

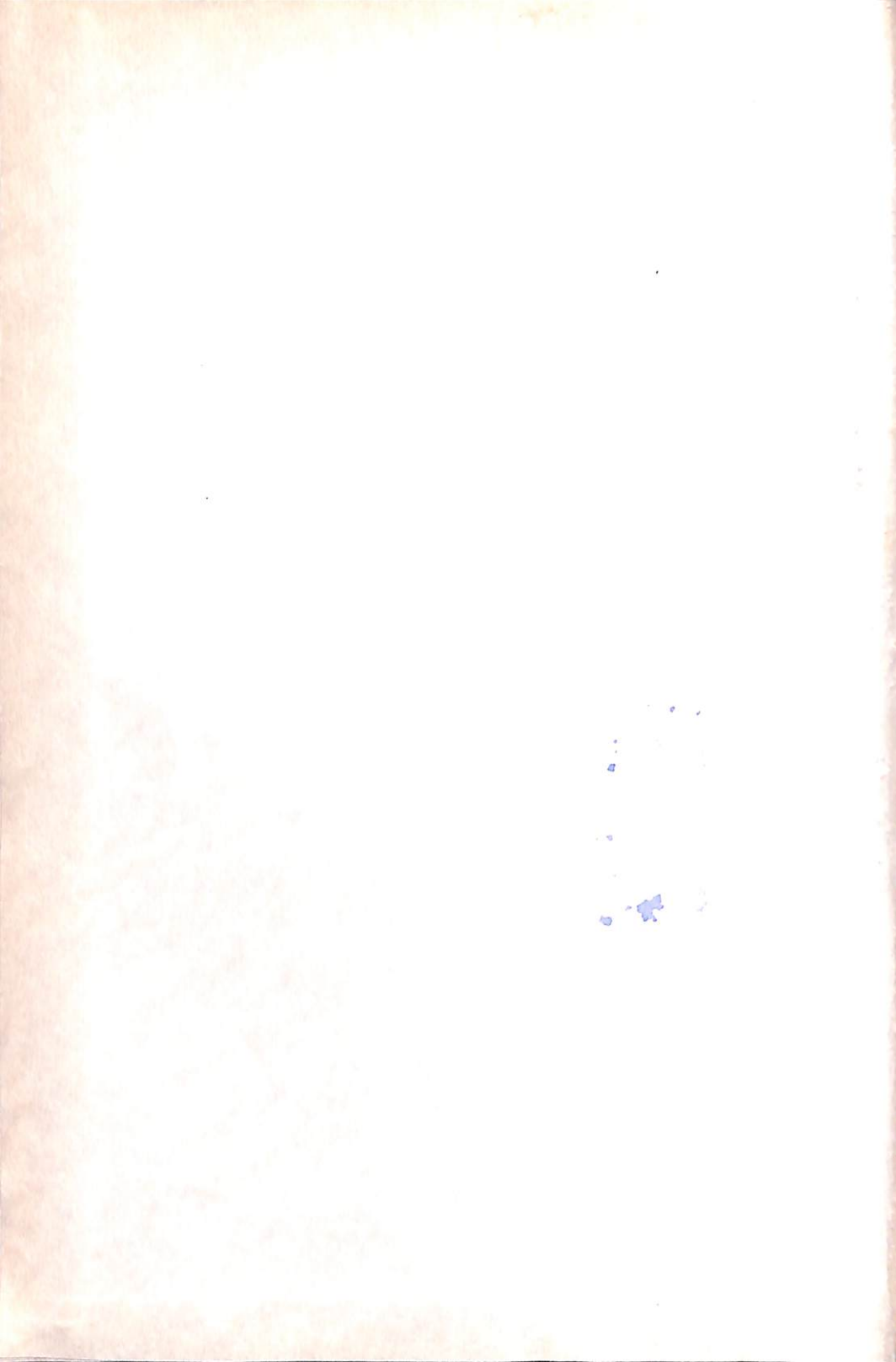
AKADEMIA E SHKENCAVE E RPS TE SHQIPËRISË
INSTITUTI I KULTURËS POPULLORE

393

C 52

ÇESHTJE
TË FOLKLORIT
SHQIPTAR

3



398

552

AKADEMIA E SHKENCAVE E RPS TË SHQIPËRISË
INSTITUTI I KULTURËS POPULLORE

ÇËSHTJE
TË FOLKLORIT
SHQIPTAR



3

(SIMPOZIUMI:
EPIKA HEROIKE SHQIPTARE
20-22 tetor 1983)

Tiranë, 1987

REDAKSIA:

A. UÇI, Q. HĀXHIHASANI, J. PANAJOTI,
B. KRUTA, A. GJERGJI, S. SHKURTI, A. DOJAKA.

Beniamin KRUTA

Bashk. i vjetër shkencor

ELEMENTE MUZIKORE KONVERGJENTE DHE DIVERGJENTE MIDIS EPOsit SHQIPTAR DHE ATIJ SLLAVOJUGOR

Në njohjen dhe studimin e rapsodive kreshnike nuk mjafton më të flitet për origjinalitetin, vlerat dhe gjenezën e tyre duke u nisur kryesisht ose vetëm nga përmbajtja e poezive dhe nga një këndvështrim, qoftë dhe krahasues, i njëanshëm territorial.

Lidhja dialektike e muzikës me poezinë, si dhe e shfaqjeve të tjera jo më pak të rëndësishme që kanë të bëjnë me jetën e eposit, formojnë një rreth të plotë të sinkretizimit; mungesa qoftë edhe e njërit nga këto elemente përbërëse do ta bënte të dyshimtë ekzistencën e tij. Kështu, në vargun e problemeve që ngre kërkimi dhe studimi i epikës heroike shqiptare dhe asaj sllavojugore, veçanërisht në çështje të etnogjenezës, aspektet e lidhura me muzikën kanë një rëndësi të dorës së parë; ato janë të shumta dhe komplekse.

Rëndësi të veçantë ka të gjurmohen elemente muzikore konvergjente midis eposit heroik shqiptar dhe atij sllavojugor. Nëse ka të tilla, a janë ato elemente kryesore të bazës strukturore tipologjike? Cilës shtresë do t'i takonin?

