të cilat kalon zhvillimi i vargëzimit prej sasisë në cilësi. Elementet ritëmformuese që po humbisnin dhe që ishin bazë për sistemin e vjetër sasiar (koha e rrokjeve, larmia e këmbëve etj.), po zëvendësoheshin me elemente të tjera ritëmformuese (siç janë rrokjet e theksuara e të patheksuara, mjetet e instrumentimit të vargjeve, llojet e përsëritjeve etj.) për të cilat sistemi i vjetër nuk kishte nevojë. Kurse sistemet e reja nuk bënë dot pa to. Një rol

---

1) L. Alberti, «*Le meraviglie della musica*». Con pref. di L. Dallapiccola, Milano, 1965, f. 33.



të madh në këtë vështrim do të lozë më pas rima. Rima, siç dihet, është përsëritja e tingujve të njëjtë në fund të dy ose më shumë vargjeve duke nisur nga theksi i fundit ritmik dhe ka një funksion të qartë e të rëndësishëm ritmik. Në saje të kësaj përsëritjeje, ne ndiejmë se si mbaron një njësi ritmike (një varg) dhe fillon një njësi tjetër ritmike (një varg tjetër). Rima shërben pra si një sinjal tingëllues për të ndarë ligjëratën poetike në njësi të ndryshme, duke nënvizuar kështu ritmin. Ky është edhe roli kryesor i rimës, pra roli i operatorit ritëmformues.

Duke parë sa u tha gjer këtu për zhvillimin e sistemeve të vargëzimit, mund të pohojmë se dy kanë qenë rrugët kryesore të zhvillimit të sistemeve të reja të vargëzimit; ato janë zhvilluar:

a) duke marrë elemente nga sistemet e vjetra, duke e marrë e duke e përshtatur këtë trashëgimi;

b) duke u mbështetur në sistemin e pasur e të hershëm të vargëzimeve popullore.

I. Rrugën e parë e hasim sidomos në popuj gjuha e të cilëve, në një mënyrë a në një tjetër, lidhet me latinishten. Kështu, p.sh., në poezinë e re italiane hasen vargje, që, me sa duket, e kanë zanafillën te metrika e vjetër klasike. Vargjet italiane mund të reduktohen në pak forma ritmike, që nga latinishtja klasike kaluan në latinishten mesjetare, por duke u mbështetur jo më te parimi sasiar, por tek ai cilësor, pra duke u lexuar jo sipas rregullave të sasisë por sipas theksimit ritmik cilësor. Zakonisht nga vargje më të gjata në zanafillë, kalohet në vargje më të shkurtra dhe jo e kundërta.

Kështu nga tetrametri trokaik (katërkëmbëshi trokaik: —v, —v, —v, —v / —v, —v, —v, —v), që më shpesh ishte katalektik, d.m.th. pa rrokjen e fundit, të ndarë më dysh nga cezura, duhet të ketë ardhur tetërrokëshi i dyfishuar, prej të cilit më pas tetërrokëshi, katërrokëshi, bile edhe gjashtërokëshi.

*Màximas opòimitates / gaudio ecfertissumas.*

Dhe me rënien e theksit tonik mbi rrokjet e gjata, pra me një ritëm që ndihej në mesjetë i qartë si cilësor, ky varg i Plautit lexohej:

Vòrsa spàrsa tèrsa stràta//làuta strùctaque omnia ut sint.

Të dy hemistikët më vonë u konsideruan secili si varg më vete:

Vorsa sparsa tersa strata etj

Që këndeje në mesjetë në një himn fetar:

Stàbat Màter dòloròsa  
juxta crùcem làcrimòsa etj.

Varg që në letërsinë italiane tingëllon:

Dies irae! E morto Cecco  
gli è venuto il tiro secco. . .

(G. Giusti)

Po kjo punë ndodh edhe me dhjetërrokëshin italian që vjen, me sa duket, prej një dymetërshi anapestik katalektik:

v v —/v v —/v v —/ v

Deus ignae fòns animàrum

(Prudenzio. — *Cathemerinon*)

Prej nga Manxoni:

S'odé a déstra uno squillo di tromba

Siç vihet re, kalimi bëhet nëpërmjet një ure ndër-mjetëse dhe që është kurdoherë latinishtja e mesjetës, kur sasia e zanores ka nisur të dobësohet, kur rregullat e metrikës së vjetër kanë nisur të mos respektohen dhe



kur, me zhvillimin e muzikës së re, theksi ritmik (muzikor) duhej të binte detyrimisht mbi theksin tonik të fjalës.

Nga praktika e metrikës së vjetër do të vijë edhe ndonjë strofë si strofa safike etj., por për këtë do të bëjmë fjalë më vonë.

II. Rruga e dytë është ajo e prejardhjes nga pasuria metrike e folklorit.

Siç u vu re edhe më parë, që gjatë periudhës kur te letrarët lulëzonte sistemi i vargëzimit sasior, një vargëzim i shkolluar, në popull vazhdonte të gjallëronte një vargëzim tjetër i përdorur në këngë e valle të ndryshme. Jo se këto dy vargëzime ishin krejt të huaja për njëra-tjetrën, mbasi edhe vetë sistemi i vargëzimit të letrareve të shkolluar, në analizë të fundit: zanafillën e kishte në këngët e vallet popullore, por me kalimin e kohës ky vargëzim letrar erdhi dhe u kanonizua në bazë ligjesh e rregullash duke u bërë kështu një praktikë e vështirë, të cilën mund ta praktikonin vetëm njerëz të mësuar.

Dora dorës që gjuhët humbisnin kuantitetin e zanoreve, edhe ky sistem nis të dobësohet derisa ia zë vendin plotësisht sistemi cilësor. Atëherë, siç e pamë edhe nga shembujt e më sipërm, disa nga vargjet e sistemit sasior i përshtaten sistemit tjetër, atij cilësor, i cili, nga ana e tij pasurohet edhe me vargje e strofa të marra direkt nga folklori. Këtu, domosdo, një rol të madh ka luajtur muzika, roli i melodisë, karakteri i saj, zhvillimi i këtij karakteri, lloji, i ritmit të saj (*plana* në fillim, *mensurale* më vonë) etj. Sidoqoftë, lindin tashmë sistemet e vargëzimit cilësor të cilët hasen në popujt e ndryshëm të Evropës, hasen edhe në poezinë tonë: sistemi tonik, sistemi silabotonic, sistemi silabik.

Sistemi tonik (theksor), që është më i vjetri, është i lidhur me eposet e popujve të ndryshëm etj. Ai haset tek ne te këngët e kreshnikëve, në poezinë e vjetër arbëreshe etj. Në bazë të këtij sistemi, vargjet kanë një numër

të pacaktuar rrokjesh dhe një numër të caktuar theksash ritmikë.

Sistemi silabotonik (rrokjetheksor), mbështetet në këmbë të ndryshme të formuara këtë radhë jo nga rrokje të gjata e të shkurtra (si në sistemin sasior greko-latin), por nga rrokje të theksuara e rrokje të patheksuara. Ky sistem, që haset në poezinë angleze, gjermane, ruse etj., është sistemi i vargëzimit i poezisë sonë popullore. Ky sistem ka shërbyer si urë ndërlidhëse midis sistemit tonik dhe atij që vjen më pas sistemit silabik.

Sistemi silabik (rrokjesor) mbështetet në vargje që kanë një numër të barabartë rrokjesh e theksash ritmikë. Në këtë sistem është poezia italiane, franceze, spanjolle etj. Në këtë sistem është edhe poezia e shkolluar shqip-tare.

Këto sisteme cilësore nuk janë në kundërshtim me njëra-tjetrën, përkundrazi, ato mund të bashkëjetojnë në poezinë e një populli siç ndodh praktikisht në poezinë tonë.



## KREU I GJASHTË

### Sistemi tonik i vargëzimit

#### *Vargu i këngëve të kreshnikëve*

1.

Sistemi tonik i vargëzimit është shumë i vjetër. Nëse në bazë të metrikës së vjetër ishte izokronizmi (barazia e kohës), në atë të sistemeve silabike e silabotonike, izosilabizmi (barazia e rrokjeve), në bazë të sistemit tonik është izotonizmi (barazia e theksave). Kjo do të thotë se vargjet e këtij sistemi kanë një numër të pacaktuar rrokjesh dhe një numër të caktuar theksash. Kështu, për nga ana e jashtme, si sasi rrokjesh, ato i japin poezisë formën e një polimetrie.

Skema e një vargu tonik do të mund të jepej, p.sh., në këtë mënyrë:

$$x' - x' - x' - x'$$

ku me ' jepen theksat, kurse me — rrokjet e patheksuara (numri i të cilave mund të lëvizë nga 0 deri te 5-6 etj.) dhe

kësisoj mund të kemi vargje që emërtohen sipas numrit të theksave: varg tritheksor tonik, varg katërtheksor tonik etj.

Një varg i tillë paraqitet tepër i shpenguar dhe i zhdërvjellët; ne ndiejmë se si ritmi i tij lëviz sipas një skeme të dhënë e, megjithatë, kjo skemë sikur nuk respektohet; ndiejmë në të një përshtatje të plotë ndaj veçorive e kombinimeve sintaktikore të gjuhës; ndiejmë se si për mungesë të rimës dhe të numrit të caktuar të rrokjeve, marrin vlera si faktorë ritmikë disa mjete si pauzat, llojet e përsëritjeve (aliteracioni, harmonia vokalike, anaforat, epanastrofat etj.) etj.

Për sa i përket poezisë sonë popullore, duhet pohuar se faktet që kanë dalë në dritë e po dalin sot e kësaj dite, të bindin plotësisht se sistemi tonik ka qenë në të kaluarën shumë i përhapur në të. Ai sot haset në këngët e ciklit të kreshnikëve, në poezinë e vjetër arbëreshe, në disa lloje këngësh humoristike, në disa këngë vaji etj. Kështu, p.sh. do të orvateshim më kot të inkuadronim në ndonjë sistem tjetër vargëzimi vargjet e një kënge të vjetër satirike siç është «Kënga e Demo Zavallit»:

Thoshte Demua se kishte pallaska t'ergjënta,  
o Zavalli Demo, të qendisura me serm,  
andaj rrinte Demua kapardisurë!

Thoshte Demua se kishte kalë me shalë,  
o Zavalli Demo!

Hasha, mor, më thertë mua se kishte kalë me shalë,  
por kishte një gomar të çalë,  
andaj e shoqja rrinte kapardisurë!

Thoshte Demua se kishte kobure të ergjënta,  
o Zavalli Demo!

Hasha, mor, më thertë mua se kishte kobure të ergjënta,  
por kishte vajtur kovaç dhe i tha e zeza mendje



«Stolismi ca hekura të ndryshkura!» dhe i kishte  
varur në silahe,  
andaj Demua rrinte kapardisurë etj.<sup>1)</sup>

Kështu siç paraqitet, i mbledhur këtu e 50-60 vjet më parë në rrethin e Përmetit, toniku këtu ka nisur të preket (vende-vende ka nisur të sundojë sintemi silabotonic, herë-herë shfaqet rima etj), megjithatë poezia ruan ende mirë ecurinë karakteristike të vargut tonik tepër pranë intonacionit sintaktikor të gjuhës. Në festivalin lokal folklorik të Lushnjes (prill 1983) u këndua një variant i kësaj kënge. Këtu ai që një valle dyshe e kënduar dhe, megjithëse kishte vepruar koha duke fshirë akoma më shumë trajtat e vjetra, sistemi tonik ende nuk që mposhtur plotësisht. Ja një fragment:

Temja kishte kalë me shalë!  
Të bëjnë sytë, moj qyqe,  
të bëjnë sytë, moj murge,  
kur thua për Temon kishte kalë me shalë!  
Me nder këtij rrethi — një gomar të çalë!

(Toshkëz — Lushnje)

Edhe vargjet e gjamave të veriut, tepër të lashta për llojin e zakonit që përfaqësojnë, ruajnë gjurmë të forta të sistemit tonik. Le të mjaftojnë këto vargje;

Ti po flenë për gjithmonë,  
sytë tu jan' myll për me mendue  
nanën tande e prindin tand.  
Gazi n'fytir' tande më len një shpnes,  
se ti je gjallë, o bir!

---

1) *Visaret e Kombit* v. 3, Tiranë 1937, f. 173.

Tin do me qesh me mue, shpirt-o!  
Je i ri, i njomë  
me e lanë nanën tande vetun etj.<sup>1)</sup>

Të vihet re në këto vargje, veç të tjerave, se ç'vend zenë e ç'rol lozin bartjet (fr. enjambement), që sot janë fort të rralla në poezinë tjetër popullore, për t'i dhënë krejt poezisë një intonacion prej proze të kadencuar. Shkarazi vëmë re edhe formën e përemrit vector *tin*, me një grimcë karakteristike për krejt këngët e kreshnikëve *n, no* siç kemi për ta parë më tutje.

! Më i fuqishëm është veprimi i sistemit tonik në poezinë popullore të vjetër të arbëreshëve të Italisë. Studiuesit janë befasuar që herët nga struktura e vargjeve të kësaj poezie të vjetër dhe, dora dorës, kanë mundur t'u afrohen veçorive të tyre. Ato paraqiten në sytë e tyre si vargje që nuk kanë të bëjnë aspak me sistemin silabik dhe kanë të bëjnë në mënyrë të çrregullt me sistemin silabotonic. Prof. E. Çabej, që është marrë disa herë me rradhë me këtë çështje, e ka sintetizuar drejt këtë problem më 1961 në artikullin «Poezia popullore e arbëreshëve të Italisë» (Arsimi popullor Nr. 10/1961, Tiranë) ku ndër të tjera thotë:

«Këngët që këndohen në Itali, sikundër na mëson Maximilian Lamberti, janë me vargje gjashtë-shtatë e tetërokëshe që alternojnë me gjallëri të madhe me njëri-tjetrin dhe që janë zakonisht vargje pa rimë. (...). Po ta krahasojmë vargun arbëresh me vargun italian, do të shohim një ndryshim themelor, parimor në mes të këtyre. Vargu i poezisë shqiptare të Italisë nuk bazohet as në numër të rrokjeve, as në rimë. Ai përshtetet në një parimetrik fare të ndryshëm, në parimin e ritmit (...). Sikundër shohim, poezia shqiptare e Italisë si nga lënda ashtu

1) Z. Jubani «*Raccolta di canti popolari e rapsodie di poemi albanesi*», Trieste, 1871.



dhe nga trajta metrike e nga melodia e saj ruan gjurmë të vlefshme nga një fazë më e vjetër e poezisë së popullit tonë. Nëpërmjet saj ne vegojmë disi, sado që si nëpër t'errët, disa nga tiparet e poezisë shqiptare të mesjetës: poezi ballkanike e bizantine në përgjithësi, veçse brenda kësaj sfere prapë me një fizionomi të vetën të ndryshme nga të fqinjëve, sepse me një ton të brendshëm vetiak dhe me një masë vargu më vete».

Studiuesit arbëreshë Francesco Falsone, Lorenzo Tardo<sup>1)</sup> etj. dhe sidomos ata më të rinjtë, Italo Elmo, Nino de Gaudio, Alfio Moçia etj.<sup>2)</sup> kanë vënë në dukje strukturën e vjetër dhe origjinale të këngëve të lashta arbëreshe. Këto këngë paraqiten, ndonëse me vargje më të shkurtra nga ato të ciklit të kreshnikëve, të ndërtuara sipas sistemit tonik.

Le të shohim dy shembuj të mbledhur nga Jeronim de Rada:

1.

Gjithë suvala i nxuari mb'anë  
trimat që luajin mbë not,  
për ndë mest detit,  
ndë nj'dit verie:  
trimin e s'bukurës  
atë mb'anë nënkë e nxuar.

2.

Menatet kur na u nisë  
Skanderbeku keq i sbetë,

---

1) F. Falsone, *I canti ecclesiastici greco-siculi*, Padova, 1936.  
L. Tardo, *L'antica melurgia bisantina — Grotta ferrata*, 1938.

2) I. Elmo, N. de Gaudio, *Këngë popullore nga Shën Benedhiti*, Cosenza, 1984.

keq i sbetë e i sëmurëm,  
e luftoi luftën e prasëm,  
j'u përpoqë vëdekia,  
proksenit i psores zezë.

— Priru, Skanderbek, prap!

— E kush je ti e nkaha vlen?

— Ëmri im është vëdekia...

(Mbl. e Hershëm v. 3)

Si në shembullin e parë, si në të dytin është e kotë të orvatemi t'i mbyllim vargjet në skemat e rrepta të sistemit silabotomik, vargjet nuk binden. Ato hera-herës ta japin përshtypjen e këtij sistemi, por në të njëjtën kohë duket qartë se kurdoherë kanë një prirje të fortë për t'u shkëputur prej këtij ritmi e për t'iu përshtatur më tepër ritmit sintaktikor të gjuhës, logjikës së narracionit etj. Kjo i bën ato të kapërcejnë apo të pakësojnë numrin e rrokjeve, që do të kërkonte një katërkëmbësh apo një tetërrokësh, të mos respektojnë kufijtë fundorë të vargjeve dhe t'u japin shkas bartjeve (i nxuari mb'anë — *trimat*; u nisë — *Skanderbeku*), të plotësojnë funksionin organizues të rimës, të këtij theksi muzikor që këtu përgjithësisht mungon, me anë aliteracionesh (sbetë, sëmurëm; luftoi, luftën; proksenit i psores zezë; priru prap etj.), përsëritjesh (nxuari *mb'anë*, *mb'anë* nënkë e nxuar; Skanderbeku *keq i sbetë*, *keq i sbetë* e i sëmurëm etj.) etj. Të gjitha këto mjete organizuese të ritmit janë karakteristike kryesisht të sistemit tonik. Dhe është pikërisht edhe me këto veçori — me strukturën tonike të vargjeve, me mjetet e instrumentimit etj. — përveç që me brendinë e saj, që poezia popullore e arbëreshëve të Italisë paraqitet si një nga shembujt më të lashtë të poezisë shqiptare dhe të asaj evropiane në përgjithësi. Te kjo poezi risitë e sistemit silabotomik nuk kanë mundur ta zëvendësojnë plotësisht sistemin tonik.



## 2.

Për të shqyrtuar vargun e këngëve të kreshnikëve, këtë varg të vjetër të folklorit shqiptar, duhet hequr dorë para së gjithash, nga çdo paragjykim. Qëndrimet aprioristike mund të të çojnë në pohime kontradiktore, ashtu siç ka ndodhur me ata që, nga një anë kanë pranuar, të nisur nga paragjykitime të tilla, se ky varg është dhjetërrrokësh, nga ana tjetër, nga «parregullsitë» që kanë vënë re, janë detyruar të pohojnë se ai, në të njëjtën kohë nuk është i tillë.<sup>1)</sup>

Tashmë është jashtë çdo dyshimi se me vargun e këngëve të kreshnikëve ne hasim një dëshmi të vjetër të pranisë së sistemit të hershëm tonik në poezinë tonë popullore.

*Vargu i këngëve të kreshnikëve është në thelb një varg tonik që ka mbetur në një fazë kalimtare me elemente të reja të sistemit silabotonic.*

Le të shikojmë disa shembuj:

### 1.

E kërëkunë shoqë, more, po njeri nuk kije  
e veçë n'paçë shoqë, more, Gjeto Bashe Mujënë  
(Markeviç Milloshi lufton kundër Mujës)

### 2.

Ou tridhjet çika një po m'bae si jon' mbledhun-o  
kan' marr', more, lojën en po lujnë-ani-o...  
(Tridhjet çika)

### 3.

«Ver më gojë mos guxo kush me ba!»  
Sa mirë Agët janë mshehë e t'gjithë pa za po rrijnë  
(Këngë popullore legjendare, Tiranë 1955, f. 167)

---

1) Shih për këtë Gj. Zheji, «Vargu i këngëve të kreshnikëve», Tiranë, 1987.

4.

Por janë çikat' e Behurit

n'mollë t'shalës s'Mujit kryet qi po u rri vjerrë.

(f. 152)

Mund të silleshin shembuj të panumërt e përherë do të kishim përpara të njëjtën pamje. Nëse dy shembujt e parë janë marrë nga mbledhjet e fundit të pajisura edhe me vijën melodike (shih, p.sh., «Rapsodi kreshnike», Tiranë, 1983), shembujt e tjerë janë marrë nga mbledhjet më të hershme, që nuk mund të japin një ide të qartë për strukturën e këtij vargu me pasigurinë e transkriptimit e leximit.

Në zbulimin dhe studimin e fizionomisë së këtij vargu, duhen pasur parasysh dy parime të qenësishme:

1) duke qenë një varg i caktuar jo për t'u recituar, po për t'u kënduar, ai duhet shikuar në këngë e sipër, lidhur ngushtë me organizimin muzikor, mbasi vetëm kështu hetohet e plotë struktura e tij ritmike dhe gjuhësore;

2) gjatë mbledhjes dhe studimit, duhet të mbahet parasysh trajtimi i veçantë që i bëhet në këtë varg ë-s, e cila këtu, ndryshe nga ç'ndodh sot përgjithësisht në dialektin e Shqipërisë së Veriut, lexohet mbasi ka një mëvetësi e funksion të plotë. Këtu ajo ruhet nga melodia e lashtë kryesisht *plana*.

Për sa i përket parimit të parë, për të cilin ka ngulur këmbë që herët e me të drejtë një studiues si E. Çabej, kjo nuk do të thotë në asnjë mënyrë që të merret ky varg me të gjitha grimcat, shtesat etj, që janë karakteristike të organizimit të mirëfilltë muzikor, por të mos fshihen me këtë rast edhe ato që nuk janë të tilla e bëjnë pjesë në indin autentik gjuhësor dhe në praktikën normale të instrumentimit të një vargu. Rreziku më i madh i kano-



set në këtë veprim «redaktues» pikërisht rolit të ë-së. Kjo ë ruan me praninë e saj forma të vjetra të fjalëve dhe të ortoepisë së tyre. Studiuesi kosovar L. Antoni e pohon qartë këtë kur thotë: «Në këngët e vjetra ka mbe-tur ende gjuha e vjetër, që ka qenë në përdorim, kur janë krijuar dhe, prandaj, ajo ndryshon nga të folurit e so-tëm»<sup>1</sup>). Kështu, nëse te këngët e kreshnikëve hasim në trajtat: *kurë, o dëredh, këjo, përanë, vëdek* etj. këto traj-ta me të njëjtën ortoepi, ne i hasim ku më pak e ku më shumë në të gjithë folklorin tonë: *E përes e s'mund të vijë* (Mbledhës të hershëm, Tiranë 1961, f. 72. v. 1): *so-nëte t'u bijemë përanë* (f. 117); *kurë pëstai erdhë era* (f. 212); *ju përpoqë vëdekia* (f. 183) etj. Ndërsa te autorët e vjetër, siç dihet, këto ë dalin me shumicë: *i dërejtë, petë-ka, veçë, letëra, këjo, përunë* etj (Buzuku) etj. Siç shihet, pra, kjo ë lexohet dhe ndihet e qartë në këngët e kresh-nikëve, ndryshe nga ç'ndodh sot në tërë këngët e tjera të Shqipërisë së Veriut, ku ajo, e shoqëruar nga një mu-zikë *mensurale*, përgjithësisht ka humbur. Nga ana tjetër kjo ë në këngët e kreshnikëve del zakonisht në pozicione të pranueshme të fjalëve, atje ku ortografia e rregullt e pranon, atje ku dikur praktika e vjetër gjuhësore e pra-nonte regullisht, qoftë në poezi, qoftë në prozë.

Për sa i përket numrit dhe vendit të theksave ritmikë, vëmë re se vargu i këngëve të kreshnikëve ka, para së gjithash, një *theks fundor të palëvizshëm* në rrokjen para-fundore, që kryen detyrën e konstantes ritmike. Dy ose tre theksat e tjerë janë shpërndarë në rrokje të ndrysh-me pa vend të fiksuar dhe lëvizin sipas rëndësisë e dety-rës së fjalës apo figurës në varg. Kështu, p.sh., në shem-bujt e mësipërm do të kishim:

---

1) L. Antoni, «Folklori muzikor shqiptare», Blen i 7, Prishtinë, 1977

1.