Që në fillim, qoftë edhe nga një vështrim i pjesshëm i materialit, mund të thuhet se elementet muzikore konvergjente ndeshen mjaft shpesh. Ndryshe ndodh me poezitë në të cilat, pavarësisht nga pak subjekte të përbashkëta, temat dhe subjektet e veçanta përbëjnë shumicën. Në fushë të poezisë kjo është fare e natyrshme, sepse kjo anë e krijimit popullor si të shqiptarët e Veriut, ashtu dhe të sllavët e Jugut, ka qenë e lidhur ngushtë me ngjarjet e jetës etnike-kombëtare.

Në rrjedhën e gjatë të kohës, vargjet e poezive, duke qenë dhe pjesa më e preکشme e eposit, kanë evoluuar. Përkundrazi, një dukuri e tillë nuk është dalluar në mënyrën e ekzekutimit dhe në teknikën e interpretimit të muzikës së eposit. Kjo tregon se kemi të bëjmë me një traditë ekzekutimi muzikor që me kohë është kristalizuar dhe është bërë «normë», e kështu thelbi i saj, veçoritë themelore, na kanë arritur pa u ndryshuar që nga thellësia e shekujve.

Pra, në këto epe kemi të bëjmë me një formë muzikore, me një mënyrë të tillë ekzekutimi, që nuk pëson ndryshime të ndjeshme qoftë dhe kur brenda saj shtjellohen me qindra poezi (qofshin ato edhe balada ose këngë historike). Duket është forma muzikore me forcën e saj përgjithësuese artistike të mjeteve shprehëse, që bën të kapërcehet kontradikta midis përmbajtjeve të ndryshme të teksteve poetike, nga njëra anë, dhe mënyrës pak a shumë të njëjtë të këndimit dhe ekzekutimit, nga ana tjetër.

Veç kësaj, shumëllojshmëria e këngëve kreshnike që arritën deri në ditët tona, tregon gjallësinë e kësaj forme të kënduari dhe, në përgjithësi, të traditës. Kështu mund të shpjegohet dhe përcjellja e kësaj mënyre të ekzekutimit edhe në këngët e epikës historike të Veriut që u kënduan për ngjarjet e mëvonshme të shek. XIX-XX. Po për këto që përmendëm, në shtratin e këngëve të kreshnikëve, sipas gjedheve të tyre janë kënduar, natyrisht të shoqëruara me lahutë, dhe tekste me përmbajtje nga aktualiteti. Megjithatë, nuk bie në sy ndonjë kontradiktë me përmbajtjen muzikore¹.

Natyrisht, është krejt e pamundur në një kumesë të trajtohen në gjerësi elementet konvergjente e divergjente midis dy epeve; kjo qoftë edhe për mungesë të materialit faktik si dhe të studimeve etnomuzikologjike të pamjaftueshme, veçanërisht në fushën e epikës sllavojugore. Për këtë arsye, do të ndalemi këtu vetëm në disa nga dukuritë muzikore që na duken më themelore e karakteristike për dy epet.

1. Në këngët kreshnike shqiptare përmbylljet e brendshme kadenciale në fund të çdo melovargu janë të pranishme si rrallëherë në këngë të tjera. Ato janë të larmishme dhe kryhen me një origjinalitet që spikat. Tërheq vëmendjen, në mënyrë të veçantë për shpeshhtësinë e madhe të përdorimit, kadenca që kryhet në *tonin bazë përmjet tonit nënbazal* dhe që në vështrimin vertikal krijon një bashkëtingëllim dyzërësh. Po sjellim këtu vetëm tingujt e fundit

të disa melovargjeve, pra kadencat e brendshme, dhe po ashtu kadencat përfundimtare të këngëve:

a. «*Millosh Kapidani merr Kunën e Mujit*»²:

– Melovargu 1 = C – C; 2 = e – bD; 3 = b – bC;
4 = d – bC; 5 = d – bC; 6 = d – bC; 7 = b – bC;
8 = b – bC*; etj.

Kadencia përfundimtare: [ed – C].

b. «*Kur ish kan' Sokol Halili*»³:

1 = d – bC; 2 = d – bC; 3 = d – bC; ... [e – dC].

c. «*Ali Bajraktari*»⁴:

1 = c – bC; 2 = c – bC; 3 = c – bC; ... [e – dC].

ç. «*Halili merr çikën e Begut Allajbeg*»⁵:

1 = e – C; 2 = d – C; 3 = d – C; 4 = e – C;
5 = d – C; 6 = des – bC; 7 = e – bC; 8 = b – bC; 9,
10 = d – C; 11 = d – bC; [e – dC].

d. «*Omeri qet bab' e axh' prej burgu*»⁶:

1 = b – bC; 2 = b – bC; 3 = b – bC; ... [d – C – bC].

e. «*Ulluki i Zahaçit lyp mejdan*»⁷:

1 = c – bC; 2 = c – bC; 3 = c – bC; ... [e – dC].

f. «*Gjergj Elez Alia*»⁸:

1 = d – d; 2 = b – d; 3 = b – C; 4 = b – bC;
5 = b – bC; ... [e – dC].