Vargu I: 4. 6. 12. 14

Vargu II: 2. 5. 7. 11. 16

2.

Vargu I: 3. 4. 8. 11

Vargu II: 2. 5. 9. 11

3.

Vargu I: 1. 3. 7. 10

Vargu II: 2. 4. 8. 10. 14

4.

Vargu I: 2. 4. 8.

Vargu II: 1. 3. 5. 7. 11

Nga një hulumtim më i plotë, por edhe vetëm nga këta shembuj, kuptohet se kemi të bëjmë me një varg, si rregull, *katërtheksor*. Megjithatë ky nuk është një kufi që respektohet rreptësisht, siç është, fundi i fundit, karakteristikë kjo për vetë sistemin tonik. Me përjashtim të theksit të rrokjes së parafundit, të gjithë theksat e tjerë praktikisht lëvizin, duke e bërë thuajse të pamundur caktimin e një cezure fikse, ta zëmë në mes të vargut; edhe kur ajo hetohet, ndihet fare e dobët; kurse e fortë ndihet cezura që mbyll vargun e që në melodi vihet në dukje nga një pauzë pak a shumë e gjatë. Kjo pauzë i bën rrokjet që vijjnë pas saj të lidhen me vargun pasardhës si njëfarë anakruze.

Vargjet grupohen në strofa të lira prej 2,3,4 e më shumë vargjesh derisa të jepin ndonjëherë edhe përshtypjen e një monokolone, sipas melostrofës me të cilën kë-



dohen. Kjo gjë duhet të reflektohet edhe në botimin e tyre, gjë që gjer më sot nuk ka ngjarë. Duke pasur parasysh strofat, del qartë edhe vendi edhe roli i rimës, për aq sa ajo përdoret në këto këngë, të cilat përgjithësisht janë të bardha. Roli organizues i ritmit të vargut këtu i është besuar instrumentimit — aliteracionit, anaforës, epanastrofës, përsëritjeve, formulësimeve etj. Edhe në këtë pikë, këngët e kreshnikëve të kujtojnë tërë folklorin tonë, por në mënyrë të veçantë atë të arbëreshëve të Italisë, ku, p.sh., aliteracionet, siç e vumë re, janë të shumtë e me funksione të qarta ritëmorganizues:

*vodha vashëzën mb'shtrat*

(MH I, 126)

*kalaru katoqeve* (f. 133) etj.

Në këngët e kreshnikëve, aliteracioni kombinohet edhe me përsëritjen e tingujve brenda fjalëve me një kumbim muzikor të veçantë në përshtatje me brendinë:

*ishin kanë tuj kajtë këta dy fmi*

(KPL, 128)

*ka fishkëllue fryma ndër aha*

(f. 133)

*dy ditë dromin djali e ka ndjekë*

(VK I, 229)

Shpesh aliteracioni vë në dukje dy fjalë të rëndësishme:

*tridhetë Agët tu dera u kanë ardhë*

(KPL, 141)

*prina, Mujë, se na ka zanë mjesdita*

(f. 141)

Dendur harmonia vokalike i jep vargut një tingëllim thuajse imitativ, përshekruet:

kur ka marrë hana mbas ahash  
(f. 142)

një piskamë ma paska ba  
(VK I, 221)

sa me idhnim çika kite marrë  
(f. 218)

Kjo përsëritje mund të kombinohet edhe me bashkëtingëllore dhe atëherë krijohen melodi nga më të ndryshmet (që shpesh pshikin rimën e brendshme) në përputhje të plotë me mendimin e shfaqur:

imshta ishte tanë ahishte  
(KPL, 180)

me lymashk u mbloshi n'fund e n'krye  
(VK I, 215)

Kjo praktikë me këto thurje aliteracionesh dhe tingujsh, haset ku më pak ku më shumë në tërë folklorin tonë, por këtu ajo arrin një hollësi filigrane të rrallë, që, nga ana tjetër, ndeshet përgjithësisht në tërë vargjet e bardha të sistemit tonik të huaj (p.sh. te vargu aliterativ i poemës së vjetër anglese *Beawulf*, te bilinat ruse etj.)

Vend të rëndësishëm ritëmorganizue zë edhe anafora, epanastrofa dhe përsëritja e fundit të vargjeve:

Anafora:

*Mirë po e lëmon me duert e shtatit*  
*mirë po e kqyrë me ata sytë e ballit*  
(VK I, 216)



Epanastrofa:

Edhe i nuse e paska zanë,  
zanë e paska t'binë e kralit

(KPL, 131)

Përsëritje e fundit të vargjeve:

Tu mrizue ndoshta qillojnë,  
tu u filladitë ndoshta qillojnë

(f. 131)

Jau lyp kronin zanave,  
jau lyp mrizat zanave

(f. 133)

Sistemi tonik u lejon vargjeve një liri të madhe në përdorimin e bartjeve, të cilat edhe në këngët e kreshnikëve, ashtu si në folklorin e vjetër arbëresh, ku ende rima nuk është ngulitur, janë të shumta. Bartja, nga ana tjetër, u jep vargjeve një ton të qartë tregimtar:

shteku i ballit, si shteku i malit,  
kur merr hana me prarue

(VK I, 155)

për mbas tij tridhetë Agallarë  
janë fillue për Kotorre t'reja

(f. 144)

Ka midis përsëritjeve, disa vargje apo formulësime të formuara nga epitete, nga folje apo dhe fraza, që kanë një strukturë të njëjtë, praktikë kjo e përbashkët për

tërë folklorin shqiptar. E tillë është struktura e përbërë nga dy pjesë të një antiteze, që vë në dukje një mendim me një nuancë habie, hezitimi apo lodre etj.:

Ndo këndo, ndo mos këndo

(VK I, 56)

them ta marr, të mos e marr

(f. 74)

jes të marr, jes të mos marr

(MH I, 27)

gjith e gjegj'e s'u përgjenë

(f. 174)

Te rapsoditë e kreshnikëve:

pak ka ngiatë, fort shum s'ka ngiatë

(KPL, 133)

zoti e di, un gja nuk di

(f. 134)

pak vonojnë, shum s'kanë vonue

(f. 146)

Interesante janë grimcat që përdoren nga rapsodët si për të organizuar muzikalisht vargun, si për ta instrumentuar atë për të shprehur sipas rastit dhimbje, gëzim, habi etj. Për këto, rreth të cilave është folur mjaft, dhe për grimcën tepër karakteristike *n, no*, praktikën e së cilës e gjejmë si te këngët e kreshnikëve si te këngët e arbëreshëve të Italisë, ne do të ndalemi më vonë (shih «Liritë poetike»).

Ndryshe nga ç'është pohuar në studime të ndryshme gjer sot në vargun e këngëve të kreshnikëve gjuha shqipe hyn lirshëm, duke vënë në dukje të gjithë bukurinë e



ndërtimeve sintaktikore të frazës sonë. Shkurtime të që përdoren në të janë ato që gjejmë rëndom edhe në të folurin e përditshëm. Kështu, p.sh., edhe te arbëreshët e Italisë gjejmë të tilla shkurtime: inë (in), kin, nëk (nk'), plo (plot), s'unt (s'mund) etj. Këto edhe të tjera si këto i hasim edhe te këngët e kreshnikëve:

m'i çon lopët gjithherë ka s'in kanë  
(f. 128)

e kin kap zanat për dore  
(f. 133)

nu' jem kanë e zoti na ka dhanë  
(f. 127)

s'und po pritët njaj Sokole Halili  
(f. 144)

Është e udhës që kur flitet për gjuhën e përdorur në këngët e kreshnikëve, për trajtat e fjalëve, strukturën e frazave etj. të mos harrohet për asnjë çast stili i përgjithshëm i përdorur në to. Ky stil qëndron midis epikës e përrallave dhe rreh të japë madhështinë dhe heroikën e trimave dhe të bëmave të tyre e, në të njëjtën kohë, të shfaqë habinë, admirimin dhe entuziazmin për gjithçka që tregohet etj. Ja përse mënyra habitore zë kaq vend në to bashkë me përsëritjet, pyetjet retorike, dhannot etike, hiperbolat, inversionet, epitetet e vazhdueshme etj. Edhe lindja e diellit është një fenomen për t'u habitur për këngëtarin popullor, që flet për këtë sikur po bën një zbulim në sytë tanë:

Paska dalë e bardha dritë  
(VK II, f. 6)

Ka nisë drita me lbardh terrin,  
marrtas dielli kenka çue  
(f. 161)

Kurse në këto vargje përzihet në mënyrë të çuditshme e vërteta me përrallën duke poetizuar plot brishtësi realitetin:

Zot, a flet dhija në mal?

Paska folë dhija në mal!

(f. 158)

Me tonin e habisë që e bën përshkrimin më intim dhe i jep gjallëri sikur zhvillohet para nesh, flitet për veprime nga më të zakonshmet:

mejherë çikat *kenkan shkepë*,

mejherë vasha a ulë me ra

(f. 160)

Shumë këngë e fillojnë tregimin pikërisht me këtë ton, sikur na përgatitin shpirtërisht për të dëgjuar një histori të çuditshme, jo të zakonshme:

*Konkan mbledhë tridhetë Agë t'Jutbinës*

(f. 200)

thuhet në vargun e parë të një kënge. Po të mos kemi parasysh stilin që është përdorur në tërë rapsoditë, atëherë nuk do ta kemi të qartë e s'do të jemi në gjendje të zbulojmë funksionet e vërteta ideoemocionale të figurave, të mënyrave të foljeve, të gjetjeve etj. që janë përdorur prej këngëtarit popullor e, mbase, gabimisht do të na duken shumë nga këto si «mbushje» të thjeshta vargu (Lamberc etj.).

Originaliteti metrik i vargut të këngëve të kreshnikëve i lidh këto me traditat më të vjetra të eposeve popullore evropiane, duke ruajtur në të njëjtën kohë një



mëvetësi që bie lehtë në sy dhe që ka të bëjë, në analizë të fundit, me tiparet origjinale të krejt folklorit tonë dhe të vargëzimit të tij të pasur. Si një varg i vjetër, ai bashkëjeton me një melodi dhe me trajta të vjetra gjuhësore, duke qenë për këtë një rast tepër i veçantë dhe origjinal në llojin e vet. Ai është pa dyshim dëshmia më e plotë dhe e ruajtur më mirë e pranisë së sistemit tonik në vargëzimin popullor shqiptar. Nën ndikimin e sistemit silabotonic, ai ka mbetur sot thuajse i ngurtësuar në një fazë kalimtare, që mund të të kujtojë herë-herë edhe pamjen e një dhjetërrokëshi *sui generis*.

## KREU I SHTATË

### Sistemi silabotoni i vargëzimit

#### *Vargëzimi në poezinë popullore shqiptare*

Një qartësi më e madhe në krahasim me sistemin tonik, vihet re në rregullat e ndërtimit të vargjeve sipas sistemit silabotoni (rrokjetheksor). Në vargjet e këtij sistemi hetohet një simetri e qartë ritmike. Në këtë sistem merret parasysh jo vetëm numri i rrokjeve, por edhe numri i theksave. Dhe jo vetëm numri i theksave, por edhe vendi i rënies së tyre, me një fjalë marrëdhëniet e tyre me rrokjet e patheksuara. Pikërisht për këtë ky sistem quhet edhe silabotoni.

Kjo simetri në shpërndarjen e rrokjeve të theksuara e të patheksuara (p.sh. Frÿn veriu në mël të thätë /thötë vasha, léle ngriva — vëmë re se si te dy vargjet rrokjet e theksuara janë vendosur te 1.3.5.7, kurse të patheksuarat te 2.4.6.8) të sjell ndër mend simetrinë e marrëdhënieve midis rrokjeve të gjata e të shkurtra të vjershërimit të vjetër greko-latin. Është pikërisht për këtë arsye që terminologjia e vjershërimit të vjetër ka hyrë dhe është përdorur për analogji edhe në sistemin silabotoni, duke ma-



rrë parasysh, domosdo, në vend të rrokjeve të gjata e të shkurtra, rrokjet e theksuara e të patheksuara. Megjithatë duhet të mos harrojmë kurrë se midis rrokjeve të gjata të vjershërimit të vjetër dhe atyre të theksuara të vjershërimit silabotomik nuk ka asnjë ngjashmëri, ashtu si nuk ka ngjashmëri edhe midis rrokjeve të shkurtra dhe atyre pa theks. Për këtë arsye edhe leximi, muzikaliteti i tyre është krejt tjetër. Megjithatë, analogjia na bën të hetojmë edhe në sistemin silabotomik *këmbë* të ndryshme. Këmbët më të përdorura në vargëzimin popullor shqiptar janë këto (me — tregohen rrokjet e theksuara, me v rrokjet e patheksuara):

trokeu — v	: koka, thotë
jambi v —	: barì, tregòn
daktili — v v	: lùleve, vétulla
amfibraku v — v	: bucéla, mërgimi
anapesti vv —	: budallà, Kùrvelësh
peoni i parë — v v v	: hékurave, flùturave
peoni i dytë v — v v	: leràskave, pallàskave
peoni i tretë vv — v	: manushàqe, trendelina
peoni i katërt vvv —	: bashkëpunim, nikoqirllëk

Në kombinime midis fjalësh të ndryshme, në vargje të poezisë popullore haset edhe

pirriku v v  
spondeu — — etj.

Duhet të kemi parasysh se këto kombinime këmbësh, rrjedhin në analizë të fundit nga ritmi muzikor. Dhe është pikërisht kalimi nga muzika me ritëm *plana* (me ritëm të lirë) në muzikën me ritëm *mensurale* (të matur).

që kushtëzoi, veç të tjerave, edhe kalimin në sistemin silabotomik.

Poezia popullore shqiptare i ndërton vargjet duke përdorur këmbë të ndryshme. Natyra e gjuhës shqipe, vendi që zë theksi tonik në fjalët (me një pëlqim për rrokjet parafundore), ka bërë që vargjet popullore më të përdorura të jenë ato me rrokje çift: tetërrokëshi, gjashtërrrokëshi, dhjetërrokëshi etj. Duke u nisur që kënde, është bërë zakon që herët të thuhet se vargjet tona popullore janë ndërtuar me këmbë trokaike, pra, për tetërrokëshin do të kishim një katërkëmbësh trokaik (—v/ —v/ —v/ —v), për gjashtërrrokëshin një trikëmbësh trokaik (—v/ —v/ —v) etj. Në këtë pohim (Benloew, Lamberg, Çabej, Shuteriqi etj.) 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 që vargëzimi popullor është shumë më i pasur me këmbë të ndryshme. Studimet e kryera sidomos nga muzikologët mbi folklorin tonë këto vitet e fundit (R. Sokoli, I. Antoni, S. Shupo etj) kanë vënë në dukje se vjershat popullore nuk thuren vetëm me tri-katër farë vargjesh trokaike, «por thuren edhe me masa të tjera, ku, përveç trokaikëve, mund të gjenden këmbëza pirrike (vv), jambike (v—), daktile (—vv), anapestike (vv—), amfibrake (v—v) e rralle edhe peone (—vvv) dhe epitrite (v——)»<sup>1</sup>

Dhe në të vërtetë, po t'u hedhim një sy qoftë edhe shpejt vargjeve popullore e strukturave të tyre, do të vëmë re menjëherë se ndodhemi përpara një larmie e pasurie të madhe.

### I. Varg i formuar nga një këmbë (monopodi)

Disa proverba, që kanë formën e vargjeve, janë të ndërtuar me një këmbë. P.sh.:

1) R. Sokoli, «Folklori muzikor shqiptar», Tiranë, 1965, f. 56.



<i>I shumi</i>	v—v
<i>si lumi,</i>	v—v
<i>i paku,</i>	v—v
<i>si gjaku.</i>	v—v

Te ky proverb kemi vargje trirrokëshe të formuara nga një këmbë amfibrake. Nuk do të ishte e drejtë të merrej shembulli si një distik i formuar nga dy gjashtërokësh, mbasi rimat e piketojnë fare qartë strukturën e vargjeve.

Te shembulli që vjen më poshtë, kemi dy vargje të formuara nga jambe:

*Kush flet,* v—  
*përet.* v—

Këtu, për shkak se theksohet rrokja e fundit, kemi të bëjmë me vargje oksitone që duhen numëruar për një rrokje më shumë. Pra edhe këtu kemi vargje trirrokëshe.

## II. Vargje të formuara nga dy këmbë (dipodi)

### a) Katërrokëshi

Katërrokëshi mund të formohet nga bashkime këmbësh të ndryshme. P. sh.:

1. Barku firë, —v/ —v  
s'kërcen mirë vv/ —v
2. Barku plot  
s'kërcen dot.
3. Çonj një kashtë  
e gjenj gjashtë.

Në të tri rastet, vargu i parë është formuar nga dy troke, kurse vargu i dytë nga një këmbë pirrike dhe një troke (dipodi pirrike-trokaike). Kurse ky proverb përbëhet nga vargje katërrokëshe të formuara nga këmbë peone:

*E mitura,*            v—v v  
*syqitura*            v—v v

Katërrokëshi përdoret dendur në këngët e lodrat e fëmijëve, ku pëlqehet për ritmin e tij të shpejtë.

1. Flutur, flutur        —v/ — v  
  zoj' e bukur,  
  bukën e re  
  sillna ne.

2. Lule fushe        v v — v  
  lum si na,  
  Çfar' na pae?  
  Hana paska rae,  
  lum si na!

(Dibër, Festivali Kombëtar Folklorik 1983)

Katërrokëshi haset shumë nëpër refrene:

  Hiq' dridhe vallenë,  
  moj sylarme!            — v/ — v  
  Me atë kondoshmadhenë,  
  moj sylarme!

Sidoqoftë, sot katërrokëshi është një varg që nuk haset kurrë i vetëm në një këngë popullore, po kurdoherë i përzier me të tjerë. Shpesh ndihet se tetërrokëshat e një kënge popullore kanë dalë nga bashkime katërrokëshash, kaq të përsosur ritmikiisht janë hemistikët e for-



muar nga këto vargje të shkurtra. Dhe kjo mbase të bën të mendosh se dikur mëvetësia 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 tetërokëshin, drejt të cilit, me sa duket, priren mjaft vargje popullore.

b) Pesërokëshi

Haset në proverba e gjëgjëza:

- |                     |             |
|---------------------|-------------|
| 1. Kush len këmbym, | v - / v - v |
| Këmbym des.         | v - v / -   |
| 2. Shka ka bucela   | v - / v - v |
| e qet kangjela.     | v - / v - v |
| 3. Zhytet e mytet,  | - v v / - v |
| del n'breg e kotet. | - v v / - v |
| 4. Ferra e nisi,    | - v v / - v |
| ferra e grisi.      |             |

Sic vihet re mund të jetë dykëmbësh jambiko-amfi-brak, një varg adonik (daktil plus troke).

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

Ç'e bëre mishtë, moj nuse?

E hëngri macja.

Macja ç'u bë?

Hypi në lis.

Lisi ç'u bë?

E preu sëpata etj.

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?

### c) Gjashtërokëshi

Gjashtërokëshi është tepër i përhapur. E gjejmë në proverba, në gjëgjëza, por sidomos në këngë lirike, në valle etj., ku pëlqehet për ritmin e tij të shpejtë e të gëzuar. Gjashtërokëshi formohet zakonisht nga dy këmbë të ndryshme, por mund të formohet edhe nga tri këmbë. P.sh.:

- |                        |                 |
|------------------------|-----------------|
| 1. Më ranë ca halle    | v - v / v - v   |
| faqeportokalle...      | - v / v v - v   |
| Më ranë qedere         | v - v / v - v   |
| në zemër më there!     | v - v / v - v   |
| 2. Vasha, moj, vasha,  | - v v / - v     |
| kërkëllin dërrasa!     | v v - v / - v   |
| 3. Mes për mes avllisë | - v / - v / - v |
| sheqer i kutisë!       | v - v / v - v   |
| Ke babanë brenda,      | - v / - v / - v |
| këmbëdorargjenda!      | - v / - v / - v |

### c) Shtatërokëshi

Për sa i përket shtatërokëshit, 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 / v v - v  
 ku flet e s'të dëgjojnë,  
 zotynë mos të të shtiftë.
2. Ja dha drurit, u tha,                   v v - v / v -  
 ja dha gurit, u ça,                   v v - v / v -  
 ja dha njeriut, i mbajti.           v v v - / v - v

E gjejmë në gjëgjëza:

E jëma pupulaqe                   v - v / v v - v  
 e bija dredharaqe.

Por e gjejmë edhe te ndonjë këngë. Ja një shembull  
 ku është në detyrën e refrenit:

Më vate burri ndë kurbet,  
 nënoce, s'të vjen keq?                   v - v / v v -

Ja dhe një shembull tjetër:

Gushën-o plot gjerdane                   v v - / v v - v  
 duart-o plot merxhane,  
 buzën-o karafille,  
 faqet-o trëndafille!

Po t'u heqësh o-të, këto vargje kthehen e bëhen gja-  
 shtërrokësha, por melodia që i përcjell kërkon patjetër  
 ritmin e shtatërrokëshit dhe kjo të shtyn të mendosh se  
 shtatërrokëshi 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  
 tetërrokëshit.

### III. Vargje të formuara nga tri, katër e më shumë këmbë.

#### a) Tetërrokëshi

Vijmë kështu te tetërrokëshi, vargu më i përdorur jo vetëm në poezinë tonë gojore, por edhe atë të shkruar. Midis vargjeve me rrokje çift, tetërrokëshi 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 gjashtërrokëshin mund të vallëzohet, por është vështirë të thuret një poemë epike; me dhjetërrokëshin mund të tregohet një ngjarje, mund të shkruhet një poemë e gjatë epike, po vështirë se mund të kërcëhet me të; kurse me tetërrokëshin 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 matura, të ngadalta, të shpejta, gazmore 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... v v - / - v v / - v
3. Dolla, more shokë, dolla, - v / v v - v / - v  
mora bajrakun e shkova... v v / v - v / v - v
4. Në lëmë, të arrë e madhe,  
vinë dhëntë 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 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 njëfarë 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:

O Matohiti me vlerë,  
vaj medet, o Mustafa!  
Në Lekëdush keshe lerë  
me shumë shokë të tjerë...

Siç vihet re lehtë, tetërrokëshi mund të ketë pra forma të larmishme trikëmbësh (tripod) dhe katërkëmbësh (tetrapod).

#### b) Nëntërrokëshi

R. Sokoli në librin e tij «Folklori muzikor shqiptar», Tiranë 1965, prej të cilit janë marrë edhe shumë shembuj nga ato që janë përdorur në këtë kapitull, sjell për nëntërrokëshin dy shembuj që të bëjnë përshtypje dhe që ndihmojnë për të hedhur poshtë mendimin se në poezinë po-

pullore nuk ekziston një varg i tillë, duke qenë se është në 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 çupëz mazilë!  
O kënga me hair na qoftë!  
Po motra na u trashëgoftë!

Vargjet e kësaj kënge janë formuar nga amfibrakë:  
v - v / v - v / v - v. 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 përbëra 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 bo jacija!