Siç vumë re nga shembujt e treguar, përmbylljet e brendshme kadenciale në këngë të ndryshme, ashtu si dhe brenda një kënge, janë të larmishme. Në këtë larmi tërheq vëmendjen, në mënyrë të veçantë për intensitetin e madh të përdorimit, kadencia që kryhet në tonin bazë përmjet tonit nënbazal e formës: b – bC ose d – bC; c – bC. Vetëm në këto raste zëri i këngëtarit zbret një ton nën atë të lahutës (toni parakadencial), për të kadencuar pastaj në tonin

*) Në këtë renditje tingujsh, toni kadencial, për t'u dalluar nga tingujt e tjerë, është shënuar me germë të madhe.

bazë, duke krijuar në të njëjtën kohë në vështrimin vertikal një bashkëtingëllim dyzërësh. Toni kadencial i brendshëm është zakonisht një ton bazal dhe më i gjatë se të tjerët. Këtu fjala e fundit e çdo vargu, konkretisht rrokja e fundit e fjalës që shoqëron tonin kadencial, vjen pas një pauze vokale, pauzë e cila shërben për frymëmarrje dhe muzikalisht mbushet nga një tingull bazal i lahutës. Kjo mënyrë stereotipe përsëritet vazhdimisht dhe, veç të tjerash, duket se kryen një funksion refreni, si dhe funksionin e një hallke ndërli-dhëse midis vargjeve. Një kadencim i tillë është dukuri strukturore e mbarë muzikës folklorike shqiptare, duke filluar nga këngët rituale të festave të motmotit, këngët e dasmës, të vajtimit, baladat etj. Këtë tip kadence e ndeshim edhe në një pjesë të këngëve të arbëreshëve të Italisë.

Kjo kadencë tipike për eposin heroik shqiptar është ruajtur në një pjesë të këngëve epike sllavojugore, të shoqëruara me guslë, siç vërejmë në këngët: «Gorski Vijenac» të Petar Petroviç-Njegos⁹ dhe «Bitka na Mojkovcu»¹⁰, të dyja të kënduara nga rapsodi i njohur Bosko Vujaçiç. Në të dyja këngët kadencia është e formës së njëjtë:

d — bC; c — bC;¹¹ bC etj.¹²

Në këngët sllave të Veriut kjo lloj kadence ndeshet pak ose aspak.

Kadencia të tilla të brendshme dhe përfundimtare ndeshen edhe në këngët rumune, pjesërisht në ato greke dhe bullgare. Ka të ngjarë të kemi të bëjmë këtu me një element strukturor të nënshtresës ballkanike, që duket se është ruajtur me intensitet më të madh te shqiptarët.

Është interesante të vihet në dukje edhe struktura ritmike jambike (! ! — ! !) e kadencave të këngëve kreshnike shqiptare. Ritmi jambik është i pranishëm këtu si ndër kadencat, ashtu dhe në brendësinë e melovargjeve. Ky tip ritmik është veçanërisht i ndjeshëm në trevat jugore polifonike. Kemi të bëjmë, pra, me një strukturë ritmike të vjetër, ekzistenca e së cilës në truallin shqiptar dokumentohet që nga antikiteti¹³.

2. Prania e një lëvizjeje dyzërëshe (zë-lahutë) në këngët e eposit heroik legjendar shqiptar është një aspekt i rëndësishëm, ndoshta nga më të rëndësishmit që tregojnë një origjinë të lashtë dhe autoktone të këtyre këngëve. Natyra e të ekzekutuarit të këngëve kreshnike, ashtu si dhe e mjaft këngëve të tjera të gjinisë lirike ose të epikës legjendare dhe historike të trevave veriore e të Kosovës, që këndohen solo

me shoqërim veglash kordofone (çifteli-sharki), është sipas rastit më shumë o më pak heterofonike, ose me prirje polifonike.

Në rapsoditë heroike, midis linjës melodike shoqëruese të lahutës dhe zërit të rapsodit ekzistojnë marrëdhënie të ngushta varësie të ndërsjelltë. Megjithatë, në këtë varësi ka një rol parësor dhe një rol dytësor të vendosur nga tradita. Në këtë rast roli parësor i përket padyshim zërit të këngëtarit, përmjet të cilit kryhet gjithë narracioni; kuptohet, lahuta është në funksion të këtij të fundit.