### c) Dhjetërrokëshi

Dhjetërrokëshi është i përhapur shumë në folklorin tonë të veriut, por ai duhet të ketë qenë i pranishëm edhe në folklorin e jugut sidomos në këngë lirike. Studiues të ndryshëm, sidomos të huaj, kanë shfaqur mendimin se



dhjetërrokëshi nuk ekziston në folklorin e jugut të vendit tonë dhe se ai, në folklorin e veriut, është i huajtur nga folklori i vendeve të tjera. E vërteta është krejt ndryshe dhe provat që kanë dalë gjatë studimit të folklorit tonë gjatë këtyre viteve të fundit e provojnë. Ja disa shembuj nga zona të ndryshme të vendit:

— Moj Xhemile, ku t'xu ylli i dritës?  
— Më ka xanun ndër fushat e Dibrës!  
(Dibër)

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

Seç m'u nis burri për në kurbet,  
moj korba nënë, përse s'i flet?  
Vuri rrobatë në hejbet,  
do shtijë lumë e do marrë det:  
po shkruaj' një kartë të vijë shpejt!  
(Çamëri)

Edhe ndaj të të vij mbrëmë moj  
këmb'e dor'ergjëndë,  
edhe anës avullisë, mor,  
sheqer i kutisë!  
(Korçë)

O moj, hipa maj malit-o  
jarnani-tarjanino!  
O moj, seç theva një derëz-o,  
o moj, seç bëra një odëz-o,  
o moj, seç u msua një zogëz-o,  
o moj, rri të rrim'të dy bashkëz-o!

si vezë të kuqe për pashkëz-o!

(Korçë)

Dhjetërokëshi ndihet në shumë proverba ashtu si dhe shumë vargje të tjera. P.sh. te Bardhi:

Kush len këmbyem, këmbyem des.  
Me mijt ha e pi e treg mos ban.

Te arbëreshët e Greqisë:

Kur vijnë mendë, ikëjnë dhembtë.  
Plesht që nukë të ha, mos e kruaj.  
Dita e mirë që me natë njihet.

Në gjithë këta shembuj kemi të bëjmë me vargje trokaike të formuar nga bashkimi i katërrrokëshit me gjashtërrrokëshin ose i gjashtërrrokëshit me katërrrokëshin ose i dy pesërrrokëshave.

Dhjetërokëshi haset edhe në këngë trimërie të folklorit të veriut. Ai haset edhe në rapsoditë e ciklit të kreshnikëve. Megjithatë, siç e vumë në dukje kur folëm për vargun tonik, si dhjetërokësh ai duhet të jetë shumë i vonë te këto këngë e duket se ka dalë nga vargu më i hershëm tonik duke iu përshtatur transformimeve melodike, sidomos kur në përcjelljen e këngëve të kreshnikëve vendin e lahutës filloi ta zëjë çiftelia. Në shembullin e mëposhtëm, vargjet e kësaj kënge të kreshnikëve janë formuar nga pesëkëmbësh trokaikë (pentapodë):

Trim mi trimat aj Gjergj Elez Alija  
qi nan vjet, nand varra n'shtat m'i ka etj.



d) *Vargje të dyzuara*

Vargje të dyzuara quhen vargjet që kanë lindur nga bashkimi i dy vargjeve më të vogla. Për sa u përket këtyre vargjeve — dymbëdhjetërokëshi, katërbëdhjetërokëshi e gjashtëmbëdhjetërokëshi — ata janë të formuar që herët në poezinë popullore dhe, në fakt, më parë i gjejmë në popull e pastaj në poezitë e Naimit, Çajupit apo Asdrenit. Le të mjaftojnë për këtë vetëm dy shembuj dymbëdhjetërokëshash:

1. Nga kurbeti arçë, pse s'më përshëndoshe?  
Në mes të beharit, se ç'më plevitose. . .
2. Brënda ndë Kolonjë, mun ndë Mpsar të shkretë,  
ky Ali Arapi mblodhë vilaetnë.

Katërbëdhjetërokëshat e mëposhtëm janë të një kënge shumë të përhapur në rrethin e Peshkopisë. Interesant të vihet re se këtu kemi bashkimin e një tetërokëshi me një gjashtërokësh:

Dola përçolla Ylberin, thkeva e hina n'odë,  
kur ja pashë alltien vjerrë, ja lava me lotë.

Kurse në këto vargje të tjera kemi gjashtëmbëdhjetërokësha:

1. Rrinte dhëndëri te shkalla fort i pikëlluarë. . .  
Mos djalo, për kryet tat, mos rri zemëruarë!
2. Ububu! nënoçja ime, ç'pashë sonetë nd'ëndërrë!  
Sikur më nise, më stolise e më dhe një dhëndërë!

## THEKSAT RITMIKË

Vargjet silabotonike, siç u vu re, pavarësisht numrit të ndryshëm të këmbëve, kanë një numër të njëjtë rrokjesh. Kështu, p.sh. një varg i formuar nga këta tetrapodë a tripodë -v/-v/-v/-v/ ose v-v/v-v/-v/ ose vv/-vv/-v etj. është kurdoherë një tetërrokësh. Kjo qëndrueshmëri në numrin e rrokjeve është një tipar dallues i vargjeve të këtij sistemi, që i dallon ato si nga vargjet e sistemit kuantitativ greko-latin, si nga vargu tonik. Nga ana tjetër, në vargjet sibalotonikë, theksat ritmikë bien mbi theksat tonikë të fjalëve gjë që nuk ndodh detyrimisht në vargjet e sistemit kuantitativ. Është gjë fort e rrallë, dhe kjo mund të ndodhë në këngë e sipër, që në vargjet e sistemit silabotonic, theksi ritmik të mos përputhet me atë ritmik. Megjithatë në këto raste kemi të bëjmë në të vërtetë me një dukuri muzikore dhe me një iluzion gjuhësor, mbasi në të vërtetë ligji i përputhjes së theksit ritmik me atë tonik edhe këtu nuk lëviz. Si shembull zakonisht sillen raste si këto:

1. Shkapërxeva dy tri male,  
moj lulé, moj lulé!
2. T'u qahem malevé,  
malet largonenë.
3. Me ke leshtë si tËrtiri,  
o ujët e Rrëzës-o etj.

Nuk është e drejtë të shikohet në këto raste një mos-përputhje midis theksit ritmik e atij tonik, mbasi, siç e thamë, këtu kemi të bëjmë me një fenomen të lidhur me melodinë që nuk ka të bëjë me këtë theksë, por me një



e ose o që shtohet pas vargut ose brenda tij dhe shqiptohet muzikalisht i zgjatur. Pra do të kishim:

moj lule-e, moj lule-e  
T'u qahem meleve-e  
malet largonenë-ë...

gjë që bie në sy qartë te rasti i fundit:

o ujët e Rrëzës-o.

Në të tri rastet theksi ritmik përputhet me atë tonik, ndërsa *é* dhe *o* kanë një mëvetësi që s'ka të bëjë me fenomen pra gjuhësor.

Nga kjo del që në rastin e parë (1) do të kishim një tetërrokësh dhe një gjashtërokësh, pavarësisht se në melodi, nëpërmjet organizimit muzikor, ky gjashtërokësh do të këndohet me zgjatjen melodike të tetërrokëshit. Kurse në rastin e dytë (2) kemi të bëjmë me vargje pesërrokëshe etj.

Në vargjet e sistemit silabotonik ka disa theksa që janë të detyrueshëm (konstante ritmike). Një theks i tillë bie në rrokjen e parafundit të një vargu. Kurse në vargjet e dyzuara (p.sh. dymbëdhjetërrokëshi apo gjashtëmbëdhjetërrokëshi) do të kemi dy theksa të detyrueshëm (një për çdo varg që merr pjesë në vargun e dyzuar: 5.11 për të dymbëdhjetërrokëshin, 7.15 për gjashtëmbëdhjetërrokëshin). Ja disa shëmbuj:

1. O gjarpëri pika pika,  
kollaj s'të qasej e liga!
2. Çupat e Kreshovës —  
berzelike dorës!

Të gjitha rrokjet që vijnë pas theksit të detyrueshëm, kanë vlerën e një rrokjeje të vetme dhe për këtë duhen numëruar si një rrokje. Kështu në një nga shembujt që kemi parë ca më lart:

T'u qahem mëleve,  
malet largonene

vargjet e kanë konstanten ritmike të rrokja e katërt, prandaj kemi të bëjmë me vargje pesërrokëshe, megjithëse në të numëruar dalin gjashtë.

Kur theksi i detyrueshëm bie në rrokjen e fundit, vargu duhet numëruar për një rrokje më shumë, mbasi ritmi i melodisë e plotëson rrokjen që mungon. P.sh.:

Mori Hanko, mori bi,  
t'ka rritë nana nazeli,  
si inxhia në kuti,  
si kuti, moj, në haçel,  
bi, Selmanit mos i del!

Vargjet e kësaj kënge shkodrane janë të gjitha tetërrokëshe.

Nga kjo kuptojmë se një varg mund të jetë *akataliktik* (kur nuk i mungon asnjë këmbë apo rrokje), *kataliktik* (kur i mungon një rrokje) dhe *hiperkataliktik* (kur ka një këmbë apo një rrokje më shumë).

Për sa u përket theksave të tjerë ritmikë, duhet thënë se ata janë aq më të shumtë sa më i gjatë të jetë vargu. Ata bien zakonisht në fjalë të rëndësishme, në fjalë që kanë të bëjnë me kuptimin apo zbukurimin poetik të vargjeve. Një gjë e tillë bën që theksat ritmikë, përveç theksit të detyrueshëm, të mos kenë vende fikse në vargjet popullore. Kjo u jep atyre më shumë larmi,



i largon nga simetria dhe i bën të aftë për të realizuar ritme nga më të ndryshmet. Tetërrokëshi mund të ketë këto skema ritmike:

1. Kalaja në mes të detit (2.7)  
Kurvelesh lule xhenetit (3.4.7)
2. Dolla, more shokë, dolla (1.5.7)  
mora bajrakun e shkova (4.7)
3. Në lëmë, te arrë e madhe, (2.5.7)  
vinë dhëntë valle-valle. (3.7)

Siç vihet re edhe nga këta shembuj, theksat ritmike bien përgjithësisht në largësi njëri nga tjetri, por nuk mungojnë rastet kur ata bien në dy rrokje radhazi (Kurvelësh lule xheneti). Në këto raste themi se kemi një kundërthekës.

### C e z u r a

Në vargjet silabotonike, ashtu si edhe në të gjitha vargjet e sistemeve të tjera, haset edhe cezura.

Cezura (lat. caesura — ndarje), element ritmik i vargut, është një pauzë pak a shumë e gjatë që bëhet brenda një vargu. Një varg i gjatë mund të ketë më shumë se një cezurë, sidoqoftë njëra prej këtyre është kryesorja. Cezura ka dy funksione kryesore: ajo ndan metrikisht në dy a më shumë pjesë një varg dhe, nga ana tjetër, ndihmon për të vënë në dukje, për të veçuar më mirë, me anë të pauzës, mendimin e pjesës së vargut që vjen pas. Kjo bie në sy qartë sidomos te vargjet e dyzuara, të cilat cezura i ndan në dy hemistikë. P.sh.:

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

Cezura mund të jetë e *madhe*, kur e ndan vargun në dy pjesë thujse të barabarta (si në shembullin e mësipërm). Atëherë secila nga pjesët quhet *hemistik* (gr. *hemi* — gjysmë, *stihos* — varg). Ja dhe disa shembuj të tjerë të marrë nga «Bleta shqiptare» e Mitkos:

1. Vasha lante // vasha qante!  
Ç'ke, vashë, që // lan e qan?  
Lanj fustanthin // e tim zot:  
sot më erth // nesër më ikën.
2. Ç'kaq e holla / ç'kaq e gjata // ç'kaq e donatisurë?  
S'më sheh / o babai imë // se nuse jam nisurë?

Interesant është shembulli i fundit, ku përveç hemistikëve të krijuar nga cezura e madhe, gjejmë edhe cezura të tjera, të cilët ndajnë hemistikët e parë (ç'kaq e holla / ç'kaq e gjata). Këto quhen *cezura të vogla* dhe shërbejnë për të ndarë pjesë hemistikësh apo edhe një fjalë nga një tjetër brenda një vargu.

Duhet thënë se cezura, e cila e ka burimin në melodinë që i shoqëron këngët, është shumë e përhapur në muzikën tonë popullore. Siç e vë në dukje S. Shupo<sup>1)</sup>, «cezurat e rregullta, zakonisht bien në mbarimin e fjalëve dhe në teorinë e letërsisë, rënia e cezurës në mes të fjalës quhet përdhunim gjuhe dhe është e pakëshillueshme. Por në vëndosjen e vargjeve popullore në muzikë, do të hasim plot cezura të tilla «irracionale», gjë që tregon se në praktikën e krijimtarisë popullore ky fenomen nuk udhëhiqet nga po ato ligje. P.sh.:

1) S. Shupo, «Poezia popullore shqiptare», Leksione për ILA (dorëshkrim).



U do qaj  
u do qaj e ju mo' qani,  
shoqëri,

se do shku'  
se do shkulem nga vatani,  
shoqëri.

Nga tërë këto kuptohet se sa e gjallë është praktika e cezurave në muzikën tonë popullore dhe sa larmi i jep ajo strukturës ritmike të vargjeve.

### Liritë poetike

Në ndërtimin e vargjeve popullore (pra edhe në vargjet tonike) këngëtarët popullorë përdorin hera-herës një sërë procedurash, të cilat, në vështrim të parë, të duket sikur shkelin rregullat gjuhësore, megjithatë po të shikohen mirë, ato kryhen duke ruajtur strukturën gjuhësore, logjikën dhe harmoninë e vetë gjuhës. Këto procedura kanë të bëjnë si me *mbushje* të vargut ashtu edhe me *shkurtime* apo *zgjerime* fjalësh. Duke folur për zanafillën e tyre, siç na mëson muzikologjia, duhet vënë në dukje lidhja e tyre me muzikën. Pjesa më e madhe e tyre ndodh për praktikitet apo lehtësi shqiptimi. Megjithatë një pjesë e tyre, e cila nuk haset në gjuhën e përditshme, e ka origjinën nga krijimtaria popullore sinkretike varg-melodi, në fazën e parë, dhe më pas, për arsye se formulësimet melodike, njëherë të konsoliduara, lëvizin më me ngathtësi se ato poetiket, në përshtatjen mbi to të njërive të reja poetike, të cilat duket se kanë qenë më të ndryshueshme se të parat.<sup>1)</sup>

1) S. Shupo, vepër e cituar.

Prania e lirive poetike është vënë re që herët në poezinë tonë popullore. Kështu, Markiano<sup>1)</sup> flet për to, që më 1904.

Liritë poetike mund të ndahen në dy grupe:

I. Liritë poetike që pakësojnë rrokjet:

- 1) afereza
- 2) sinkopa
- 3) apokopa
- 4) sinalefa

II. Liritë poetike që shtojnë rrokjet:

- 1) proteza
- 2) epenteza
- 3) paragoga
- 4) diereza
- 5) hiatusi

Duhet thënë ndërkaq se gjuha shqipe i përdor mjaft shkurtimet e fjalëve edhe në të folurin e përditshëm si *s'und* (s'mund), e *ki* thirrë (kishte), *u* (unë), *zo* (zot), *mo* (mos), a *p'e* shef (a po e), *ki pa* dalë (kishte pasë dalë), *'sha* zotin (pasha), *ë* (është) etj. Po kështu përdoren edhe rastet e shtimit të tingujve apo rrokjeve: *dikun* (diku), *para* (*para*), *jashtan* (jashtë), *javo* (ja-te Mitkoja) *tinë* (ti), *taninë* (tani), e *shëtunë* (e shtunë) etj. Në poezi këto trajta përdoren më dendur, mbasi shërbejnë për teknikën e ndërtimit të ritmit. Sidoqoftë ato janë thjesht popullore, krejt procedurë shqiptare dhe plotësisht në natyrën e gjuhës shqipe, të cilën nuk e çenojnë, përkundrazi, arrijnë t'i japin një zhdërvjelltësi e lehtësi më të madhe përdorimi.

---

1) M. Markiano, vepër e cituar, VI.



*Afereza* (gr. *aferesis* — shuarje, zhdukje) është heqja e një tingulli apo rrokjeje në fillim të fjalës ('i për një, s'und për s'mund). Në poezinë popullore:

Hilq të vëdis e s'unt vëdis (s'mund)  
Nëndë coh e nëndë linje,  
nëndë bres të *rëgjëndë* (arëgjënd)  
(Arbëreshët e Italisë)

Pra 'shtë Kosta Mitrothua (është)  
(Arbëreshët e Greqisë)

Cace, nem ca manushaqe  
'sha babanë s't'ap (pasha)  
(Kolonjë)

Kur më vjen burri nga 'llinjtë, (ullinjtë)  
marr një shkarp e i nxjerr sitë.  
(Arb. e Greqisë)

Se i baloz i zi *â* dalë prej detit (nji)  
Ke me ba ti si t'soj vetë (mësoj)  
'terë ka qitë burri e i ka thane (atëherë)  
(Nga cilki i kreshnikëve)

Megjithatë duhet pohuar se në këngë e sipër, afereza haset më dendur. Kështu, p.sh. në muzikën polifonike të jugut, në zërin e dytë e gjejmë shpesh, siç ndodh te **kjo** këngë polifonike nga Hoçishti i Korçës:

ZËRI I: E po mos ja merr, moj, rrëmbyerë

ZËRI II: ... — byerë etj

Apo te kjo polifoni burrash nga Fieri:

ZËRI I: Bum me dauille

ZËRI II: ... — *ajulle* etj

Kurse në Karjan të Gjirokastrës:

ZËRI I: Dolla, more, dolla

ZËRI II: ... — *la*, more dolla etj

Kjo s'do të thotë që afereza të mos haset edhe te zëri i parë. Përkundrazi. P.sh.:

Tanzimati kur u shtrua,

Çelua pse s'u 'gjuat<sup>1</sup>)

*Sinkopa* (gr. *synkopé* — cungim, shkurtim) heq një ose disa tinguj në mes të fjalëve. Në poezinë popullore, më dendur ajo ka një karakter fonetik dialektor më shumë sesa të ndikuar nga melodja. Sidoqoftë haset në mbarë folklorin tonë. P.sh.

Kin çetinat vetëm kreshtat (kishin)

(Martesa e Halilit)

Fietat inë mundafsh i gollë (ishin)

(Arbëreshët e Italisë)

Se me Mujin aty in kenë msue (ishin)

(Fuqia e Mujit)

*Apokopa* (gr. *apokopé* — cungim) i heq një tingull apo një rrokje një fjale në fund të saj. Është një nga liritë poetike më të dendura në poezinë popullore. P.sh.

Se u di ku bën folenë (unë)

thanë se ë zoti Ali bek (është)

me poçerëzit plo verë (plot)

(Arbëreshët e Italisë)

---

1) Shembujt janë marrë nga S. Shupo (Vepër e cituar)



Un n'at çetë, krajl, vetë s'jo' kenë (jom)  
(Arnaut Osmani)

A i kue bukë mo t'kesh për mik (mos)  
e une Tanushën vetë e ko' pa (kom)  
(Martesa e Halilit)

Nu' jem kanë e zoti na ka dhanë (nuk)  
Zo'ç'të ka pru n'ket vend e shka t'ka tretë? (zot)  
(Fuqia e Mujit)

U jam, derr, nuku më njuh? (u)  
Shkoi koh'e s'të kanë parë (koha)  
Me Lluk'e Jan Progonanë (Llukën)  
Ku je, o vezir Ali,  
mo u ngjall i vdekuri? (mos)  
(Th. Mitko)

Apokopa është më e përhapur në folklorin e veriut dhe tek ai i arbëreshëve të Italisë. Megjithatë ajo haset shumë në këngët polifonike. Ja disa shembuj për të krijuar një ide të këtij mekanizmi që, nuk ka dyshim, ka një origjinë gjuhësore e dialektore, por edhe një origjinë të qartë muzikore. Në muzikën e jugut këtë fenomen e gjejmë dendur tek zëri i parë, i cili shpesh lë disa rrokje mangut. Ja disa shembuj të kësaj natyre:

Dërgoi Gjolekë Spanoi  
Tafil Buzitë të m'i thp' (ji)

Apo:

Nga Berati kur dolle  
Isuf be, o Isu (f be)

Nganjëherë kjo apokopë është thjesht e natyrës timbrike, sepse rrokjen që zëri i parë e lë mangut, e plotëson menjëherë zëri i dytë:

ZËRI I: O flamur i kuq me lule  
derë më derë ç'u ngu-

ZËRI II: ————— ngule etj.  
(Gjirokastër)

*Sinalefa* (gr. *synalefé*) — shkrirje), që quhet edhe ndryshe *elizion* (heqje), është liria poetike me anën e së cilës shkrihet si një rrokje e vetme zanorja e fundit e një fjale me zanoren e fillimit të fjalës që vjen pas. Le të shohim këta shembuj nga Th. Mitkoja:

1. A na ep një pikë shi  
të na bëhet gruri i ri
2. Bie borë e bie shi  
u nxi jeta shumë u nxi
3. Mirë na e bëri mbëreti
4. Dollë e zeza re në Vlorë.

*Proteza* (gr. *protesis* — shtim në fillim) është liria poetike që e lejon këngëtarin popullor të shtojë një tingull në krye të fjalës. Në të vërtetë në këngët popullore haset thajse vetëm një tingull, tingulli *j* që shtohet, me sa duket, atje ku këngëtari dëshiron ta ruajë mëvetësinë e tingullit zanor, ndryshe mund të ndodhte shkrirja e tij. Ja disa shembuj:

Ku j-u nismë e do vemi?  
Sh't'i bëjmë mallit që kemi?

(Hoçisht)



Bilbil të zuri dëbora dhe  
jo bilbil more  
(Sotirë, Gramsh)

Fryri j-er'e malit,  
ngriti zhur prej lumit  
(Dardhë, Korçë)

Brum me daulle, brum me saze,  
shtroma j-odën, bërma taze  
(Sheq i Madh, Fier)

Fryni era u çil taraba,  
n'kam Halil se j-Avdyl aga  
(Dajç, Lezhë)

Hyrjetin o fort e, more, j-un s'e du dhe vaj  
(Cërvicë, Kërçovë)

Kurse në «Rapsodi kreshnike» (Tiranë 1983) gjejmë:

O vëllau j-emo ti Halit po më jije se-o  
(Halili bashkon lepurin e malit)

E je o

Asë ma shpërazë ti je me grykë prej Jutbinës  
(Ymeri shkon mrapa Mujit)

O tridhjet ag në llanxhë je kan msy-je  
Për trimni je për çeta n'krajli-je  
(Tridhejt ag n'llanxh' kan msy)

*Epenteza* (gr. *epentesis* — futje ndërmjet) qëndron në ndërkalljen e një tingulli apo të një rrokjeje në mes

të një fjale më shpesh për arsye ritmike. Tingujt epen-  
tetikë më të përdorur janë: *j, h, v, n, ë*.

Zakonisht *j* dhe *h* hyjnë ndërmjet dy zanoreve të  
njëjta që kanë dalë nga dyfishimi i zanores bazë për shkak  
të ritmit të melodisë së këngës. P.sh.:

Nuseja n'obo-jo-rre,  
karajfil shatorre,  
nuseja në shka-ja-lle,  
karajfil i bardhe

(Shkodër)

A e mban ment oj e vogël-o-e  
kur të gjeta moj ve-je-tëm-o

(Dukagjin)

Bilbil kur këndon çish thua?  
Aman, tre-je-go-jo-më dhe mu-ju-a

(Gjirokastër)

Na Be-he-rati kur dolle  
I-ji-suf be, mor Isu'...

(Hekal, Fier)

Për sa i përket *v*-së epenetike, këtë e ka vënë re për  
herë të parë studiuesi arbëresh M. Markiano (Këngë po-  
pullore shqiptare të kolonive të Italisë, Foxhia 1908 f.  
LVI), i cili shkruan për këtë çështje: «Del edhe aty këtu  
pleonazmi *vo*, që unë do ta quaja pleonazëm ritmik, sep-  
se shtohet në fund të një vargu (vë re se këtu kemi të  
bëjmë me një paragogë) apo futet në trupin e tij për arsye  
metrike dhe si përfundim e ndan një fjalë si *sii-vo-vet*  
(*siivet-vo*) apo më mirë *si-vo-vet*». Shembujt nga folklori  
dhe poezia arbëreshe janë të shumtë. P.sh.:



- |                                                                                                           |                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 1. Çë më fshehënë armëzëtë,<br>armëzëtë edhe kavolinë                                                     | (kalin)                                |
| 2. Porsi kish sijvonë vasha,<br>porsi kish gjijvonë vasha                                                 | (syrin)<br>(gjirin)                    |
| 3. ... të më kle një vo vit,<br>një vo vit edhe te rea<br>e në mos më ka vo besë<br>me krahorin në vo gji | (një vit)<br><br>(ka besë)<br>(në gji) |
| 4. do të thoshe hënë e re-vo                                                                              | (e re)                                 |
| 5. inzot, ndihna shen Mëri-vo                                                                             | (shën Mëri)                            |

Siç vihet re, këtu në fakt kemi të bëjmë me një *o*, e cila del e shoqëruar me *v* (*vo*). Duke vënë re edhe rastet e tjera, mund të nxirret një rregull i përafërt: zan. + *vo*, bashting. + *o*. D.m.th. kur përpara *o*-së është një zanore, atëherë del *v*-ja epentetike, kur përpara *o*-së nuk ka zanore, atëherë *v*-ja epentetike nuk shfaqet. P.sh.:

1. Se ian pak të mierët-o
2. E m'i vij në kriethit-o  
dit e viet e bukuraz-o

Sidoqoftë me *v*-në gjejmë të njëjtën praktikë të *j* dhe *h*, ajo del për të ndarë zanoret, për të shmangur hiatusin. Nga ana tjetër, *v*-ja epentetike që haset tek arbëreshët e Italisë, haset edhe në folklorin e jugut shqiptar, gjë që dëshmon se kemi të bëjmë me një praktikë shumë të vjetër. Te Mitkoja e gjejmë te një përrallë: «e javo erdhi mieku». Po te një përrallë e gjejmë edhe te Majeri: «javo vjen një tatar». Te Mitkoja e hasim edhe te një këngë trimërie: «Javo Meço beu i marrë».

Është e vërtetë se në këto raste kemi të bëjmë me paragoga, por natyra e tingullit dhe funksioni i tij është i njëjtë.

Funksionin e *v*-së te këngët e kreshnikëve e kryen

*n*-ja. Edhe aty kemi të njëjtin rregull: zan. + no, bash-ting. + o. Në mbledhjet e kryera pa shoqërimin melodik, këto fonema janë fshirë nga mbledhësit, por mbledhjet e reja që janë kryer viteve të fundit e nxorën në dritë praninë e tij të dukshme. Kjo *n* del si në mes të fjalëve (epentezë) ashtu edhe në fund (paragogë). Ja disa shembuj të marrë nga «Rapsodi kreshnike», Tiranë, 1983):

1. He u kurë jon kenoni Muji me Halilinë-*no*  
(f. 39)

2. Eu, ku me e bo, more, ni çudë-*no* përë dynje!  
Ça kish bo, mor, ai sulltan-o Sulejmononi.  
(f. 204)

Edhe ë-ja mund të jetë epentetike ndonjëherë. P.sh. te Mitkoja:

1. Përet ndihmë nga veziri
2. Përite përite, o Rumeli
3. Pas vdekëjes sime ç'do të thoni?
4. Dalëke dhëndëri sanxhak

Kjo ë haset edhe te poezia e vjetër arbëreshe ashtu si dhe te këngët e kreshnikëve. Megjithatë duhet pasur kujdes në këto poezi për të vënë në dukje ë-në epentetike apo përgjithësisht si mbushje ritmike nga ë-ja që është e natyrës origjinale të fjalës, nuk është pra rezultat i një kërkese ritmike, duke ditur se këto poezi të lashta e ruajnë pak a shumë gjuhën e lashtë të kohës kur ato janë krijuar.

*Paragoga* (gr. *paragogen* — i prodhuar, i shtuar, shtesë) shton në fund të fjalës një tingull apo një rrokje. Disa nga shembujt që sollëm më lart, siç e thamë, qenë para-



goga. P.sh.: Halilinë-no, çudë-no, javo, re-vo, Mëri-vo, bukuraz-o etj. Ja edhe shembuj të tjerë:

1. Jam hala e re-je  
(Peshkopi)
2. Ngaj të të vije mbrëmë  
(Dardhë)
3. Po më thretet i zivi, oj nane  
(Prishtinë)
4. Ah, mor plak, u lafsh me gjak,  
si ma hupe t'zivin fat?  
(Kukës)
5. Tinë s'më ke nënë, mor po më ke grua  
(Kolonjë)
6. Tyn'o plak, unë s'të dua  
(Kolonjë)
7. Po taninë që u plak  
(Gjirokastër)
8. Puna mae tin mojtucë  
(Librazhd)
9. Tin, mor xhal, a je fejue?  
(Dibër)
10. Sa shyqyr qenka këtuna

(KPL, f. 74)

S. Shupo ka edhe shembuj të tillë të marrë nga këngë të kënduara:

1. Mu në mes të-ij ballit mojt  
një nishan të-ij zi  
(Seman)
2. Si o kajemakino-o  
oro në-vë korit-o  
(Gjakovë)

3. Pse shtërpon kur vjen Valua  
apo se të vjen-ë me mua  
(Çamëri)

Gjithçka të bën të mendosh, nga ana tjetër, se disa trajta nëndialektore duhet të kenë dalë nga paragoga poetike, siç janë: paran, përparan, përjashtan, dikun etj.

1. Njëmijë asqer përparan ia ka qitë  
(VK I, 285)
2. T'brit t'vet paran i ka dalë  
(f. 237)
3. Çetë e bukur përjashtan ka dalë  
(f. 249)
4. Dikun pune, bre djale, si po kam  
(KPL f. 249)

Të tërheq vëmendjen ky varg:

Dy ditë drenin *djalin* e ka ndjekë  
(Dy ditë drenin djali e ka ndjekë)  
(VK I, f. 229)

Nuk është aspak çudi, pra, që këto *n*, të cilat janë kthyer në paragoga të vërteta (dhe jo vetëm këta shembuj të marrë nga këngët e kreshnikëve, por edhe ata nga folklori i jugut si *tinë*, *taninë* etj.) të kenë dalë pikërisht nga praktika e *n* (*no*), po për këtë do të duhej shqyrtuar çdo rast me kujdes dhe me shoqërimin e vet muzikor.

*Diereza* (gr. *dierezis* — ndarje, veçim) ndan në shqip-tim zanoret e një diftongu, të cilat normalisht do të shqiptoheshin si një zanore e vetme. P.sh. te Mitkoja:



Dielli rrëzon e malit (di-e-lli)  
nën'e mir'e allonarit

...

e mora përpietë malë

I njëjti diftong, te fjala *dielli* lexohet me dierezë (di-e-lli), pra si dy rrokje, kurse te fjala *përpietë* lexohet sa një rrokje (-je).

1. Gjithë bota le të thonë,  
ti *duajmë* si ke zakonë.
2. Kur dolla nga dera jashtë,  
m'u *muarë* mend e rashë.

Te shembull (1) kemi diftong, kurse te (2) dierezë.

Te ky shembull i marrë nga «Aga Ymeri» diftongu *ue* herë lexohet me dierezë, herë si diftong, në vartësi të ritmit të vargut:

Aga Ymeri na u mar*ue*  
sall një natë ma s'ndej me gr*ue*,  
kanë ardhë letrat për me shk*ue*,  
për me shk*ue* n'at t'zezë ushtri,  
për me shk*ue* e mos me ardhë...

Në tri vargjet e para kemi dierezën, kurse në dy vargjet e fundit, diftongu ka vlerën e një rrokjeje.

Shembuj të tjerë nga Mitkoja:

I shën Gjini erdh e shkoi,  
i shën Pjetri na afëroi

Te vargu i dytë kemi sinalefën (na afëroi) midis dy *a*-ve dhe dierezën te diftongu i fjalës *afëroi*.

Pa kur doli dhëndër trimi,  
e rrëmbeu e fluturoi.

Në këngët popullore, dierezën e gjejmë të përdorur goftë me natyrë prejardhjeje gjuhësore, goftë të kushtëzuar nga metri i melodisë përkatëse:

Moj e mira te pojata,  
syt'e zes, flokët e giata,  
shka më ruen n'oborr kaq von,  
tuj nigiu njato kumon

(Balltren, Lezhë)

tuj rujt gjane me djemt e ri,  
rueju bij se ta bajnë me sy.

(Krujë)

Vëmë re te shembulli i fundit prejardhjen e padyshimtë muzikore, sepse herën e parë forma e fjalës është rujt.

*Hiatusi* (lat. *hiatus* — veprim i të hapurit, çarje). Quhet kështu në poezi ndeshja e dy zanoreve që nuk shkrihen në një rrokje të vetme goftë në mes të një fjale (p.sh. aorta), goftë mes dy fjalësh (njëra zanore në fund të fjalës dhe tjetra në fillim të fjalës pasardhëse). Shembuj nga Mitko:

1. Pa ku vate dhëndër trimi?  
E ngriti e fluturoi
2. O ujët e malitë,  
o yll i karvanitë.

Në disa të folme, krijohet hiatusi nga mosshqiptimi i *h*-së midis dy zanoreve, si në këto këngë nga Hoçishti i Korçës:



Të lëshoj seirë,  
të shëkoj bandillë  
gaj gjumi kur të grietë etj.

Poeti popullor përpiqet t'i shmangët hiatusit. Këtë dëshmojnë edhe grimcat *n, v, j, h*, etj. për të cilat folëm më lart. Megjithatë, duhet pohuar se, ndryshe nga ç'ndodh në poezinë e kultivuar ku hiatuset duhen shmangur, mbasi mund të shkaktojnë një kakofoni dhe të cënojnë kështu muzikalitetin e vargut, në poezinë popullore, duke qenë se vargu është kurdoherë i kënduar, hiatuset mund të mos tingëllojnë keq, mbasi zanoret vishen me melodi dhe fitojnë një mëvetësi muzikore pak a shumë të spikatur. Le të shikojmë, p.sh., këto dy vargje nga rapsodia «Halili bashkon lepurin e malit me edha t'vet»:

n'od bre nelte te Muj-e ka dalë-ë-lo  
i uhçe t'madhe djali, ma ka lëshua.

Në fund të vargut të parë ka dy ë dhe një hiatus tjetër te rrokja *loi*, që shërben si anakruzë për vargun pasardhës, ku veç kësaj zanoreve *oi* u shtohet edhe *u-ja* e fjalës *uh* duke zgjatur kështu hiatusin. Megjithatë e tërë kjo lodër hiatusesh mbulohet nga melodia, nga notat dhe ngjyrimet melodike.

Në liritë poetike, së paku për sa i përket rolit rritës të vargut, mund të hyjë edhe *tmeza* (gr. *tmezis* — prerje, këputje). Tmeza qëndron në ndërkaljen në mes të një fjale apo në mes fjalësh të një rrokjeje. Në këngën popullore hasen në folklorin e të gjitha krahinave. P.sh.:

1. Si kajmakin në korite

këndohet:

Si o kajemakin-o në korite

2. Dolli Rrapoja në Sinjë  
 këndohet: Dolli Rra-he-ë poja në Sinjë
3. Tafil Buzit të m'i thoji  
 këndohet: Ta-ja-i-filë-je Buzit të m'i thoji

Por mund të ndërkalen edhe pasthirrma siç del nga këta shembuj që sjell R. Sokoli në studimet e tij (vep e cituar f. 82):

1. Se t'u mblodhën gjithë fshati,  
 kërcen burri si lugati! (Lushnje)  
 këndohen: Se *moj* t'u mblodhën gjithë fshati  
 kë-*moj*-cen burri si lugati.
2. O n'e hëngri u shëroftë  
 trimi u trashë-*moj*-goftë (Mokër)
3. Ra dielli mbi baja-*moj*-me

Megjithatë, vargjet e këngëve popullore mund të zgjerohen në të kënduar edhe nga pasthirrma të tjera (more, o, hajde, e mor, e aman, e *moj* hajde, dhe *moj* etj.), nga emra në trajtën e thirrores si edhe nga ndonjë lidhëse (p.sh. edhe, dhe). Ja disa shembuj:

1. Ç'u çkule, *more*, nga Drashovica  
 Lule Selam labi lule
2. Në Beun *hajde*, në Beunë ku mbëlodhe
3. Pse s'vajton *moj* Fushë e Bardhë,  
 vaj, vaj djem-o
4. Dal në breg (e *moj* hajde i) shikoj fshanë  
 de, më derë po qajnë
5. Dielli, *djalo*, dielli,  
 dielli, *mor*, që lëshon çika
6. Lule *dhe* *more* Selam labi lule
7. Banemë (*more*) zot bilbil me degë



8. Ku më m'je rrit' (mori ti jo) çik e malsis-e  
hej n'ato bjeshk' (mori haj o) të Dragobisë-o.

Mjaft nga këto shtesa thjesht të organizimit muzikor të vargut, diktohen nga lëvizjet e melodisë dhe janë të ndryshme nga një varg në vargun tjetër të së njëjtës këngë. Është e domosdoshme që këto shtesa, që duhet patjetër të regjistrohen në transkriptimin muzikor, të lihen mënjanë në atë letrar. Megjithatë jo të gjitha shtesat janë të diktuara nga melodia. Ka mjaft të tilla që janë të indit gjuhësor, pa to vargu do të na dilte i cungët ritmikisht dhe për këtë arsye ato duhen regjistruar në transkriptimin gjuhësor të këngëve popullore.

---

Vargjet e sistemit silabotomik që janë në bazë të folklorit tonë, hasen mjaft edhe te disa nga poetët tanë si Naimi, Mjeda e, në mënyrë të veçantë, te Noli, Poradeci etj.

F. Nolit i pëlqen t'i ndërtojë vargjet e tij kryesisht sipas këtij sistemi. Vargu i preferuar i tij është, siç dihet, tetërrokëshi i ndarë rregullisht në dy hemistikë, mundësisht me një jamb fillestar që i jep tonin ngjites<sup>1)</sup> ritmit të vargut dhe me theksa ritmikë që nuk lëvizin ose lëvizin shumë rrallë nga një varg në tjetrin. Kemi të bëjmë pra me tetrapodë apo tripodë të rregullshëm. P.sh.:

Nëno, moj, mbaj zi për vllanë v—/ —v/ —v/ —v  
me tre plumba na i ranë...

(*Syrgjyn vdekur*)

---

1) Është bërë zakon të quajmë ritëm ngjites atë ritëm që është formuar nga jambe (v-) apo anapeste (vv-), zbritës atë që është formuar nga troke (-v) apo daktilë (-vv) etj.





nepma zemrën që ma more,  
gjarpërushe pikëlore

(*Gjarpërushe*)

Nga ana tjetër, 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. Kështu tetrapodin jambik (ndryshe nëntërrokëshin) ai e ka përdorur në shumë poezi. P.sh.:

Mi zall të pyllit vjeshtarak    v—/v—/v—/v—  
dremit liqeni pa kufi...

(*Dremit liqeni*)

Kurse amfibrakun e hasim në vargje si këto (tripodi amfibrak, që në ndonjë rast mund të jetë edhe katalektik):

Vështroni si shket sipër valash    v—v/v—v/v—v  
e tundet anija me nge.

Me krismë e me prush prej stërkalash  
mbi të shkrepit një rrufe

(*Gjëmim i anijes*)

Poradeci ka përdorur edhe vargun naimjan, po duke e përshtatur me kërkesat e tij, sidomos për t'i dhënë një ritëm ngjites. Ndërsa te Naimi gjashtëmbëdhjetërrokëshi është i formuar nga dy tetërrokësha me një cezurë të dukshme në mes, me theksa ritmikë që lëvizin, po, sidogoftë, duke ruajtur jehonën e trokeut, te Poradeci ky varg është më shumë një katërkëmbësh me peonë. Ritmet e ndryshme 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 shterg'i fundit, madhështor, me shpirt të gjoře duke shkuar që me natë sipër malesh me dëborë...  
v v — v/ v v — v/ v v — v/ v v — v

Ndër poetët tanë më të rinj, Kadareja ka treguar interes, sidomos në vëllimet e tij të para poetike, për sistemin silabotomik popullor. Kështu ai përdor tetrapodin trokaik:

Ajo tha: «Jo nukë dua!» — v/ — v/ — v/ — v

Qullur-o shamija yte ...

(Xhuraja)

Në vals dridhu, nuse e re! v—/ —v/ —v/ —v  
Për inat të plakavë! —v/ —v/ —v/ —  
Flë mbuluarë në baltë

(Si gdhju një ditë me këngë)

Dhjetërrokëshi i tij mund të ndërtohet nga një pentapod trokaik ose nga një tripod anapestik:

O ju valë, valë madhështore! —v/ —v/ —v/ —v/ —v  
Det i kaltërt shtrihet pambarim...

(Përshëndetje brigjeve të atdheut)

Kaltërsi. Larg në det, mjegull blu v v —/ v v —/ v v —  
(Ishujt e Italisë)

Sidoqoftë, Kadareja është shumë i larmishëm në strukturën metrike të vargjeve të tij.



## KREU I TETË

### Sistemi silabik i vargëzimit

Sistemi silabik i vargëzimit, që bën pjesë në sistemin cilësor, bazohet në numrin e rrokjeve të vargut, prandaj edhe vargjet e marrin emërtimin sipas numrit të rrokjeve që i formojnë (p.sh. katërrrokësh, shtatërrrokësh etj.). Edhe në këtë sistem vargjet kanë një numër të caktuar rrokjesh me një ritmë të barabartë në vargje të barabarta (izoritm), që krijohet nëpërmjet theksave ritmike me të cilët pajiset çdo varg. Sa më i gjatë të jetë vargu aq më shumë theksa ritmike ka. Pra në këtë sistem:

- 1) rrokja është njësia më e vogël e vargut;
- 2) vargu është njësia poetike që përbëhet prej një numri të caktuar rrokjesh;
- 3) theksat ritmike, së bashku me numrin e caktuar të rrokjeve, përftojnë nëpërmjet alternimit të tyre ritmin e vargut.

Sistemi silabik përdoret përgjithësisht në të gjitha poezitë e reja evropiane — si në poezinë shqiptare, italiane, franceze, greke, spanjolle etj. Ndërsa poezia e re angleze, gjermane, ruse etj. përdorin ende kryesisht sistemin silabotonic.

Sistemi silabik dëshmon, në analizë të fundit, për një shkëputje edhe më të madhe të poezisë nga muzika. Megjithatë, duke qenë se vetë muzika për natyrën e saj është kuantitative (d.m.th. e bazuar në sasinë e tingujve ose, për të duam, në gjatësinë dhe shkurtësinë e tyre) edhe një poezi e sistemit silabik, kur muzikohet lthehet gjatë organizimit muzikor vetvetiu në një ekuivalente metrike që t'i shërbejë kompozimit, ta zëmë në sistemin silabotonic. Që këndej kuptohet se kufijtë midis sistemeve të ndryshme cilësore (madje edhe midis atij cilësor e sasiar) nuk janë të pakapërcyeshëm, se mjaft nga ligjet e rregullat që drejtojnë një sistem nuk janë krejtësisht të pazbatueshëm në një sistem tjetër etj. Është pikërisht kjo afërsi që bën të mundur edhe bashkëjetesën e tyre brendapërbrenda fenomenit poetik të një vendi, siç ndodh praktikisht me poezinë tonë, me atë angleze apo ruse etj.

### *Theksimi ritmik*

Ritmi i një vargu krijohet nga të rënët e theksave ritmikë në disa nga rrokjet e tij. Ashtu si çdo fjalë ka theksin e vet tonik (oksitone ose fundore — barë, paraksitona ose parafundore — lule, proparaksitone ose tejfundore — vétulla) ashtu edhe çdo varg ka theksat e vet ritmikë. Në vendosjen e këtyre theksave, edhe në sistemin silabik, vlejné rregullat që kemi parë në sistemet e tjera cilësore:

1) Theksat ritmikë duhet të bien atje ku bien edhe theksat tonikë; p.sh.:

Fést' e këngë, fést' e búkur  
m'i lúmt' dóra kújt të bëri. . .

(Asdreni — *Himni i festës*)

2) Në rrokjen e parafundit të çdo vargu bie theksi i detyrueshëm (konstantja ritmike):



3) Një nga theksat e tjerë, bie zakonisht diku nga mezi i vargut në mënyrë që të ruhet njëfarë simetrie nëpërmjet krijimit edhe të cezurës. Kështu p.sh., për vargun tetërokësh do të kishim këtë skemë 3.7 (kur tufani e // ç'thuri fënë) etj.;

4) Çdo gjë do të na bënte të pohonim si rregull që theksat ritmikë bien, në vargjet çift, te rrokjet tek, në vargjet tek, te rrokjet çift (për tetërokëshin 3.5.7, për dhjetërokëshin 3.5.7.9 etj), por sidomos në poezinë tonë, kjo rregull nuk respektohet. Përkundrazi. Poezia jonë e kultivuar, e ndikuar së tepërmi nga ajo folklorike, i është larguar përherë e më tepër simetrisë dhe, duke ndjekur praktikën e poezisë popullore, synon të theksojë ritmikiisht fjalët që kanë një peshë ideoemocionale në varg. Që këndej rrjedh një liri theksimi që e bën poezinë tonë tepër të larmishme. P.sh.:

Pa dëgjo fyellin ç'thotë,	(3.4.7)
tregon mërgimet e shkreta,	(2.4.7)
qahet nga e zeza botë	(1.5.7)
me fjalëzë të vërteta.	(2.7)

5) Te vargjet e dyzuara (12-rrokësh, 14-rrokësh, 16-rrokësh etj.) kemi domosdo dy theksa të detyrueshëm një për secilin varg përbërës.

6) Liria e theksimit krijon dendur në vargjet e poezisë sonë atë që quhet *kundërtheks*. Kundërtheks kemi atëherë kur dy rrokje të njëpasnjëshme të një vargu janë të theksuara ritmikiisht. P.sh.:

Pa dëgjò fyellin ç'thotë

me kundërtheksin te rrokja e katërt (fy), mbasi theksohet ritmikiisht edhe rrokja e tretë (gjo). Po kjo ndodh edhe te ky varg i Çajupit:

Atje tek rri, janë qiparizë e varre.

7) Sipas numrit të rrokjeve që nisin me konstanten ritmike poshtë (klauzula), një varg mund të jetë me ritëm:

a) *fundor*, kur konstantja ritmike bie në rrokjen e fundit: «*Me kalë rendte djalë i ri*» (Kadare)

b) *i sheshtë*, kur pas konstantes vjen vetëm një rrokje: «*I dëgjon zërat e dritës*» (Arapi)

c) *rrëshqitës*, kur pas konstantes ritmike vijnë dy apo më shumë rrokje të tjera:

Ç'do të bëni ju, o burrat e shtëteve  
që qani nëpër botë brenda maternitéteve.

(Agolli)

### Numërimi i vargjeve

Në të numëruarit e vargjeve të sistemit silabik, duhen pasur parasysh një sërë rregullash, disa prej të cilave, në fakt, ne i kemi hasur edhe më parë.

1 Siç e thamë, vargjet numërohen dhe emërtohen sipas numrit të rrokjeve.

2 Një varg fundor, numërohet për një rrokje më tepër. Kështu p.sh. këto dy vargje të Mjedës:

Lamtumirë, o ti Cukal! (I tretuni)

Nuk di gjak, nuk di vllazni! (Bashkonju)

megjithëse kanë shtatë rrokje, do të numërohen për tetë, mbasi janë vargje fundore dhe kanë ritmin e tetërrrokëshit.