Tek interpretuesit e këtyre këngëve, gjatë procesit të ekzekutimit ekziston përgjithësisht një prirje për ta unifikuar melodinë e lahutës me zërin e tyre. Unisoni arrihet, në të shumtën e rasteve, atëherë kur zëri i këngëtarit lëviz brenda intervalit të tercës minore në raport me tonin bazë. (Vër re shembujt muzikorë të vendosur në fund të punimit). Po sjellim këtu ndonjë fragment nga kënga «Ulluki i Zahacit lyp mejdan» (Tropojë)¹⁴.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The first system has a tempo marking of $\text{♩} = 88$ and $\text{♩} = 72$. The second system has a tempo marking of $\text{♩} = 138 - 132$ and a 7-measure rest. The third system has a 6-measure rest. The lyrics are written below the vocal line.

o lum për ty - e mo - rei lu - mi zo - te,

e ç'ka ba - ni U - llu - ki za - ha - e - çit

n' b'jeshk të nel-ta shka-u ko-ka da- a- le ni- qin

ça - dra ush - tri - jet ka ngre = e - he,

Ky është intervali tipik brenda të cilit zhvillohet përgjithësisht motivi i këngëve të kreshnikëve. Ai (intervali i tercës minore) përbën hapësirën tonale të motivit të vërtetë dhe me shpeshtësi përdorimi më të madhe tek rapsodët më autentikë të këtyre këngëve. Zgjerimi i herëpashershëm i motovit është rrjedhojë e variacionit dhe e përpunimit që pëson ai gjatë shtjellimit të këngës, qoftë edhe në përputhje me situatat që i dikton përmbajtja poetike.

Në këngët kreshnike, mbi regjistrin e tercës ku zhvillohet një pjesë e madhe e melodisë së këngëtarit, lahuta, zakonisht nuk shkon njësh me zërin, por lëviz si një nënzë. Këtu ekzekutimi lind përgjithësisht një dyzërësh me natyrë heterofonike ose me prirje polifonike. Këto shmangie nuk shihen nga rapsodi dhe të pranishmit si humbje të ekuilibrit të tingëllimit. Përkundrazi, ato duket se pëlqehen prej tyre dhe jo më pak duhen kuptuar si thellim i karakterit epik të këngëve. Këtu nuk është fjala për lëkundje të lehta të unisonit, por për shmangie të ndjeshme midis lahutës dhe zërit, që formojnë raporte bashkëtingëluese në intervale të ndryshme, duke filluar nga ai i sekondës deri në atë të sekstës. Në të shumtën e rasteve, në këto lëvizje dyzërëshe linja melodike e lahutës tingëllon poshtë zërit të këngëtarit dhe vetëm në rastet e kadencave të brendshme që kryen nga toni nënbazal, zëri i këngëtarit zbret për një sekondë nën atë të lahutës (shih shembujt muzikorë vendosur në fund të arti-

kullit). Gjithashtu, po sjellim edhe disa fragmente të shkëputura nga këngët: a) «Muja me Halilin» (Shkodër)¹⁵ dhe b) «Tridhet' agallarët e Jutbinës» (Junik-Kosovë)¹⁶.

12" d=66

le-a kur ki dal njaj ha-ra-pi

prej de - i. e

d=60

mej-don zhi-je he po m'i lyp-te mre-

B. 8.5" d=152

O lum o lum për zo-tin të

9.8"

lu-mi-no n'fanxh in kâ-no pa mble-dhe

tri-dhejt a-ga-llar a-ni ka-no mor

lla-fen nër ve-ti po fol atj

Forma të tilla dyzërëshe i ndeshim me shumicë në muzikën instrumentale të Veriut dhe veçanërisht në këngët polifonike të Shqipërisë së Jugut.