3) Një varg tejfundor numërohen për një rrokje më pak ose më mirë për një rrokje më tepër nga rrokja me konstanten ritmike. Kështu ndodh me këto vargje:

1. Mbi vijat e pizhámave

mbi pistat e aeropórtëve (Kadare)

2. Në pallatet e ministrave, xhambazëve, gjenerálëve,  
ku derdhej lumi dhe balta e shékujve,  
zbriti lava e kuqe e máleve,  
zbriti hakmarrja e të gjallëve dhe të vdékurve  
(Agolli)

4) Duke qenë se edhe në këto vargje veprojnë liritë poetike, ato duhen marrë parasysh si në shtimin ashtu edhe në pakësimin e rrokjeve. Ja disa shembuj:

Kur tirani e çthuri fenë  
kur tirani e krrusi atdhenë (Noli)

Këto vargje, për shkak të sinalefës (-ni e), do të numërohen si tetërrokësha, edhe pse kanë nëntë rrokje. Nëse zanorja e parë do të ishte e theksuar, atëherë nuk do të mund të bëhej sinalefa. P. sh.:

Allallà, o rrezil e katil allallà  
Ti s'i dhe as varr për hor (Noli)

Në këto vargje nuk ndodh sinalefa mbasi rrokjet e para janë të theksuara (allallà) o, dhe as).  
Po kjo ndodh edhe te këto vargje:

Fluturo, o shqipe, nalt ndër qiej (Mjeda)

Tërë fisi, tërë jeta, ra... u derdh... e zuri gjumi  
(Poradeci)

Ky prush se ç'do të thotë ne e dimë (Agolli)

Si rregull, togjet e zanoreve kur janë në mes të një fjale ose të një vargu dhe zanorja e parë është e theksuar, numërohen si një rrokje, pra vepron sinalefa:

More Ndoc, more zambak,  
kush ta làu trupin me gjak?

...  
plague randë e tue u rrxue (Jakova)

Rëndon luledielli nga farat (Agolli)

Dhe vjeshta shkoi. Fletët e saj (Kadare)

E pau se bleta vëlote te zgjoni

Njai shtegtar pa gojë pa mend (Mjeda)

Nëse ky tog zañor është në fund të vargut, do të numërohet, si rregull, dy rrokje, pra s'ndodh sinalefa.  
P. sh.:

ndër puje tui pingrue (Mjeda)

do të lexohet me sinalefë te tui dhe pa sinalefë në fund:

ndër puje tuj pingru-e

Shembuj të tjerë po nga Mjeda:

Për ty t'vorfnuemit rrijnë tui shpresue

fillo me gëzue!

(Vaji i bylbylit)

Si gurë t'paçmuem e tye

(Shqype arbnore)



Kur, themeli i një Shkodrës s'lumnue  
(Pal Moretit)

Vashat e Ilirve me koshere n'krye  
(Lissus)

Meqë jemi te liritë poetike, duhet thënë se në poezinë tonë përdoren edhe liritë e tjera poetike. Kështu gjejmë aferezën:

Me 'j qingj të sykës ngryk (Mjeda)

Iqni deti tek t'u nxjerrë (Çajupi)

Zemra na 'shtë ndarë,

dy copa 'shtë bërë

(Naimi)

Është e fort' e pa 'mblësirë

(Naimi)

Trajta fjalësh me apokopë:

Kur â tui ardhun drita (Mjeda)

U mbë paq së mund të fjë (Serembe)

Hunda ë me malë si e fryrë e ruan me ore

(Serembe)

Të sho' mëmën e babanë

Se ahre tok me ju

do ta besoj dhe u (Çajupi)

Trajta fjalësh me tinguj epentetikë:

Nga zemra jote nxirë

se zemërën m'e pret (Serembe)

Edhe yjt e hëna si të shëmëtuar (Naimi)

Nukë zëbriti për dhe

Të shëtunë të gatuj (Çajupi)

Çajupi nuk u shmanget hiatuseve:

S'më duet ergjëndi mua  
që ftoet në krua  
ea të rrish këtu pranë

Ashtu siç përdor edhe fjalë me paragoga:

Ç'deshe këtunë? (Ujku dhe mëma me të birë)  
Si u do bëhesh dhe tinë (Plaku)

5) Një çështje më vete përbën zanorja ë në poezinë tonë. Për këtë ne folëm kur qe puna për vargun tonik. Atje vumë në dukje se përgjithësisht në këngët e reja popullore të veriut, kjo ë nuk ndihet, kurse në këngët e vjetra, ajo përgjithësisht ruhet. Për sa i përket poezisë së kultivuar, edhe këtu luan rol dialekti. Dh. S. Shuteriqi e ka trajtuar drejt këtë çështje në librin e tij (Metrika shqipe, Tiranë 1947, f. 16, 17). Ai thotë se zanorja ë, në të vërtetë «është e pazëshme në një pjesë të madhe të fjalëve tona, sidomos në gegërishte. Ë-ja dëgjohet më mirë në gjuhën tonë brenda fjalëve. Për shembull: *bën, kënduar, shënue, për* etj. Megjithatë edhe aty gegërishtja mund ta zhdukë dhe e zhduk: *knue (kndue), shnue* etj.

Rregullisht për ë-në është vepruar kështu deri më sot në vjershat shqipe: gegët e kanë shkruar thujt kurdoherë po më të shumtën s'e kanë kënduar; toskët e kanë hequr atje ku nuk u duhej dhe e kanë zëvendësuar me apostrofin:

Ndrro*n* prej dimnit landa veshen  
e lëshon gjetht qi para pat  
e, për mëshirë, duhitë qi ndeshen  
ia çojnë t'vorfnit me i ba shtrat. (Mjeda)



Të gjitha ë-të e shtypura me korsive, nuk duhen lexuar që të kemi tetërrokësh të rregullshëm, të plotë. Toskët veprojnë ndryshe:

Vjen e bën një vap' e rëndë,  
thotë vasha bubu plasa.  
Duro, vashë, të durojmë,  
si duron kallir' i pjekur. (Poradeci)

Shuteriqi, me të drejtë, thotë se duhet të vazhdohet të veprohet edhe sot e kësaj dite kështu me poezinë e shkruar gegërisht, mbasi, thotë ai, «njeriu mësohet lehtë në të kënduar të vjershës gegërishte. «Kur vjen fjala për regjistrimin e poezisë popullore, ai jep prapë një rregull shumë të drejtë e shkencërisht të saktë: «Kur është puna, shkruan ai, për të transkriptuar poezinë e popullit, aty nuk jemi të mendimit që ta shënojmë ë-në (atje ku ajo nuk shqipohet Gj. Zh.), po të përdoret apostrofi ose dhe të mos përdoret fare dhe fjala të shkruhet ashtu siç dëgjohet. Vetëm kështu do të mund të kishim një ide të saktë jo vetëm të dialektit në të cilin është kënga e transkriptuar, por edhe të ritmit të saj.»

## LLOJET E VARGJEVE

Poezia shqiptare, që në fillimet e saj është treguar shumë e pasur në larinë e vargjeve të përdorura. Nga ana tjetër, poetët tanë më të shquar i janë drejtuar që herët folklorit për të marrë prej tij vargje të ndryshme. Kështu veproi Naimi, Çajupi, Variboba, De Rada, Sere-mbe, Poradeci etj., kështu veprojnë sot e kësaj dite poetët tanë të rinj si Meto, Peçi, Musaraj, Agolli, Kadareja, Arapi, Pappleka, Petriti etj. Përveç kësaj ata morën herë-herës edhe prej poezisë më të mirë botërore vargje të

ndryshme (si p.sh. njëmbëdhjetërokëshin etj.) por duke u përpjekur kurdoherë që ta përshtatin atë sipas natyrës së gjuhës dhe ritmit kombëtar. Në këtë mënyrë sot është përfutur një pasuri e madhe vargjesh, ku hasen ritme e praktika nga më të ndryshmet duke arritur deri tek vargu i lirë.

Në shqyrtimin tonë, do të shikohen si vargjet më të përdorura, ato që shpesh kanë një zanafillë folklorike, ashtu edhe vargjet e krijuara prej poetëve tanë qoftë edhe nëpërmjet dyzimeve, si dhe, më së fundi, edhe vargjet që janë marrë prej poezisë botërore. Duke qenë se tashmë tërë këto vargje janë bërë pronë e poezisë sonë prej kohësh, nga ana tjetër edhe për voli studimi, nuk do të ndahen në grupe por do të ecet shkallë shkallë, duke kaluar nga vargjet më të shkurtëra e duke vazhduar deri tek vargjet më të gjata.

### 1. Varg dy dhe trerrokësh

Janë vargje që hasen rallë dhe, nga ana tjetër, të përdoren më tepër të përzier me vargje të tjera (p.sh. në vargjet e lira). Te Naimi gjejmë te poezia «Dëshira», dyrrrokëshin:

Zot!  
Sot  
jam,  
kam,  
shoh,  
njoh,  
rroj,  
shkoj...

I përzier me vargje të tjera:



1. *Njera*  
flokët ka prerë — si ti  
(Arapi — *Ekzotikë tiranase*)
2. *Hëna* —  
patkoi i një kali  
(Pappleka — *Drithërime*)
3. *Ruej*  
se i trem  
zogjt e trohave tona!  
(A. Podrimja — *Tregim për  
lirinë dhe unë.*)
4. *Kthehu!*  
Kështu dhjetra herë kemi thirrur të  
shqetësuar...  
(S. Mato — *Rruga për te njerëzit*)

Edhe trerrokëshi përdoret shumë pak i vetëm. Megjithatë ai, domosdo ka një lëvizje ritmike që bie në sy më shumë sesa te dyrrokëshi. Lëvizja e tij ritmike është e lehtë, disi e përsheptuar, thuhetse lozonjare, gjë që përftohet sidomos kur një poezi shkruhet vetëm me këtë varg, siç ndodh p.sh. këtu:

O natë  
e gjatë!  
Fryen era  
te dera...

(L. Gurakuqi)

Shikoni, p.sh., se si përsheptohet ritmi te këto vargje të A. Çaçit (Ashtu, Myzeqe!):

Fëmijët bërtasin:

«Ja beu!»

Dhe gjyshja

dhe plaku

dhe nusja

tmerrohen:

«Ja beu!»

Edhe në fabulat që janë shkruar, jo rrallë, në vargje të përziera, hasen trerrokëshat. P.sh. te Çajupi:

...dhe presën

të vdesën

që t'i trashëgojë! (Dorështrënguari)

Haset, domosdo, edhe te vargjet e lira:

... dhe kam shumë anmiqë

të ligë... (Migjeni — Vetmia)

Si buajt

baltërat e shekujve çamë

(Arapi — Industriale)

Në dhimbje

krahanori ynë i gurtë

si malet (Papleka — Si malet)

...në atdheun e stërgjyshërve

kam ardhur

dhe frymë marr lirisht!

(Xh. de Gaudio — Unë dhe deti)

## 2. Vargu katërrokësh

Katërrokëshi është mjaft i përhapur. Atë e gjejmë



në folklor (ku përdoret shumë si refren) i përzier sidomos me vargje gjashtërokëshe e tetërrokëshe. P.sh.

Bën konak, moj gjeraqinë,  
*bën konak!*

A je brymë, moj, a je mollë,  
*moj e holla!*

Haset edhe në poezinë e shkruar, edhe këtu **zakonisht** i përzier me vargje të tjera:

*Do të shkrihem,*  
*të venitem*  
si kandili kur s'ka vaj (Naimi)

Së paku të më shajnë:  
*i mallkuem!*  
Së paku të më fallin:  
*i uruëm!* (Migjeni)

... po kur dimër del behari,  
*s'ka si zjarri!* (Noli)

Në shembullin e fundit, katërrokëshi kumbon si jehonë e tetërrokëshit. Kurse në shembullin që vjen më poshtë, kemi një poezi, që ndonëse në varg të lirë, është ndërtuar me ritmin e katërrokëshit:

Tjetër diell,  
tjetër mot,  
tjetër fushë,  
Mbrëmja ngrysi  
ngjyrat.  
Hënëza

mund të qëndrojë rrethuar  
mbrëmanet  
në mes avujve  
të mëndafshhtë  
dhe të helmtë.

(Xh. S. di Maxhio — *Veriu*)

Siç vihet re, katërrokëshi është shumë i shkurtër, ndaj është vështirë të përdoret vetëm. Theksat e tij ritmikë janë te rrokja e parë dhe e tretë (1.3), por jo rrallë ka vetëm theksin e detyrueshëm, siç ndodh edhe tek disa nga vargjet që sollëm si shembull (Do të shtrihem; i mallkuem etj.). Sidoqoftë, edhe kur përdoret vetëm, ai mund të mbajë me ritmin e tij vetëm një poezi të shkurtër.

### 3. Varg pesërrokësh

Është një varg i shkurtër, me një harmoni të lehtë ritmike. Skemat e tij janë:

(2.4) : Po shkrihet bora

(1.4) : Dimni po shkôn

Ky varg është përdorur që herët prej poetëve tanë (Brankati, G. Dara (Plaku), Variboba etj.) Me këtë varg poetët kanë shkruar vepra shumë të bukura poetike si Mjeda (*Vaji i bylbylit*), Musaraj (poemën satirike «*Epo-pe e Ballit Kombëtar*») etj. Ja disa shembuj:

Kjo trundafille  
plo ves' e mbledhur  
e gjithë e sgledhur  
vetiu thot:

«Stolit që u kam... (Brankati)



Për Shqipërinë  
ditët e mira  
paskëtaj vinë... (Naimi)

Pesërrokëshi përdoret, siç kuptohet, edhe i përzier me vargje të tjera. Si varg me rrokje tek, ritmi i tij harmonizon bukur me njëmbëdhjetërrokëshin:

...e kenka ba me gurë prej një gjiniet,  
e ma s'ushqeka n'vedi si n'e pare  
*ndjemje trimniet?*

Te Naimi, e gjejmë të përzier edhe me gjashtërrrokëshin:

Dimëri u qas,  
dëbora vjen pas,  
*fletëtë ranë...*

Çajupi e ka përzier në fabula edhe me vargje tetërrrokëshe, (1), edhe me vargje shtatërrrokëshe (2):

1. Rosa dhe pata  
si dy kunata,  
ndë një kopshtë ven' e vinë... (*Pata gjellëtore*)
  2. Nusez' e lalës, mosqëntë  
do minjt' e mjerë  
si ujku dhentë. (*Minjtë dhe nuse e lales*)
4. *Vargu gjashtërrrokësh*

Është një nga vargjet më të përdorura në poezinë tonë. Në folklor haset dendur në këngët lirike, në vajet, në vallet etj. Ritmi i tij është i shpejtë me theksa që lëvizin në të gjitha rrokjet. Mund të ketë këto skema:

- (1.5) Jakë, mejtim, jakë  
 (1.5) Dua të mejtohem  
 (2.5) Të rri të qetohem  
 (3.5) O moj koh' e shkuar (Naimi)

Gjashtërokëshi është përdorur që herët në poezinë tonë. Naimi e ka përdorur, megjithëse jo dendur, te poezitë *Të vdekurit*, *Vera vate*, *shkoi* etj. Çajupi e përdor shpesh si në poezi lirike (*Kopshti i dashurisë*, *Dashuria*, *Fshati im*, *Ku kemi lerë* etj.), ashtu edhe në fabula (*Kasapi*, *Njeriu i shtrënguar* etj.). Ja dy shembuj nga Çajupi, që duke shkelur pas modelit popullor, arrin t'i japë këtij vargu kumbime të larmishme përherë në përshtatje me subjektin. Në një poezi dashurie, ndihet një ritëm i këngëzuar me një gëzim të përmalluar:

E mba ment, moj Marë,  
 dashurinë e parë?  
 Njeriu nuk e gjegji,  
 se jeshmë të vegji! (Dashuria F.)

Kurse te *Fshati im* ritmi është më i shtruar, me cezura në mes, sikur ndalet me nge në objektet e përshkruara:

Maletë, me gurë,  
 fusha, me bar shumë,  
 aratë, me grurë,  
 më tutje, një lumë...

Edhe për poetët tanë të rinj, gjashtërokshi është një varg i dashur, me një harmoni të pashtershme. Te A. Shehu, ai ruan me besnikëri ritmin e këngës popullore:

Ja, kështu në bronz,  
 ty të ka liria,



lule, Selam Labi,  
Selam Salaria.

(Përpara bustit të Selam Musait)

Por, edhe në dorë të tij, si në dorë të poetëve të tjerë të ditës, gjashtërokëshi fiton një ritëm të ri, të pahe-tuar më parë, në përshtatje me kohën, siç del edhe në këto vargje të Agollit:

Çitjanet, mjegulla  
i ngriti si shtriga  
dhe hidhet në shelgje  
dhe bredh ndër bërige... (Vjeshta)

Kjo ndodh edhe me Kadarenë, tek i cili krahas mu-zikalitetit tradicional popullor, haset edhe një muzikali-tet tjetër, një gjashtërokësh me një ritëm më pak të këngëzuar, por më afër kohës:

Titanë të vigjër,  
s'ju tundin shtrëngatat,  
rrufetë, bubullimat,  
erërat e thata. (Alpeve)

Gjashtërokëshi përdoret mjaft si konstante metrike në vargjet e lira; ai është i preferuar prej Arapit në këtë funksion. P.sh.:

Margaritë, mojl!  
Me dy sytë e zez.  
Në mbledhjet e fshehta cicëroje ëmbël...  
(Alarme të përgjakura)

##### 5. Vargu shtatërokësh

Është një varg i shkurtër i përshtatshëm për liri-kën, me një muzikalitet të ëmbël, që mund të marrë edhe

tone të ndryshme. Skema e tij ritmike kryesore është (2.6), por theksi i parë mund të lëvizë edhe gjatë. P.sh.:

Cicé! çka ka sot Trina	(2.4.6)
qi po priton m'u çue?	(4.6)
Zgjoje me dalë me mue	(2.4.6)
me lshue baktinë e vet.	(2.4.6)

Në poezinë shqiptare është përdorur që herët, megjithëse më shumë se nga poezia jonë popullore duhet të jetë marrë nga poezia e huaj, veçanërisht ajo italiane, ku, pas njëmbëdhjetërrrokëshit, është një nga vargjet më të përdorura. Ja një strofë nga një poet arbëresh i mezit të sh. XVIII:

Një hir prej teje dua,  
lavos këtë zëmbërë e the,  
me thikëzën që ke  
te gjiri shejt.  
(Gj. Th. Barbaçi — *O ti që helme shkove*)

Është përdorur prej Naimit, i cili e ka pëlqyer sidomos për ritmin e tij *ngjitës* (theksi te rrokja e dytë, pra të filluarit me një jamb) shumë të përshtatshëm edhe për poezi agjitative:

Vëllezër shqipëtarë!  
Të prekim urtësinë,  
të zëm' udhën e mbarë,  
të ngjallim Shqipërinë!  
(*Gjuha jonë*)

Naimi e përzien edhe me vargje të tjera. Kështu te poezia *Përse?* ky varg shoqërohet me pesërrrokësha dhe katërrrokësha, kurse te poezia *Zemra* alternohet me vargje gjashtërrrokëshe.



Shtatërrokëshin e gjejmë të përdorur nga Serembja, Mjeda, Mosi etj. Edhe poetët tanë më të rinj e kanë pëlqyer harmoninë e tij dhe e kanë përdorur me sukses. Te Kadareja e gjejmë edhe të përzier me nëntërrokëshin:

Një lule solla un' për ty,  
po ti atë s'e more,  
pa dola vetëm plot mërzi  
në fushënë vjeshtore.

(Një lule solla)

Siç vihet re, në duar të poetëve shqiptarë ky varg ka ardhur duke u shqiptarizuar dhe kjo, sidomos, nëpërmjet futjes së skemave të tjera ritmike, me liri theksimi në rrokjet e tjera përveç konstantes ritmike.

#### 6. Vargu tetërrokësh

Siç e kemi thënë edhe më parë, është vargu më i përdorur në krejt poezinë tonë, si në atë gojore ashtu dhe të shkruar. Është një varg i përshtatshëm për të gjitha llojet e poezisë; ai paraqet një larmi të pafund harmonie ritmike me skema nga më të ndryshmet: (1.7), (1.3.7), (2.7), (1.5.7) etj. Ai është përdorur që herët. E gjejmë edhe te Budi, Bogdani, K. Beratasi, M. Çami etj. E gjejmë edhe te rilindësit, të cilët e përdorën me sukses thaujse në të gjitha llojet e poezive të tyre. Ata, në krijimet më të mira, ditën të përdorin me mjeshtri e me shumë përfitime përvojën e popullit. Kjo shpjegon edhe faktin që secili prej tyre diti të shprehë me këtë varg individualitetin e vet. Nëse 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 vërteta!

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 sëmure!

— Që kur, ç'thua?

Mjeda i jep vargut të tij një simetri ritmike shumë  
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 fustanet kinda bërë,  
udhës ecën, rrobës shkundet,  
që ta shohë fshati i tërë!



Lasgushi sikur i hedh tetërrokëshit të tij një tis për-  
mallimi; 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 e 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 vë-  
rejtur këta poetë të fundit, sidomos Migjenin, të bie në sy  
fakti që tetërrokëshi nuk është ai i pari, tani e ka hum-  
bur butësinë e tij prej kadifeje, harmonia e tij e brend-  
shme i zë vendin harmonisë së jashtme me realizimin 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 e parë. Tetërrokëshi 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, saqë herë-herë mendon 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 përbrenda. Dhe në këtë rast tetërrokëshi 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 përpiket 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 rindërtojmë tetërrokëshin:

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

Kështu vazhdon deri në fund, me vargje tetërrokëshe poezia *Perëndimi* e Q. Stafës. 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 tetërrokëshi e gjen sërisht ekuilibrin harmonik të mëparshëm. Poetët tanë të kësaj periudhe lidhen me traditën më të mirë të Rilindjes e sidomos me poezinë popullore. Memo Meto ka mjaft rregull e pasuri harmonike në vargjet e tij më të mira. Megjithatë, do të ishte gabim të mendohej se ritmi i vargut të tij nuk bën gjë tjetër veçse përsërit traditën. Aspak. Në tetërrokëshat 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 Peçi, Gjata, Jakova, Varfi, Çaçi, Musaraj, Qafzezi etj., që krijuan në këtë periudhë apo vazhduan edhe më pas, ruajnë strukturën ritmike të tetërrokëshit, 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 ritmikisht prej këtyre është, në radhë të parë, jehona që hedh 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, tetërrokëshi filloi të trajtohet sërish 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 grurë kish rënë drapëri,  
ish tharë bari nër ara,  
pëlciste për ujë gjarpëri  
dhe binin mullareve zjarre. . .

Te Kadareja, në përgjithësi, ruhet ritmi i tetërrokëshit, por ai lehtësohet shumë: nuk haset rregullshmëria strikte, kemi më tepër hije rimash sesa rima, pauzat brendapërbrenda vargut i binden vetëm sintaksës emocionale. Te Agolli, ndonëse poeti u përmbahet rregullave ritmike popullore, tetërrokëshat hidhen herë-herë tej kuifrit të nëntërrokëshit; 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 thuhet nga cezurat apo pauzat, të cilat vijjnë e shtohen.

I trajtuar në këtë mënyrë tetërrokëshi 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.

## 7. Vargu nëntërrokësh

Është një varg që në poezinë tonë të shkruar ka hyrë relativisht vonë, i marrë me sa duket nga poezia e huaj (italiane, ruse etj.). Ka një theks në rrokjen e tetë dhe, zakonisht, të tjerët te rrokja e dytë dhe e pestë, thuajse si një dhjetërrokësh pa rrokjen e parë. Kur është varg i sheshtë ka nëntë rrokje:



Vështroni si shket sipër valash (2.5.8)  
(Poradeci)

Po ka edhe një tip tjetër nëntërrokëshi, disi më të lirë, thujse pa asnjë ligj tjetër, përveç domosdoshmërisë së konstantes ritmike, ndërsa theksat e tjerë mund të lëvizin. Është pikërisht për këtë arsye që ky varg me melodi të brishtë, të papërcaktuar, të ndryshueshme, të pëlqehet kaq shumë prej poetëve të rinj. Te Naimi haset fare rrallë. P.sh.:

Zëmëra jote në krahrort tënt  
është hekur brenda n'ërgjënt.

E gjejmë te L. Gurakuqi, te Asdreni etj. Asdreni, nëpërmjet organizimit sintaktikor të frazës, arrin t'i japë këtij vargu një aromë popullore. P.sh.:

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...  
(Shtëpia ime)

Me mjeshtri e përdor edhe Poradeci, por nuk ka dyshim se në poezinë e re shqiptare, ky është nga vargjet më të përdorura, P.sh.:

Siliqi:

Asht fati i femnës re shqiptare (2.5.7.8)  
që n'jetë hyn për t'parën herë, (2.4.6.8)

që i hyn një rrugë shkëlqimtare (2.4.8)  
mbas shekujsh terri, jete s'mjerë. (2.4.6.8)  
(Erë pranverore)

E gjejmë sidomos te Agolli, Kadareja etj.

Agolli:

Nëse sëmundja vjen tek unë (4.8.)  
ju mos më shpini në spital (4.8.)  
më merrni fshehur e pa zhurmë (2.4.8)  
më ngjitni lart diku në mal. (2.4.8)

(Më prit se po vij shpejt)

Kadareja:

Të mbrojnë ty ca mijra vetë (2.6.8)  
por prapa tyre me milionë (2.4.8)  
lexonjës nga të gjitha shtetet 2.6.8)  
dhe kohrat, rrijnë edhe të mbrojnë (2.4.8)

(Troja)

Siç vihet re, sidomos nga shembulli i fundit poetët më të rinj përpiqen ta variojnë ritmin e tij, larg simetrisë së përsosur, duke lejuar edhe bartje, të cilat kapërcejnë dhe sikur fshijnë kufijtë ndarës të vargjeve.

## 8. Vargu dhjetërrrokësh

Varg popullor që haset në folklorin tonë të veriut e të jugut. Në poezinë tonë haset herët, mbasi pëlqehet për ritmin e tij, herë të këngëzuar, herë të shtruar, po kurdoherë të aftë për të shprehur subjekte nga më të ndryshmet me një frymëmarrje të gjerë dhe thujtë madhështore. Te poetët tanë më të hershëm, është marrë nga populli ku del më tepër si bashkim i dy vargjeve më të vogla: 5+5, 6+4, 4+6 etj.



Thua jse të gjithë rilindësit tanë kanë preferuar dyzimin e pesërrokëshit, kurse poetët më të rinj (Agolli, Kadareja etj.) bashkimet midis gjashtërokëshit e katërrrokëshit.

Të mënyrës së parë e gjejmë te Naimi (*Plaku dhe Vdekja*), V. Pasha (*Mori Shqypni*), Çajupi (*Misiri*), Mjeda (*Vaji i bylbylit, Andrra e jetës, Malli për atdhe*), Asdreni (*U vra Thomsoni*), Serembe (*Ngollata*) etj. Ja një shembull:

Ndër njikto vende // për bukuri  
dhen tem i shuemi // jam tui dishrue  
ndër dhena t'hueja // porsi n'shkreti  
rrij tui gjimue.

(Mjeda)

Siç kuptohet, një varg i tillë i dyzuar ka dy konstante ritmike (4.9), ndërsa theksat e tjerë lëvizin lirisht mbi rrokjet e tjera.

Kurse poetët tanë më të rinj, preferojnë, siç e thamë, bashkime të tjera:

Gjak

e vdekje//

bishat kan' dëshirë (L. Siliqi) (4+6)

Nëpër terrin // e tokës së zezë (4+6)

shkallë shkallë // përposh ata zbresin (4+6)

(Arapi)

Një zakon të keq di // kur kam pasur (6+4)

ky zakon më ndoqi // në udhëtim (6+4)

(Agolli)

## 9. Vargu njëmbëdhjetërrokësh.

Është një varg që ka hyrë me sukses edhe në poezinë tonë. Me sa duket, vjen ose prej dhjetërrokëshit mesjetar francez ose edhe prej vargut latin *safik* (—V, —v, —vv, —v, —v) ose prej vargut latin *falecio* (—v, —vv, —v, —v, —v) të lexuar në mesjetë sipas theksave tonikë etj. Duhet thënë se është vargu më i përdorur në poezinë italiane, ku u treguan mjeshtra D. Aligeri (*Komedia Hyjnore*), F. Petrarca, T. Taso, V. Alfieri etj. por edhe më të rinjtë si Karduçi, Paskoli, Leopardi, Montale, Kuazimodo etj. Në këtë varg ka shkruar tragjeditë e veta edhe Shekspiri, poemat e tij më të mëdha Bajroni etj. Siç vihet re është një varg që për shkak të pasurisë dhe larmisë së vet ritmike, është i përshtatshëm për lirikën, epikën dhe dramatikën. Paraqitet në këto gjuhë me një numër të madh (afro 87) skemash ritmike. Megjithatë skemat kryesore janë tri:

a) 6. 10: është forma që paraqet muzikalitetin më të papërcaktuar, forma më e përdorur;

b) 4.8.10: është forma më e pasur në efekte; është më e qetë dhe më madhështore në euritminë e theksave;

c) 4.7.10: quhet edhe vargu dantesk, mbasi u përdor mjaft prej Dantes; është, në të vërtetë, forma më pak e përdorshme nga të tjerët; ka një ritëm që thuhet kërcen e përshpejtohet, sikur të merr frymën.

Ja nga një shembull për të tri rastet:

a) dhe dielli gjahtar me rreze kàpi, (6.10) Noli

b) çdo majë màli e pallàti e lisi (4.8.10) Noli

c) un mendjeléhti kujtòshe se fshàtit (4.7.10) Gurakuqi

Në poezinë tonë ky varg haset që herët. Poezia e L. Matrangës *Fëtesë e përshpirtëshme* (1592) është shkruar në njëmbëdhjetërrokësh:



- Gjithëve u thëres kush do ndëljesë (6.10)  
 të mirë të krështë burra e gra (2.6.10)  
 mbë fjalët të tinëzot të shihi meshë (2.6.8.10)

U përdor me mjeshtëri prej Serembes, Mjedës, Nolit, Asdrenit, Migjenit etj. si edhe prej poetëve tanë më të rinj: Siliqi, Agolli, Kadare etj. Meritë e poetëve tanë është që kanë ditur t'i japin këtij vargu të bukur një harmoni shqiptare. Ndër skemat që hasen më tepër, janë ato që theksohen në rrokjet çift; janë të rralla rastet në rrokje tek (p.sh. te rrokja e shtatë etj.). Ja disa shembuj:

1. I grisa gjunjët / edhe gjühën thajta (2.4.8.10)  
(Serembe)
2. A keni ndie ndokund/kah fluturoni (4.6.10)  
(Mjeda)
3. Kosovë, o vend i fëmshëm/ i trimnisë (2.6.10)  
(Asdreni)
4. Nëpër hékra të kryqzëme/ të dritores sème (2.6.8.10)  
(Migjeni)
5. Kam pa un sòt//fytyra punëtòrësh (4.6.10)  
(Siliqi)
6. Pa gjùmë gdhiva/ në vetmì një nàtë (2.4.8.10)  
(Agolli)
7. Shkëmbinjve era/ ulërin pa fùnd (2.8.10)  
(Kadare)

Po të shikohet mirë, në poezinë shqipe njëmbëdhjetë-  
rrokëshi është më tepër një varg i formuar nga dy vargje  
të tjera më të vogla: 5+6 (shëmbull 1,5,6,7), 7+4 (shem-  
bull 3,4) etj.

Njëmbëdhjetërrrokëshi, me larminë e theksimeve,  
me faktin që në të njëjtën poezi apo strofë, mund të pa-  
raqitet i ndryshëm për sa i përket rritmit (p.sh. në var-  
gun e parë mund të ketë skemën 4.8.10, në vargun e dytë  
skemën 2.6.10 etj.), me faktin, nga ana tjetër, që lejon  
struktura të ndryshme sintaktikore, i shmanget lehtë mo-  
notonisë dhe uniformitetit. Ai mund të hyjë në përbër-  
je strofash duke u përzier bukur me vargje me gjatësi  
nga më të ndryshmet. Sidoqoftë është një varg që kërkon  
mjeshtëri dhe sens jo të zakonshëm muzikaliteti.

#### 10. *Vargu dymbëdhjetërrrokësh*

Në çfarëdo forme që të paraqitet tek poetët tanë, ai  
është marrë kurdoherë prej poezisë popullore. Është një  
varg i gjatë që përshtatet sidomos për lirikën. Është  
përdorur mjaft nga Çajupi. Te Naimi e hasim më tepër  
te ndonjë fabul. Bukur e ka përdorur Noli, Asllani, Kapa,  
Musaraj, Peçi, Agolli etj. Ky varg:

a) mund të rrjedhë nga dyzimi i gjashtërrrokëshit dhe,  
në fakt, në këtë trajtë haset më shumë, me dy theksa të  
detyrueshëm (5.11). P.sh.

Bukuria jote, /leshërat e tua  
posi pëndë korbi, /të gjata mi thua  
(Çajupi)

E si mbushin ujë /bubu ç'm'ju ka hije  
(Poradeci)



E keqe kjo jetë /jallane dynjaja  
fryhet pasaniku /thahet fukaraja  
(Kapa)

b) Mund të përftohet edhe në mënyra të tjera:

1. — 5+7:

Atje tek rri /janë qipariz' e varre (Çajupi)

2. — 4+8:

Rrug' e fshahur, /rrugë mali pambarim (Kadare)

3. — 7+5:

Do të ishe mbret ti /mi sa shpesh janë (Naimi)

4. — 3+3+6:

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

se doli /kuçedra //e errët si nata (Noli)

5. — 4+4+4 (zakonisht tre peonë):

Fluturon kjo /këngë mali /pyllit bredh (Kadare)

Por këto variante e të tjera si këto, janë përgjithësisht të rralla. Ky varg përdoret goftë për lirikën e dashurisë, goftë për vajet, por përdoret edhe ndër fabulat etj.

### 11. Vargu trembëdhjetërrrokësh.

Ky varg është në të vërtetë një katërkëmbësh anapestik. Në poezinë shqipe e ka futur Noli, i cili duhet ta ketë marrë nga poezia angleze, ku anapesti është shumë i përhapur. p.sh: *Not a drúm/ was héard/ not a fú /neral nóte* (Wolf). Ka një muzikalitet gati marcial gjë që përftohet edhe nga përdorimi i fjalëve oksitone. Ja një shembull nga «Marshi i Barabait»:

Tradhtór,/ ti na nxi/ ve na lé/ pa atdhé,  
ti na çthúre, na çkúle, na çdúke çdo fé!

Ritmin e anapestit e përdor edhe Kadareja në disa poezi, por ai kufizohet në tri këmbë duke përfunduar kështu një dhjetërokësh që, sidoqoftë, ruan diçka të muzikës të vargut nolian. P.sh.:

Sa kujtime në shpirt po më zgjon,  
këng' e dashur, e shtrenjtë, e dliërë,  
fluturon, fluturon, fluturon... (*Ishujt e Italisë*)

## 12. Vargu katërbëdhjetërokësh

Quket edhe varg *aleksandrin*, mbasi i ngjan vargut të vjetër francez me këtë emër e që kishte dymbëdhjetë rrokje. Emrin *aleksandrin* e ka marrë me sa duket nga emri i poetit që e ka përdorur për herë të parë ose (dhe kjo ka më tepër rëndësi) mbasi me këtë varg janë shkruar poemat franceze të ciklit të Aleksandrit të Madh (*Romani i Aleksandrit*) në shek. XII. Më pas këtë varg e vuri sërisht në përdorim në Itali Pier Jakopo Marteli, një komediograf, i cili zëvendësoi kështu në veprat e tij njëbëdhjetërokëshin e bardhë me këtë varg që, në recitim e sipër, thuhet i përngjante prozës. Që atëherë ky varg, që u quajt edhe *martelian*, u përdor nëpër komeditë italiane (p.sh. prej Goldonit). Vargu *aleksandrin* është përdorur gjerësisht në Francë nga Kornej, Rasin, Molier, Bualo, Hygo etj. Ja një shembull nga *Sidi* i Kornejit:

Je fais ce que tu veux//mais sanz quitter l'envie  
de finir par tes mains//ma deplorable vie.

Siç vihet re, në frëngjisht është një varg dymbëdhjetërokësh, por duke qenë se frëngjishtja i thekson zakonisht fjalët në rrokjen e fundit (pra i ka fjalët oksitone), dy gjashtërokëshat që e formojnë këtë varg të



madh, janë në të vërtetë shtatërokësha. Është pikërisht për këtë që vargu aleksandrin apo martelian në gjuhët e tjera, edhe në gjuhën shqipe, është i formuar nga bashkimi i dy shtatërokëshave. Duke qenë kështu një varg i dyzuar, ai ka dy theksa të detyrueshëm (6.13). Në poezinë shqipe e gjejmë të përdorur sidomos nga Asdreni, Poradeci etj. P.sh.:

Sa herë jam menduar krejt pendën që ta thyej,  
më mos e marr në dorë, në lot më mos e ngjysj...  
(Asdreni — *Excelsior*)

Kadareja përdor në poezinë e tij *Vasha dhe zjarri partizan* një katërbëdhjetërokësh që është ndërtuar nga dyizimi i dy shtatërokëshave oksitonë, si në gjuhën franceze:

Dritares vajza rri/vështron përtej në mal,  
një zjarr po regëtin/plot qetësi, e mall...

Siç vihet re është një varg ku mbisundojnë jambet. Dh. S. Shuteriqi shton edhe këto për këtë varg<sup>1</sup>: «Në poezinë e re franceze (shekulli XIX e këndej), aleksandri ka filluar të mos ndahet vetëm dysh, po të marrë forma të ndryshme, të ndahet, fjala vjen, edhe më trish (4+4+4), edhe më katërsish (3+3+3+3). Në shqipet prova të tilla janë bërë shumë rrallë. Sidoftë duan kujdes të madh: duan të njohësh mirë njëherë përdorimin e këtij vargu në gjuhën e origjinës.

Shembull:

N'furtunë deti përzihet, ngrihet rrëmujë pa fund (7+7)

---

1) Vepër e cituar, t. 50.

përmbi shqembe përplaset, ikën, vjen prap' t'thërr-  
 mohet: (7+7)  
 vala ushëtin, ujnat shkumëzojnë, qielli smund (5+5+4)  
 rrufe e shi; e gjithë jeta utërin e drithtohet (4+10)  
 e barka e zezë, guaskë e lehtë, mi shkumbë vërtitet  
 (4+4+5)»

### 13. Vargu gjashtëmbëdhjetërrrokësh

Quhet edhe varg naimjan, mbasi u përdor me sukses  
 prej tij në poemën madhore *Bagëti e bujqësi*. Poetët tanë  
 e kanë marrë nga populli. Është një varg i dyzuar i për-  
 bërë nga dy tetërrokësha, prandaj ka edhe dy theksa të  
 detyrueshëm (7.15). Është një varg me frymëmarrje të  
 gjerë që përshtatet më shumë për subjekte lirike. Megji-  
 thatë mund të trashëgojë edhe shkathtësinë e tetërrokë-  
 shave që e përbëjnë nëse do të përdoret me mjeshtëri, siç  
 ndodhi me Naimin. Naimi, p.sh., edhe me këtë varg u  
 largohet vazhdimisht strukturave fikse ritmike, arrin t'i  
 japë elasticitet ritmit duke e përshtatur strukturën rit-  
 mike me brendinë ideoemocionale të poezisë. Nëse te  
 «Bagëti e bujqësi» hasim vargje në të cilat cezura e ma-  
 dhe vendoset në mes duke ndarë dy hemistikët tetërrö-  
 kësh:

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

hasim në të njëjtën kohë edhe vargje, që këmbejnë struk-  
 turën e ritmit në mënyra nga më të ndryshmet, por kur-  
 doherë në shërbim të një qëllimi ideoartistik. Kështu,  
 p.sh., vihet re se sa herë fillon një pjesë e re në poemë,  
 ritmi nuk është më ai i pari. Nëse te këto vargje

...dashç perëndinë, pa më thua, a mos na pe bagëtinë?  
 — Pash' atje pas më të gdhirë. . . ja atje për tej 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!

Gjashtëmbëdhjetërrokëshi i Naimit ruan në përgjithësi karakterin trokaik, ndryshe nga ç'ndodh, siç e kemi parë, me gjashtëmbëdhjetërrokëshin e Poradecit, që formohet nga peonë.

## KREU I NËNTE

### Rima

Rima (fr. *rime*, it. *rima*, nga gr. *rythmos* — lëvizje e njëtrajtshme) është një element i rëndësishëm në thurjen e vargjeve dhe në organizimin e ritmit të tyre.

*Rimë quajmë barazinë e tingujve të fundit të dy ose më shumë vargjeve duke nisur prej theksit të fundit ritmik e poshtë (p.sh. riní-bari; dóra-bóra; vétulla-pétulla).*

Vargjet që kanë rimë quhen të *rimuara*, vargjet që nuk kanë rimë quhen të *bardha*.

Rima është një element relativisht i ri në poezi. Vargjet e sistemit të vjershërimit të vjetër greko-latin ishin pa rimë, mbasi, siç e kemi thënë, ato nuk kishin nevojë për rimën për të organizuar ritmin e tyre. Por më pas, në sistemet e vargëzimit cilësor, rima erdhi duke luajtur një rol përherë e më të rëndësishëm. Në poezinë evropiane, rima është dukur gjatë mesjetës, aty nga shek. X. Në poezinë shqiptare, ajo duhet të jetë e vonë. Poezia e vjetër e arbëreshëve të Italisë nuk e ka. Kjo do të thotë pra se, së paku, gjer në shek. XV, ajo nuk duhej të ishte e zhvilluar te ne. I këtij mendimi është, p.sh. G. Petrota që thotë: «Rima në poezitë popullore është përdorur shu-



më vonë dhe, sipas Kamardës («*Shtojcë sprovës së gramatologjisë së krahasuar mbi gjuhën shqipe*»), nuk hyri o, së paku, nuk u bë populllore midis grekëve e shqiptarëve më parë se gjysma e parë e shekullit XVI»<sup>1</sup>). Edhe Shuteriqi mendon se «evolucioni i plotë i rimës» tek ne duhet të ketë ndodhur brenda shek. XV-XVI.<sup>2</sup>)

Para se të shkojmë më tutje, duhet të sqarojmë faktin se as për vargjet e sistemit të vjetër metrik greko-latin, as për vargjet e poezisë së vjetër popullore shqiptare, që janë pa rimë, nuk duhet të përdoret emërtimi «vargje të bardha». Ky emërtim nënkupton mundësinë e shfaqjes apo ekzistencës së vargjeve të rimuara në atë sistem, vargjet e bardha konceptohen, pra në sfondin e vargjeve të rimuara. Vargje të bardha quhen vargjet e parimuara vetëm të kohërave të reja. Këto vargje janë përdorur gjerësisht në krye sidomos në veprat dramatike (Shekspiri, Alfieri etj) si dhe në zhanre të tjera.

Në kapitullin kushtuar ritmit, është folur edhe për rolin e rimës në organizimin ritmik të vargut, aq sa për këtë rima është quajtur edhe një thekës muzikor. Rima vë në dukje njëfarë pushimi, i cili bëhet kështu si kufiri i fundit i vargut. Fundi i vargut vjen pas theksit të fundit ritmik. Atëherë nis pikërisht ajo që quhet klauzulë (lat. *clausula* — mbyllje, përfundim), fjalë me të cilën kuptojmë fundin e një vargu, rrokjet me të cilat përfundon një varg duke nisur nga rrokja e fundit e theksuar.

Poeti francez Banvil (1823-1891) thoshte se rima është «sekreti i artit poetik», krijuesja e vargut, «gozhda e artë» e poezisë. Pavarësisht se në këto pohime ka teprime, është fakt se roli i rimës në poezi është jashtë-

1) G. Petrotta, «*Popolo, lingua e letteratura albanese*», Pal. 1932, f. 124.

2) Vep. cit., f. 91.



zakonisht i madh. Ajo, përveç rolit si mjet ritëmformues, ka edhe një rol të rëndësishëm semantik (kuptimor) dhe intonativ. Fjala që vendoset në rimë, përfiton nga pauza si edhe nga përsëritja e tingujve dhe për këtë arsye shqiptimi i saj kumbon, shquan dhe tërheq kështu vëmendjen tonë. Është pikërisht kjo arsyeja që poetët vendosin në rimë fjalët që kanë një rëndësi të spikatur kuptimore në ligjëratën e tyre poetike. Nga kjo anë, rima është, si të thuash, një vend nderi për fjalët.

Sipas numrit dhe natyrës së rrokjeve, klauzula në poezinë tonë mund të jetë *mashkullore*, nëse vargu mbaron me një rrokje të theksuar (p.sh. kalá, rrufé, mitralóz etj); *femërore*, nëse vargu mbaron me një rrokje të patheksuar (p.sh. déra, manusháqe etj); *daktilike*, nëse vargu mbaron me dy rrokje të patheksuara (p.sh. vétulla, úthulla, hékuri etj). Kur klauzula e një vargu bashkohet me klauzulën e një vargu tjetër nëpërmjet përsëritjes së po atyre tingujve, atëherë formohet rima (p.sh. kalá-pará; déra-éra; hékuri-lépuri), e cila sipas rastit quhet *rimë mashkullore* (fundore) *rimë femërore* (parafundore, e sheshtë) dhe *rimë daktilike* (rrëshqitëse). Termat *rimë mashkullore* e *rimë femërore* lidhen me faktin që në frëngjishten e vjetër ato përputheshin me mbaresat e gjinive mashkullore e femërore. Atëherë në gjuhën frëngjishte lexohej (ndihej) e-ja e shurdhët fundore dhe fjalët që mbaronin me atë, e kishin për rrjedhim theksin në rrokjen e parafundit dhe gramatikisht i përkisnin gjinisë femërore. Që kënde ky term u përhap edhe në popuj të tjerë. Klauzula mund të jetë edhe *hiperdaktilike*, kur vargu mbaron me tri a më shumë rrokje të patheksuara (p.sh. hékurave).

Klauzulat (rimat) e ndryshme u japin vargjeve me të njëjtën gjatësi veçori të ndryshme muzikore. Le të shikojmë, p.sh. disa vargje tetërrokëshe me klauzula të ndryshme:



## 1.

Kur fryn era me tallas  
 kur bie tërbor' e shi,  
 sa flë njeriu me gas,  
 kur ka mikenë ndë gji.

(Çajupi)

## 2.

vijnë vashat valle-valle,  
 gush' e gji stolisurá,  
 një pëllumb, një syzorkadhe,  
 seç vjen m'e mbollisurá.

(Poradeci)

## 3.

Dalngadalë po vjen behari. . .  
 Në thëllim kjo këngë mbiu.  
 Vit për vit mbi të mbin bari,  
 e fladit, e puth veriu.

(A. Shehu)

Ndryshimi ritmik që ndihet në muzikalitetin e kë-tyre vargjeve, diktohet në një masë të madhe edhe nga llojet e ndryshme të klauzulave (në strofën e parë ka vetëm klauzula mashkullore, në të dytën klauzula femërore e mashkullore, në të tretën vetëm klauzula femërore.

Klauzulat më të përdorura në poezinë shqiptare (që diktohen edhe nga vetë natyra e gjuhës) janë në radhë të parë ato femëroret dhe pastaj ato mashkulloret. Më

pak përdoren klauzulat daktilike (ja një shembull nga Çajupi: nakar të mos *kishninë* — sa të mos *pëlcisninë*). Klauzulat daktilike janë duke u përdorur sidomos nga poetët tanë të rinj. Ja një shembull nga poezia *Mendimet e blerta*, ku vargjet e para e të treta të të gjitha strofave janë me rima rrëshqitëse:

Me duar në zverg vetëm fare,  
jam shtrirë në mes të *blerimeve*.  
Mbi supa degët më varen  
dhe hije m'u bëjnë *mejtímeve*.  
(Kadare)

Klauzula hiperdaktilike është e rrallë në poezinë tonë. Bashkimi i klauzulave të ndryshme, siç u vu re edhe nga shembujt që prumë, krijon variante të ndryshme ritmike.