Diferencimet e herëpashershme të linjave melodike (zë-lahutë), siç vërejmë nga shembujt muzikorë të treguar, përgjithësisht nuk lindin në të njëjtat vende. Megjithatë, brenda këtij karakteri, prania sistematike e këtij bashkëtingëllimi dyzërësh në fund të çdo melovargu në kadencat e brendshme, si dhe lindja e dy linjave melodike, zakonisht sa herë që melodia e këngëtarit kapërcen regjistrin e tercës, për shkak të rregullsisë së shfaqjes së tyre, nuk janë dukuri thjesht të spontaneitetit ose të pasigurisë së rapsodit. Përkundrazi, përzihet këtu edhe një rrugë konsekuente e natyrisht e ndërjegjeshme, që është karakteristike për format polifonike vokale.

Ka të ngjarë të kemi të bëjmë këtu me mbeturina të një klime të hershme polifonike që duhet të ketë zotëruar për një kohë të gjatë edhe në mbarë trevat shqiptare veriore. Si dëshmi me vlerë në mbështetje të kësaj hipoteze shërben edhe fakti se mbi trevat shqiptare veriore, në trojet e vjetra ilire të Malit të Zi, të Kroacisë e veçanërisht të Bosnjës e të Hercegovinës, si trevat më malore e ndoshta të sllavizuara më vonë se të tjerat, është e pranishme edhe sot një polifoni vokale, kryesisht dyzërëshe, të cilën nuk e kishin sllavët kur zbritën në këto troje.

Një ekzekutim i tillë dyzërësh (zë-lahutë) përshkon një pjesë të mirë të këngëve epike sllavojugore. Në të tria mënyrat e ekzekutimit të këngëve me guslë, sipas Valter Vunshit¹⁷, tërheq vëmendjen rasti i tretë ku bëhet e qartë një mënyrë ekzekutimi dyzërësh.

Në mënyrë edhe më të qartë jepet pamja e dyzërëshit, edhe në këtë rast i konceptuar si polifoni, nga studiuesi jugosllav C. Rihtman kur flet për këngët e epikës boshnjake, që u përgjigjen formave polifonike të praktikës vokale¹⁸.

Dyzërëshi më shumë a më pak heterofonik ose polifonik, që ndeshet mjaft herë në mënyrë të ngjashme në të dy epet, nuk mund të jetë kurrsesi një rastësi. Ku më shumë e ku më pak, kjo klimë ekziston edhe sot në trevat ku gjendet i përhapur eposi heroik shqiptar dhe ai sllavojugor.

Raportet dyzërëshe që krijohen pak a shumë në mënyrë të ngjashme në të dy epet, janë dukuri muzikore të hershme, që nuk mund të mos shihen si një kulturë me burim të njëjtë. Rrënjët e saj besojmë se duhen kërkuar në nënshtresën polifonike vokale të trevave të vjetra ilire (që përmendëm më lart) të Malit të Zi, të Kroacisë, të Bosnjës e të Hercegovinës, polifoni e cila, siç pohojnë studiuesit jugosllavë e të tjerë, «paraqitet si një trashëgim i huazuar nga fiset e lash-ta ilire ose ndoshta është më e drejtë të mendohet se është ruajtur nga ilirët e sllavizuar»¹⁹.

3. Vargjet e këngëve kreshnike janë zakonisht heterometrike dhe ky tipar është karakteristik veçanërisht e aktit të interpretimit. Në këngë të ndryshme dhe brenda një kënge, gjatë ekzekutimit ndeshemi me vargje të gjatësive të ndryshme, duke filluar nga ai 8, 9, 10 rrokësh dhe deri në vargjet 11, 12, 13, 14 ... 17 rrokësh. Shkurtime të vargut zakonisht rezultojnë gjatë të treguarit të këngës, jashtë procesit të ekzekutimit.

Poezia heroike sllavojugore njihet si poezi dhjetërrokëshe. Ky është vargu që përcjell këto këngë.

Në këngët shqiptare kreshnike, ky metër megjithëse ekziston, në të shumtën e rasteve nuk përfillet.

Gjatë aktit të ekzekutimit