Ashtu siç ka historinë e saj të lindjes, rima ka edhe historinë e zhvillimit të saj. Kështu, në poezinë shqiptare ajo kalon nëpër një rrugë të gjatë përpunimi duke nisur që me autorët tanë më të vjetër (Matranga, Budi, Bogdani) etj, duke vazhduar me autorët e Rilindjes sonë (Naimi, Çajupi etj), me të cilët ajo u konsolidua, e duke ardhur te poetët tanë më të rinj (Migjeni, Siliqi, Kadare, Arapi, Agolli, Papeka, Mato etj.), me të cilët ajo vazhdon të pasurohet.

R. Qosja, duke u ndalur në fenomenin e rimës, duke folur për semantikën e saj, vë në dukje faktin se si element që shpreh diçka të qenësishme të estetikës, të botës së përgjithshme të një artisti apo periudhe, rima është e lidhur me kushtet historiko-shoqërore. Ai thotë:

«Edhe pse nuk është element i domosdoshëm i poezisë, rima është element i rëndësishëm i poezisë, që poetët e kanë kultivuar përpara apo e kultivojnë edhe sot.



Funksioni poetik i saj, gjithsesi është më i gjerë, më i madh dhe estetikisht e semantikiisht më rrezatues se ç'mund të pandehet në shikim të parë. Përpos rolit të përhershëm tingullor, melodik e ritmik, ajo inkuadrohet edhe në semantikën e vargut, edhe në semantikën e strofës e, madje, edhe në semantikën e vjershës në tërësi. Në këtë mënyrë roli i saj formal dhe semantik, në fund të fundit, realizohet si rol estetik.

Sikundër mund të vërehet prej tipave të ndryshëm të rimave që përdorin poetët e ndryshëm, ajo u nënshtrohet prirjeve, afiniteteve individuale të çdonjërit prej tyre, natyrisht në qoftë se janë krijues autoktonë, origjinalë, por njëkohësisht, edhe disa ligjësi poetike që, pak a shumë, karakterizojnë letërsinë e një periudhe apo të një drejtimi. Porsi, fjala vien, sistemi i motivacionit — në prozë, porsi sistemi i figuracionit në poezi, porsi parimet themelore të poetikës në letërsinë e një periudhe letrare, ashtu edhe rimariumet e poetëve të ndryshëm shënojnë individualitetin krijuar të çdonjërit vecanërisht, po aq sa edhe periudhën letrare përgjithësisht. Siç e njohim një krijues në bazë të emocionalitetit që shpreh, apo në bazë të botëkuptimit që realizon, apo të strukturës së fjalisë, po ashtu e njohim një poet edhe në bazë të rimave që përdor; dhe, ashtu sic e njohim letërsinë e një periudhe letrare në bazë të shtresave tematike dhe stilistike të veprave që i takojnë, po ashtu mund ta njohim edhe në saje të rimariumeve të poetëve të saj më të dalluar. Mund të thuhet rrjedhimisht, se rima është element i poetikës së krijuesve të veçantë dhe, njëkohësisht, element i poetikës së letërsisë së një periudhe apo të një drejtimi. Si element relevant i shtresave ritmike, eufonike dhe semantike të sinkronisë dhe të diakronisë letrare, rima doemos bëhet ashtu shenjuese e evolucionit të një letërsie, e ndryshimeve të saj tematike, stilistike



dhe ideoartistike në procesin e kohës. Rima ka, pra, doemos karakter historik.»<sup>1)</sup>

Duke u ndalur posaçërisht te poetët e Rilindjes, R. Qosja thotë për Naimin:

«Sikundër mund të shihet prej vjershëve te përmbledhja *Lulet e verës*, në poezinë e N. Frashërit, sa i përket rimës sipas fjalëve, dominojnë rimat femërore, dukshëm më të rralla janë rimat mashkullore, janë të padiktueshme rimat daktilike. Në këtë pikëpamje, poezia e Naim Frashërit shpreh një prej veçorive themelore të rimës së romantizmit shqiptar në përgjithësi: në krahasim me rimën mashkullore dominimin e plotë, vendimtar të rimës femërore, e cila sikur i përgjigjet karakterit të saj rrëfyes.»<sup>2)</sup>

Duke kaluar te Asdreni, po ky studiues shkruan:

«Për shkak të natyrës së gjuhës shqipe, në të cilën dominojnë fjalët paraoksitone, në poezitë e *Psallmëve të Murgut*, si edhe në krejt poezinë shqipe, më së shpeshti frekuentojnë rimat femërore. Në këtë përmbledhje, ndërkaq, bie në sy numri i madh i rimave mashkullore.»<sup>3)</sup> Dhe më poshtë: ... rritja e numrit të rimave mashkullore është pasojë e kërkimeve më serioze krijuese të autorit të saj.»<sup>4)</sup>

Pamë gjer këtu të dhëna për lindjen, karakterin historik, detyrat ritmike dhe llojet e rimës, duke e vështruar atë nga ana e përbërjes (rimë mashkullore, rimë femërore, rimë daktilike). Por me kaq nuk marrin fund veçoritë e rimës.

I. Për sa i përket përbërjes, rima mund të jetë e llo-

---

1) R. Qosja, «Prej tipologjisë deri te periodizimi», Prishtinë, 1979, f. 174, 175.

2) Po aty, f. 190.

3) Po aty, f. 229.

4) Po aty, f. 230.



jeve të ndryshme. Para së gjithash duhet të veçojmë *rimën e mirëfilltë*, e cila karakterizohet nga barazia e plotë e tingujve të dy o më shumë fjalëve në fund të dy a më shumë vargjeve. Kjo është rima e vërtetë dhe, sidomos në të kaluarën (ta zëmë, në Rilindjen tonë) poetët i jepnin një rëndësi të madhe. Shembujt janë të shumtë. Le të shikojmë disa si nga folklori ashtu dhe nga poetët tanë:

1. Sot manushaqe me shëndet  
e prite dborën gjer u tret!
2. Në sabah posa ra ylli,  
doli sorkadhja nga pylli.

Përsa i përket rimës daktilike, siç e thamë, në popull është e rrallë. Zakonisht, në këngët popullore melodia i kthen këto fjalë në oksitone duke rrëzuar mbi to theksin muzikor. Kështu, p.sh., te shembulli i mëposhtëm, vargjet që në të numëruar dalin shtatërrrokësh, në të kënduar kthehen në tetërrrokësh:

Mir'ja bëmë krushkësë  
q'i muarm të bijënë

Të vihet re se si te këto vargje me fjalë daktilike, është formuar një rimë mashkullore. Ja dhe shembuj të tjerë të mashkullorizimit të rimës në poezinë popullore:

1. Tatëpietë bregut vinje,  
jelek-kuqja veshurë
2. U plagose, nuk e pé  
ndë mes të koburevé,  
mbatanë pallaskavé,  
t'u derdh gjaku kallcavé,  
seç t'u derdh gjaku rrëké

Që këndeje këtë praktikë e kanë marrë edhe poetët, të cilët e shohin si një mjet për t'u dhënë frymën popullore vargjeve të tyre. P.sh.

1. Si njera, si tjetër  
të dyja të vjetër  
(. . .)

Mbenë të maniturë  
dhe si të goditurë!

(Çajupi — *Atdheu dhe dashuria*)

2. Në vals dridhu, nuse e re!  
Për inat të plakavé!

(Kadare. — *Si gdhiu një natë me këngë*)

Rimat e mirëfillta përdoren me mjeshteri prej Naimit, Çajupit, Mjedës, Nolit dhe prej poetëve tanë më të rinj. Poetët më të mirë u largohen me sa mund rimave të kollajta (si p.sh. atyre foljore, atyre me i etj.), mbasi ato janë tepër të konsumuara nga përdorimi dhe për këtë poetët përpiqen për rima sa më origjinale. Ja disa shembuj të goditur:

Manushaqe bukuroshe,  
pse s'ngre kryetë përpjetë,  
po rri e mpir' edh' e qetë,  
pse s'zbukuroh' e shëndoshe?

(Naimi)

Është fati keq i fortë  
se na jep angime e mortë.

(Serembe — *Vashë e largët*)

Fryn e çfryn veriu,



njeriu mërdhin i ziu  
dhe mangallit i afrohet

që të ngrohet.

(Noli — *Shën Pjetri në mangall*)

Në trup të natës hie nëpër hie  
duken e zhduken forma dashurie

(Arapi — *Në park*)

Me lule të hapta,  
ndër degët e holla,  
të bardha si bora  
u stolis molla.

(Ll. Perrone — *Garduliqja*)

Rima quhet *mbështetëse* atëherë kur dy ose më shumë fjalë që rimojnë kanë të barabarta jo vetëm tingujt që vijnë pas theksit ritmik, por edhe disa tinguj para tij. Me një fjalë, kur kanë të barabarta jo vetëm klauzulat, por edhe disa tinguj para tyre. Një rimë e tillë haset si në folklor, ashtu edhe në poezinë e kultivuar. P.sh.:

1. Mirë bëre q'u martove,  
gjithë miqtë ti i ffove

(MH III, f. 137)

2. Zgjojnë ditën ngado me sirena.  
Fluturojnë lokomotiva, trena

(Arapi — *Përgjigje Inës*)

3. Babi erdhi me dy shporta,  
thirri mamin që nga porta

(Agolli — *Miqtë*)

4. Mbaj dorën, se ta hedh përdhe samarin,  
ti para meje, pse ma nxjerr gomarin?

(Agolli — Kali dhe gomari)

Siç vihet re në të gjitha rastet, përveç klauzulës është  
i barabartë edhe një tingull: t, r, p, m.

Ka raste edhe me mbështetjen e dy tingujve:

1. Pse u zemërove  
dhe u hidhërove?

(Çajupi — 14 vjeç dhëndërr)

2. Nxjerr gjënim e vetëtima

...

Derth gjaknë me psherëtima

(Naimi — Zemëra)

*Rima homofonike* ose *ekuivoke* formohet nga dy fjalë  
të cilat janë homonime. Kjo rimë është e rrallë si në fol-  
klor ashtu edhe në poezinë tjetër. Ja disa shembuj:

Testembeli qesh e lot!

C'ke, nuse, që qan me lot?

(MH III f. 132)

Tekdo që vete

thotë me vete

(Çajupi — Dhelpra dhe një shtat)

Dhe në sis' e kisha

kur erdha nga kisha

(Çajupi — 14 vjeç dhëndër)



I varfër e i vjen u.

Thotë plaka: «I ap u!»

(Çajupi — Obobó)

Nganjëherë hasen fjalë të njëjta të vendosura në rimë. Në këto raste më tepër se me rimë kemi të bëjmë me funde të njëjta fjalësh që përbëjnë një praktikë të njohur në folklor, sidomos në atë të veriut. Ja disa shembuj:

Karajfil në kodër,  
drandofill në kodër

...

Karajfil në vij-e,  
drandofill në vij-e

(KPL, f. 47)

Te këngët e kreshnikëve këto raste janë të shumta:

Të dy syt' qi m'ia ka xjerrë  
edhe gjokut syt' m'ia ka xjerrë  
(VK I, f. 238)

Si e kam lypë, nuse s'kam gjetë,  
çikë e mike njitash i kam gjetë.  
(f. 247)

Kjo praktikë është e përhapur edhe në folklorin e vjetër arbëresh:

Çë t'm'i vej unazëzënë;  
e bukura njohu unazëzënë.

(MH I, f. 29)

Të luftonj për nëntë viet.  
Nd'ato shkuar nëntë viet...

(f. 162)

Sidoqoftë një rimë e tillë thujse nuk përdoret prej poetëve, mbasi, jashtë stilit popullor, një përsëritje e tillë do të tingëllonte disi pa ngjyrë. Megjithatë, ja një shembull:

Si copëza të një mezdite blu

vajzat me uniforma blu

(Papeka — *Vajzat basketbolliste*)

E rrallë është në poezinë tonë edhe *rima e përbërë*. Quajmë të tillë një rimë që formohet nga bashkimi i fjalëve të ndryshme. Te ne e hasim sidomos te Ll. Siliqi nga po sjellim edhe shembujt:

T'lumtë, o Shpresë, goja ty të lumtë  
...të vërtetën the, megjithse shumë të  
zorshme e pate...

(*Erë pranverore*)

...Provo ec e më mbaj ti...  
zembrën e kam

sa *Dajti!*

Vargjet e reja

do të vi ndoj ditë unë

... me dorën  
gdhendë

prej kazmës së kalitun

(*Ringjallje*)

Nëse rima e përbërë është e ngjashme me atë fjalë me të cilën rimon, kjo lloj rime quhet *kalambur* (fr. ca-



*lembour* — lodër fjalësh e bazuar në ngjasim tingujsh në fjalë me kuptime të ndryshme). P.sh.:

Moj, po me ç'sy e me ç'faqe  
më qasësh prap e më ç'faqe?  
(Naimi — *E zonj' e fatit*)

*Rima me shtesë* është një praktikë që haset në popull. Poeti popullor përdor shpesh tingujt *e, o, ë* etj. për të kthyer në rimë femërore rimat mashkullore ose edhe për të formuar rimë me fjalë që ndryshe nuk do të rimonin fare. Ky fenomen, domosdo, ndodh në këngë e sipër, është produkt i melodisë, por ai jep rezultatet e veta dhe në tekst.

Shikoni, p.sh., si kthehen në rima femërore këto rima mashkullore të kjo këngë e vjetër:

Ali Begu Stambolli-e,  
thërret Bosnje Rumeli-e,  
thonë se mbetën dy spahi-e,  
dy spahi, dy gurcanli-e,  
ata janë anmiqt e tij-e,  
birojnë murin me synji-e!  
(VK III, f. 190)

Kurse të ky shembull tjetër, formohet rima midis dy fjalësh që ndryshe nuk do të rimonin:

Oj e mirë si ljulë në *bahçe*  
fljokët e kuq e gojn *dukat-e*  
(f. 228)

Kurse të kjo këngë çame në vargje tetërrokëshe, rima mashkullore përftohet me anë të o-së:

Nani, nani djalon-o,  
djali im i vogël-o  
sa një koqe bobël-o.  
Djalënë që kemi na etj.

Po kjo gjë ndodh, por këtë radhë me e-në, në këtë këngë më të re tiranase:

Kaçatore e lalës-e,  
jarnana jarnan-e!  
Seç e vrave gjalin-e  
me bumjet e dorës-e!

Poetët tanë, sidomos ata më të rinjtë, pëlqejnë nganjëherë të formojnë rima me shtesë, por jo sipas mënyrës popullore. Ata të japin përshtypjen me anë të procedurës që përdorin se sikur dëshirojnë ta topisin ca tingëllimin e zanoreve me anë të bashkëtingëlloreve *t, n* etj. Këtë lloj rime nuk e gjejmë te Naimi apo Çajupi, por te poetët tanë më të rinj. Ja disa shembuj:

...Nanës përpara i dalin  
...pran' saj qëndron Mihali  
...Me vrull rreh zemra, me vrull meqikët  
...Fijet këputen, ajo me frikë  
(Siliqi — Gëzojmë sot)

Si një djalë, një vajzë vështroj, që me frikë  
...  
dhe mallkon heretikët  
(Kadare — Në kishë)

Era e lindjes zotëron mbi erën e perëndimit  
Dhe prapë drejt agimit sulet rruzullimi  
(Kadare — Natë viti 1960)



Kjo nuk do të thotë, megjithatë, se nuk mund të haset një praktikë e tillë edhe më parë. Ja një shembull nga Serembja:

Kam martonj, ndë më shkoft kreu  
u të Bukurën e Dheut?  
(Kukëzës)

*Rimë me bisht* quajmë përsëritjen e një pjese të një rime në fund të vargut. Përdoret fort rrallë. Ja një shembull nga Çajupi:

Kulloni, moj bakëti,  
ti, ti, ti...

Të rrijë bashkë me to  
to, to, to...  
(*Fyelli i bariut*)

II. Në të gjitha rastet e shqyrtuara gjer tani, kemi pasur të bëjmë me rimën e mirëfilltë. Por, për sa i përket përbërjes, rima mund të mos jetë e plotë. Kemi atëherë ato që quhen: a) *asonancë* dhe b) *konsonancë*. Që të dyja këto janë shumë të përhapura në folklor (në mënyrë të veçantë asonanca) dhe që prej këndeje ato kanë kaluar në poezinë e shkruar.

*Asonancë* (it. *assonanza*, fr. *assonance* — bashkëtingëllim) quajmë rimën jo të plotë që bazohet në ngjashmërinë vetëm të zanoreve midis rrokjeve të dy ose më shumë fjalëve duke nisur nga theksi tonik. Ja disa shembuj nga folklori, ku për lehtësinë e tij, përdoret së tepërmi, në mënyrë të veçantë te këngët e folklorit të veriut:

1. Merr stomnat e haj për ujë,  
ndë mos mund, të t'i mbanj unë  
(MH II, f. 69)

2. Ndë dash të bënesht e *hollë*,  
shtrëngo mesthinë me *dorë*  
(f. 87)
3. Hajde, more Rrapo, o *lule*,  
lumthi ti, bilbil, që *zure*  
një pasha me shtatë *tuje*.  
(f. 137)
4. Mori e mira flokët e *gata*  
shkurtoi pak se t'doket *qafa*  
(VK III, f. 219)
5. E mirë boll për *beter*  
nevojtarë jemë për një *tel*  
(f. 222)
6. Oj e mirë në derë të *odës*  
syn e shkruet si sabahi i *hoxhës*  
(f. 228)
7. ... e s'jëmës ka e dërgova  
proksenitin e m'i *prora*  
(MH I, f. 150)

Në përbërjen e asonancës mund të marrin pjesë të gjitha zanoret dhe bashkëtingëlloret. Megjithatë, për sa u përket bashkëtingëlloreve, vihet re se asonanca është më e afërt, sa më të afërta të jenë në pikëpamje të prodhimit fonetik të tyre bashkëtingëlloret që marrin pjesë në formimin e saj. Duke u nisur nga kjo vërejtje e drejtë, zakonisht vëmë re se «bashkëtingëllojnë» midis tyre bashkëtingëllore që janë pak a shumë të afërta fonetikiht (p.sh. likuidet *l, m, n, r*, spirantet *s, sh* etj). Në shembujt e mësipërm kjo gjë hetohet lehtë.



Është thënë, veç kësaj, se «asonancat mund të jenë vetëm të parapsasme dhe rrëshqitëse, kurrë të sprasme»<sup>1</sup>). Shembulli nr. 5 (e mund të sillnim edhe të tjerë) dëshmon të kundërtën.

Konsonancë (it. *consonanza*, fr. *consonance* — bashkëtingëllore) quajmë rimën jo të plotë të bazuar në ngjashmërinë vetëm të bashkëtingëlloreve midis rrokjeve të dy ose më shumë fjalëve duke nisur nga theksi tonik.

Konsonanca është më pak e përhapur nga asonanca në folklor. P.sh.:

1. Shpijn lart e lart njëgherë  
shtij degë durrudhiare  
(MH I, f. 129)
2. E zbuluan Vasilikonë,  
më, tërzën, me majoranë  
(f. 136)
3. Kur leve, leve, ti vash  
u ndë dertë tënde jesh  
(f. 150)
4. Në Venetik u murr vesht  
zoti me fal Shkodrën në dasht  
(f. 492)
5. Po iu mento pleqërisë  
se bëne dhëndër me nuse  
(VK III, f. 60)
6. Mos, o bir, mos prish Stambollë!  
Do ta prish, ta bënj rrëmullë!  
(f. 61)

---

1) Dh. S. Shuteriqi, vep. e cit., f. 58.

Në folklorin e vjetër të arbëreshëve të Italisë, ku rima mungon ose është e paktë, hasen mjaft asonanca, por edhe konsonanca. Nga ana tjetër duhet thënë se konsonanca merr ngjyrimin e saj nga bashkëtingëllorja, por mbi të gjitha nga zanorja që ndryshon. Vihet re se në mjaft raste kemi të bëjmë me fenomenin e apofonisë ( $a > e$ ) dhe për këtë konsonanca në këto raste quhet edhe rimë apofonike.

Në poezinë e shkruar, konsonanca nis të përdoret në mënyrë të veçantë që me Migjenin e këndej. Naimi etj. i largohen konsonancës. Ja disa shembuj:

...therin qiellin kryqet, e minaret e *ngurta*  
profetent dhe shejtënt në fishqeta të *shumëngjyrta*  
(Migjeni — *Poema e mjerimit*)

Edhe ujqët vetë po t'u delte *përpara*  
do t'i hapnin udhën kafshës *ushtare*  
(Kadare — *Qeni i kufirit*)

...që kanë çelur buzë *trotuareve*  
i kanë mbjellur duart e *punëtorëve*  
(S. Mato — *Motiv i ri popullor*)

Çajmë nëpër *male*  
rrugë dhe *tunele*  
(Papleka — *Minatorët*)

III. Për sa i përket vendit që zë në vargje, rima mund të thuret në mënyra të ndryshme. Kështu kemi:

a) *rimë të përputhur* kur dy ose më shumë vargje rimojnë njëri pas tjetrit. Kjo është rima më e përdorur në folklorin tonë.



P.sh.:

Dit' e hënë, ditë e zezë,	A
plasi pushka mu në Pezë!	A
Mu në Pezë, në Kryezi,	B
lufton Kajua me gjith' ushtri!	B

Me rimë të përputhur janë edhe këta distikë të A.  
Shkrelit:

Një çetë djelmoshë nxori prej gjini at' natë	A
Kosova kreshnike — agimit, ja fali dhuratë	A
Dymbëdhëtë kapela n'terr u përzien si hije	B
dymbëdhëtë kapela — mall dhe shej krenije.	B

(Lule gjaku)

Skema e kësaj rime është AA, BB, CC, etj.

Në poezinë popullore quhet si një hollësi e lartë artistike që e njëjta rimë e përputhur të shtrihet në të gjitha vargjet. Çajupi, duke u nisur nga praktika popullore, e ka përdorur këtë në ndonjë poezi të tij, sidomos te poezia humoristike *Obobo e ububu*. Në të tilla raste themi se kemi të bëjmë me *monorimën*.

b) *rimë e njëpasnjëshme (e alternuar)*, kur rimon vargu i parë me vargun e tretë, i dyti me të katërtin dhe kështu me radhë. Skema e kësaj rime është kjo: ABABAB etj. ose ABABCD CD etj. Në poezinë popullore kjo rimë nuk haset, veç në mos quajtshim të tillë atë që hetohet në strofat e formuara edhe me refrenin, strofë që e mori më pas edhe Çajupi, Metoja etj.

Popullore:

Bën konak, moj gjeraqinë	A
bën konak!	B
Bën konak e shtro shtëpinë	A
bën konak!	B

M. Metoja:

Ne të djegur e të nxirë,  
pluhurosur,  
ata veshur, mbathur mir' e  
të lustrosur. . .

(*Neve vuajm' neve heqim*)

Kjo rimë është nga më të përdorurat në poezinë e shkruar. E gjejmë që te Matranga etj.

c) rimë e kryqëzuar (ose e mbyllur) kur vargu i parë rimon me vargun e katërt, i dyti me të tretin sipas skemës ABBA.

Nuk haset në folklor. Në poezinë e shkruar kjo rimë u përdor nga Naimi (*Shkëndijë e diellit ndaj manushaqes, Të vdekurit* etj.), Çajupi (*Kur shkoj nëpër varre*), Serembe (te strofat katërshe të disa soneteve si *Koroneut, Dhominik Maurit* etj.), Mjeda (te strofat katërshe të disa soneteve: *Andërr* etj.), Migjeni (*Trajtat e mbinjeriut, Pesha e fatit, Ekstaza pranverore*), Poradeci etj. Nga poetët tanë më të rinj përdoret rrallë. Ja një shembull nga E. Gjerçeku, poet kosovar, që përgjithësisht ruan format tradicionale në poezinë e tij:

Kam pritë te pragu çdo natë           A  
dritzën kuqloshe të një ylli           B  
dhe hanën e zbetë mes pylli           B  
një rreze të ma fali dhuratë.       A

(*Dhurata*)

d) rima zinxhir kur ndiqet skema ABA BCB CDC etj. Zakonisht një rimë e tillë përdoret në strofat treshe (p.sh. tereinat e «*Komedisë Hyjnore*» të D. Aligerit). Në popull nuk haset. E gjejmë zakonisht te strofat treshe të soneteve. P.sh. te *Liria* e Mjedës:



Lirim, lirik bërtet gjithkrah, malsija; A  
 a ka lirik ky dhe qi na shkulet kamba, B  
 a veç t'mjerin e mblon anë mb'anë robnija? A

Flutro, shqipe, flutro kah i çilet lama, B  
 sjellju maleve përreth qi ka Shqipnija C  
 e vështroje ku i del lirimit ama. B

e) *rimë e ndërprerë*. Shpesh, sidomos ndër poetët e rinj, ndeshim vjersha në të cilat rima nuk shtrihet në të gjitha vargjet. Në këto raste kemi të bëjmë me rimën e ndërprerë. E gjejmë te Migjeni, Kadare, Agolli, Zeqo, Zogaj, etj. Ja një shembull nga poezia *Ka një pikë të Arapit*:

Ka një pikë ku puqen qielli e dheu, A  
 një pikë ku shkrihen hapësirat e kohët, B  
 Populli? — Po, ai është Skënderbeu. A  
 Skënderbeu? — Po, ai është populli. C

Thurja e rimave ndër vargje ka një laryshmëni të madhe, mbasi poetët mund t'i organizojnë sipas dëshirës së tyre. Rima ndihmon shumë, nga ana tjetër, në formimin e strofave.

Nuk mund të lëmë pa përmendur, ndërkaq atë që quhet *rimë e brendshme*.

Disa studiues mendojnë se nuk mund të flitet për rimë të brendshme. mbasi rima në vetvete ka një detyrë ritëmformuese. duke shërbyer edhe si sinjal muzikor i fundit të një njësie poetike siç është vargu. Kurse rima e brendshme nuk e kryen një funksion të tillë. Ky mendim është mjaft i drejtë, por ai nuk merr parasysh edhe funksione e tipare të tjera që ka rima. Rima luan një rol të rëndësishëm në poezi. Për rolin e saj ritëmformues tashmë jemi të qartë. Por duhet të vëmë në dukje se ajo ka një rëndësi të madhe semantike dhe intonative. Fjala e

vendosur në rimë shquan midis fjalëve të tjera të një vargu, ajo mbështetet në pauzën që krijohet para saj dhe në përsëritjen e tingujve dhe për këtë arsye ajo shqip-tohet me një ton të veçantë, duke tërhequr mbi vete vëmendjen e atyre që e dëgjojnë. Është pikërisht për këtë që në rimë vendosen fjalët më me rëndësi, ato që bartin thelbin e mendimit apo ngjyrimin poetik. Këtë funksion semantik dhe intonativ, rima mund ta kryejë jo vetëm në fund të vargut, por edhe brenda vargut, qoftë edhe në fundin e hemistikut të parë, qoftë në pozicione nga më të ndryshmet.

Me një detyrë të tillë kuptimore dhe intonative ne e gjejmë atë të përdorur me mjeshtëri dhe me efekte të sigurta artistike në folklorin tonë. Ja disa shembuj:

Mben kopetë shkretë malit  
(MH III, f. 27)

Latë gratë kallogretë  
(f. 33)

Si e ke, mos e pandeh  
(f. 34)

Tundu, shkundu. moj lofatë  
(f. 105)

Te këngët e kreshnikëve:

Fort janë dredhë dhe përdredhë  
(KPL, f. 149)

Hinglloi gjoku — bumbulloi tanë logu  
(f. 188)



Tash dua ti mua me m'diftua

(f. 183)

Rima e brendshme haset jo vetëm tek i njëjti varg,  
por edhe në vargje të ndryshme:

Ne *nizamë* do të vemi

do *hamë* çorbë legeni

(MH II, f. 27)

Për Ymer *këmishëzinë*

për *Haminë* e për *Haxhinë*

(fr. 31)

Ç'po këndojnë bylbylat në mal!

Ç'po lodrojnë fmia nëpër fusha!

(KPL; f. 157)

Fill tu krajli tek a *shkue*:

«Ke *mbarue*, krajle kapedane!»

(f. 165)

Te arbëreshët e Italisë:

Sontenith gëzuarith

(MH I, f. 25)

Im birë vëdes për *tij*

e ti *rrij* e më qëntisën

(f. 149)

Rima e brendshme është përdorur që herët edhe nga poetët. Atë e gjejmë edhe te poetët e rinj, të cilët e përdorin në vargjet e lira apo të thyera për të spikatur ndonjë fjalë apo figurë të rëndësishme. Mjeshtër është

treguar J. Variboba, i cili na ka dhënë një strofë shumë interesante me rimë të brendshme në poemën e tij *Gjella e shën Mërisë së Virgjër* P.sh.:

E bëri puru shumë *skutina*  
të bargja e *fina* për kët dialë,  
që kish të *vin'* e të *shkëlqin*.  
si njëll i qar e si kristalë.

Shumë e ka përdorur edhe F. Noli:

Dallkaukët, kopukët e turmat pa tru,  
zemër-krund-e-gërdhu: Hosana, Baraba!  
(*Marrshi i Barabait*)

Ja një shembull i përdorur në vargjet e lira nga Arapi:

Në shtylla të gazetës,  
shpirt i tokës *amtare* fryn, —  
drejtësia *proletare*.

(*Antiburokratikë*)

Nuk mund t'i mbyllim këto radhë kushtuar rimës dhe rolit të saj, pa thënë diçka për një përdorim që i bëhet asaj në mbyllje të një tufe vargjesh të bardha. Thamë se rima ka një rëndësi edhe gjuhësore, edhe intonative, edhe ritmike, edhe muzikore. Në të njëjtën kohë duhet të dimë se ritmi, që lidhet me mënyrën se si janë vendosur fjalët në varg, me organizimin e tyre sintaktikor e intonativ, me rimën, me natyrën e strofës, fiton nga bashkëveprimi i tërë këtyre elementeve një rëndësi konkrete artistike. Le të shikojmë, për të sqaruar këtë të vërtetë, një monolog nga Shekspiri, ta zëmë, monologun e Makbethit në skenën e darkës së trazuar. Ky monolog



edhe në origjinal, edhe në përkthimin e F. Nolit është i gjithë në vargje të bardha dhe vetëm kur vjen çasti kulminant, për sa i përket dialektikës së mendimeve dhe të gjendjes shpirtërore të Makbethit, kur ky merr vendim, Shekspiri i drejtohet rimës dhe kështu gjejmë në fund vargje të tilla:

Në kokë tmerre kam, në dorë zbresin  
dhe duhen bërë, se peshime s'presin.

Shfaqja e rimës në këtë vend të monologut nënvizon kuptimin e vargjeve, bën më të theksuar forcën e tyre shprehëse. Kjo gjë nuk përcaktohet nga fakti se rima në vetvete zotëron një forcë të tillë shprehëse, por në saje të kontrastit, në saje të faktit që pas vargjeve të bardha shfaqen, befas, vargje të rimuara. Ndryshimi i lëvizjes së ligjëratës i përgjigjet ndryshimit të lëvizjes së mendimit, e forcon dhe e nxjerr në pah atë. Një gjë të tillë e gjejmë te Shekspiri, por e gjejmë edhe në poetë të tjerë që punuan pas gjurmëve të tij në skenë si Pushkini (*Kalorësi dorështrënguar, Boris Godunovi* etj).

Një praktikë e tillë haset e qartë e me forcë shprehëse edhe në folklorin tonë, posaçërisht te cikli i Kreshnikëve dhe poezia e vjetër arbëreshe. Kështu jo rrallë strofat e lira të këngëve të kreshnikëve mbyllen me vargje të rimuara. Kështu, p.sh., kënga e famshme e Gjergj Elez Alisë, pasi nis me tetë vargje të parimuara, e mbyll këtë strofë të lirë me vargje të rimuara:

...ia terë gjakun me ata flokët e ballit,  
shtatin vllaut ia shtrëngon n'ruba t'nanës,  
n'petka t'babës trupin ia hiqeshon.  
armët e brezit ia rendon mbi krye...  
*Sa herë trupin motra p'e tërnueke,  
dhimbn' e varrëve, vllau krejt e harrueke:  
dhimba e motrës dekun n'tokë e lëshueke!*

E njëjta gjë bie në sy te kjo këngë e vjetër arbëreshe:

Trimit si i ra ndër vesh  
ajo za një trintelli,  
ndër vesh e nd'zëmret,  
mbi atu gapi sizit.  
— *Degën mollë u nënk e dua  
vetëm de ja tij për grua!*

Në folklorin e jugut hasim përpjekjen e poetit popullor për të mbyllur këngën me njëfarë thyerje ritmike të vargut, në mënyrë që dy vargjet e fundit të veçohen muzikalisht nga vargjet e tjera; kjo përpjekje nuk mund të mos të kujtojë praktikën e këngëve të kreshnikëve dhe të këngëve të vjetra arbëreshe, edhe pse e arritur me një procedurë disi të veçantë. Në folklorin e jugut kjo bie në sy sidomos te këngët historike dhe vajet. P. sh.:

Sos të dhanë vilaeti,  
po të gremisi dovleti.  
*I madhi vezir,  
t'erdhi me pahir!*

(MH II, f. 111)

Bota po bënin sehirë,  
Hasan gjuhëbilbilë...  
*Arbër-o, gjarpër-o,  
leshkorra, bir-o!*

(f. 217)



## KREU I DHJETË

### Strofa

Vargjet bashkohen midis tyre në tubëza me ose pa rimë duke u lidhur nga një intonacion i përbashkët, që zakonisht përsëritet, duke shprehur kështu një kuptim e ritëm të plotë, ku mendimi i shprehur sikur mbyllet. Pikërisht ky bashkim vargjesh sipas një rregulli të caktuar quhet *strofë* (gr. *strofé* — qerthull, rrotullim).

Për të kuptuar organizimin e vargjeve në strofa, është e domosdoshme t'i drejtohem muzikologjisë. Në muzikë quhet strofë një melodi pak a shumë e caktuar me anë të së cilës këndohen disa vargje. Kjo melodi me po këtë sasi vargjesh, përsëritet e njëjtë për disa herë me radhë. Në Greqinë e Vjetër të kënduarit e strofës në shfaqjet e tragjedive shoqërohej edhe me një lëvizje të caktuar koreografike. Kështu, në këtë teatër të vjetër, kori këndonte strofën duke bërë një lëvizje të caktuar drejt tymelit; më pas këndonte antistrofën, gjatë së cilës ai kryente një lëvizje tjetër në të kundërtën. Nodhte pak a shumë ashtu siç ndodh me një valle karakteristike shkodrane, ku një rresht vajzash të zëna për mezi, ecin duke kënduar një distik në drejtim të djemve, të cilët,

më pas këndojnë distikun e dytë duke lëvizur drejt vajzave. Nga një lëvizje në tjetrën, duhej bërë njëfarë pauze, që zakonisht mbushej me një intermexo muzikore; kjo, nga ana tjetër, e bënte të domosdoshme tubëzimin e vargjeve në strofa. Pikërisht nga ky bashkim melodi-vargje — lëvizje koréografike ka lindur strofa. Dhe për shkak të këtij bashkimi strofa e një melodie të vallëzuar popullore (të ashtuquajturat valle të kënduara) shpreh të gjitha vlerat dhe nënvizimet e saj ideoemocionale, kur ekzekutohet plotësisht me tërë elementet e saj përbërëse.

Strofa është në vetvete një njësi ritmiko-intonative që i përgjigjet me organizimin e saj ligjëratës me të cilën poeti konkretizon një përjetim apo një tregim të caktuar rreth ngjarjesh apo njerëzish të ndryshëm. Kuptohet qartë se për poema të mëdha që kanë subjekte të ndërlikuara, përdoren zakonisht strofa me shumë vargje, të cilat e lejojnë poetin të shprehet me fraza të zhvilluara e të larmishme ose që të përdorë më shumë se një frazë. Të tilla strofa të mëdha gjejmë në poemat e T. Tasos (*Jeruzalemi i çliruar*), L. Ariostos (*Orlandi i furishëm*), E. Spenser (*Mbretëresha e Zanave*), Xh. Bajronit (*Don Zhuanit*), A. Pushkinit (*Evgeni Oniegin*) etj.

Ndërkaq duhet thënë se, kur marrim të studiojmë një poezi, në asnjë mënyrë nuk duhet të kufizohemi duke analizuar organizimin ritmik të një vargu të veçar. Vargu përfaqëson vetëm një pjesë të një të tërë shumë më të ndërlikuar ritmike, siç është strofa. Duke hetuar vargun e parë të një strofe, zbulohen lidhjet e tij semantike e ritmike me vargun e dytë, fjalë e vlera ritmike që kalojnë në vargun e tretë e kështu deri në fund. Kemi të bëjmë, pra, me një organizim semantik e ritmiko-intonativ që përftohet nga tërësia e vargjeve, organizim që i bën disa fjalë të caktuara të veçohen e të kumbojnë më shumë e disa të tjera të lëvizin më qetë ritmikisht.



Jo vetëm vargjet e një strofe duhen analizuar në gjirin e një të tëre (siç është tubimi strofik), por edhe vetë strofa duhet parë në kontekstin semantik e ritmiko-intonativ të krejt poezisë. Kjo, mbasi, për arsye të përcaktuesve të ndryshëm ritëmformues, çdo poezi organizohet në mënyrë origjinale që të jetë kështu në gjendje t'u përgjigjet ritmikiisht dhe intonativisht kërkesave të brendisë. Kjo bën që edhe strofat të marrin ngjyrimet e ndryshme individuale. Këto ngjyrimet janë të lidhura para së gjithash me strukturën sintaktikore-intonative të strofës, e cila përcakton veçorinë individuale të çdo vargu të strofës. Le të marrim për këtë dhe të shikojmë për një çast disa strofa katërshe nga e njëjta poezi e Naimit *Një lul' e fishkurë a një vashëz' e vdekur.*

Pse mba mëri? S'e marr dot vesh,  
përse s'më flet si njëherë?  
Pse s'më shikon? Pse nukë qesh?  
Ç'rri kokunjur dhe e mjerë?

Kjo strofë e parë, me frazat e shkurtra e që të gjitha pyetëse, jep që në fillim tonin e trishtuar e të shqetësuar të krejt poezisë. Strofa që vjen më pas, ndonëse bart përherë regëtitjen e dhimbjes, duket sikur është më e qetë, frazat janë më të gjata:

Sa e qeshur më qe dije!  
Të zbarthte gusha si kartë;  
buza me gaz ç'të kish hije,  
më ishnje si fill i artë!

Strofa e tretë dhe e katërt rikthejnë shqetësimin dhe trazimin shpirtëror të së parës, fraza sikur thërrmohet dhe ndërpritet nga dënësat:

Po, po si më je shëmtuar!

Të ka zënë varfëria,  
më je tretur e kulluar;  
ku të fluturoi bukuria?

Të shoh të fishkurë përdhe,  
pa shpirt, pa gjak, pa fytyrë,  
Na le, o lulezë, na le!  
O vdekje, ç'je një mynxyrë...

Strofat këmbëjnë përherë organizimin, përherë me një individualitet që spikat, por përherë pjesë të një të tërë prej së cilës marrin edhe ngjyrimin kryesor ritmiko-intonativ. Shpërndarja e theksave ritmikë brenda-përbrenda strofave, vendosja dhe lloji i rimave, kalimi nga një strofë e një tipi në një strofë të një tipi tjetër etj. të gjitha këto janë një sistem përcaktuesish ritmikë të strofës që i japin asaj një karakter individual. Analiza e organizimit strofik të poezisë duhet të nxjerrë në pah pikërisht këtë origjinalitet, faktin se si bashkimi i vargjeve në strofa dhe i strofave në tërësinë e poezisë, origjinaliteti i tyre sintaktikor-intonativ e ndihmon poetin për të plazmuar një formë të gjallë e të përshtatshme ligjëratare, me anë të së cilës ai mishëron përjetimet e veta. Analiza e strofës, në këtë mënyrë, është e pandarë nga analiza e të gjitha anëve të tjera të ligjëratare poetike.

Është e vështirë të ndjekësh lindjen dhe zhvillimin e strofave të ndryshme. Gjatë periudhës së Rilindjes Evropiane, në shekullin XVI, u përhapën prej humanistëve strofa të ndërtuara sipas modeleve të poezisë greke e latine (odet, himnet etj), por mbi të gjitha, nëpërmjet të përdorimit nga ana e poetëve të shkolluar të përvojës së poezisë popullore të vendeve të tyre. Këtë lidhje prodhimtare me folklorin e dëshmon nga ana tjetër si historia e poezisë sonë, ashtu edhe ajo e poezisë botërore.



Në letërsinë evropiane, p.sh., dihet se Provansa 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, gjashtëshe etj. Në Itali estriboti kaloi me sa duket në krye në poezinë popullore të Sicilisë dhe që këndeje u përhap në tërë krahinat me emrin *stramboto* dhe, zakonisht, ka skemën e rimës ABA-BCC. Të stramboti e kanë zanafillën shumë strofa të përdorura prej poetëve të shkolluar italianë. Kurse D. Aligeri mori një strofë të thjeshtë popullore të quajtur *serventése* (it. *serventese*), e modifikoi në skemën e rimës (nga AAB-BBC-CCD) . . . siç ishte e bëri: ABA-BCB-CDC...) dhe krijoi kështu terciinat e famshme të «Komedisë Hyjnore».

Strofat mund të formohen nga bashkime vargjesh të një mase dhe atëherë kemi vargje apo strofa *izometrike*; por ato mund të formohen edhe nga bashkime vargjesh me masa të ndryshme. Në këtë rast themi se kemi të bëjmë me vargje apo strofa *heterometrike*. Një fakt i tillë bën që strofa të marrë pamje të re e të krijohen variante të ndryshme ritmiko-intonative.

Poezitë që shkruhen me strofa quhen *poezi strofike*, por ka edhe poezi në të cilat vargjet nuk ndahen në strofa, vazhdojnë njëri pas tjetrit, siç ndodh p.sh. te «Historia e Skënderbeut» e Naimit, në disa fabula, te mjaft këngë folklorike të vëndit tonë etj. Në këto raste kemi të bëjmë me poezinë *astrofike* (jo strofike) apo *monokolonë* (një kolonë).

Për të treguar skemën e strofave, është bërë zakoni të shënohet skema e rimave të tyre me anë shkronjash. Kështu, p.sh. skema e një strofe katërshe me rimë të njëpansjeshme është kjo ABAB. Kur disa nga vargjet janë



më të shkurtra, përdoren shkronjat e vogla. P.sh. një strofë safike do të shënohej kështu ABAB.

## I. STROFAT POPULLORE

Folklori shqiptar, ndryshe nga ç'ka qenë pohuar në të kaluarën prej ndonjë studiuesi të huaj, është shumë i pasur dhe i larmishëm për sa i përket organizimit strofik. Këngëtari e poeti popullor shqiptar ka përdorur dhe përdor ende një larmi të madhe strofash, që shkojnë prej strofës të përbërë nga një varg (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 paramesjetare. Sidoqoftë ato paraqesin sot një aktualitet në folklorin tonë, janë të gjalla, përdoren lirshëm e me mjeshtëri në popull. Kjo pasuri strofike, me të drejtë ka tërhequr vëmendjen e poetëve tanë që herët. Nuk po ndalemi këtu te De Rada, që mori formën e kangjeleve popullore arbëreshe për *Milosaon* e tij, mbasi kjo do të kërkonte një studim të veçantë, por po përmendim këtu punën e N. Frashërit, A. Z. Çajupit, Asdrenit, L. Poradecit, M. Metos, K. Jakovës etj. për të dëshmuar pikërisht për faktin se poezia e shkruar shqiptare u ndikua që herët prej organizimit strofik popullor dhe vazhdon sot e kësaj dite të ndikohet.

*Strofa dyvargëshe (distiku)*. Siç del edhe nga një vështrim sado i shpejtë, në poezinë tonë popullore distiku është pa dyshim strofa më e përdorur dhe, në njëfarë mënyre, edhe në bazë të krijimit të ndonjë strofe tjetër. Në distikë këndohen tema nga më të ndryshmet dhe në vargje me gjatësi nga më të ndryshmet. Le të mjaftojnë disa shembuj;



1. Dale, të të puth një herë  
pa merr një gur e më bjerë,  
(MH. I 306)

2. Djersa jot' e ballitë,  
er' e jargavanitë.  
(VK III 250)

3. More bil ndë argali,  
nongë shek që shkoinj për ti?  
(MH I 115 Specie)

4. Ububu! nënoceja ime, ç'pashë sonetë  
nd'ëndërë,  
sikur më nise, më stolise e më dhe një  
dhenderë.  
(MH II 63)

Naimi, distikun e tij për poemën «*Bagëti e bujqësi*», e mori nga populli duke e përsosur e pasuruar, domosdo, me mjete shprehëse e ritmike, për ta përshtatur kështu plotësisht me nevojat e veta ideoartistike.

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

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

2. Rodhe, rodhe, kokërodhe,  
nëma gjënë që më vodhe,  
se e kam të huaj,  
s'mund ta paguaj.  
(MH III 153)

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

Në gojë të popullit, në këngë e sipër, distiku transformohet shpesh dhe merr me shtesat, reprizat etj, pamje tepër interesante. Kështu ndodh te kjo këngë satirike popullore e Luftës Nacionalçlirimtare, ku distiku shoqërohet me një refren:

Abaz aga don me ardhë  
me na fol për Zogn' e parë!  
Vaj medet!

Lëshoi qent e tij zagare  
që u sollën në pazar!...  
Ham, ham, ham!

Këto distikë, në këngë organizohen në mënyrë mjesh-tërore:

Abaz aga don me ardhë,  
me na fol për Zogn' e parë-vaj medet!  
Me na fol për Zogn' e parë!

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

Kurse këta distikë të një kënge të njohur krutane formohen duke u përsëritur një pjesë e vargut në mënyrë zinxhir dhe duke përfutur 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!

Kombinimet dhe organizimet e distikëve në këngë e sipër janë thuajse të pafund. Këtu duam të ndalemi tek ajo që quhet *strofë e rrejshme* e që përftohet në këngë e sipër duke u nisur nga një distik i thjeshtë. Siç e vë re R. Sokoli, një strofë e tillë përftohet me anë përsëritjesh e cungime fjalësh sipas kërkesave të melodisë dhe të lëvizjeve koreografike. Kështu nga ky distik:

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

vjen e formohet një strofë e rrejshme 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 mor, o hallet ore të mia,  
o pse s'qani, oi, oi, o hallet, o more, hallet e mia!

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

Te ura në Drashovicë,  
gjëmon topi i Italisë!

këndohet duke marrë këtë organizim strofik:

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!

*Strofa trishe (tercina)* Është shumë e përdorur në poezinë gojore të të gjitha krahinave. Ja tri shembuj nga Shqipëria e Veriut, e Mesme dhe e Jugut:

1. Moj e mira që shkon me dhi,  
ç'se qe vera majte zi  
për njat djal' qi t'nejti n'vrri!  
(VK III 221)

2. Shokë, me kë të ljë dhitë  
të vete ndë fshat një çikë,  
së kam mikenë të ljigë?  
(VK III 236)

3. Kush të lulëzoi, moj bijë,  
që rri lulëzuar  
e më qofsh gëzuar?  
(KLP 162)

4. Nga kurbeti arçë, pse s'më përshëndoshe?  
Ndë mes të bëharit seç më plevitose...  
Vetullat e tua, shishane me qoshe.  
(VK III 252)

Tercina mund të marrë edhe një formë të tillë si te kjo këngë nga Poradeci, krahinë që shquhet për larmi strofike: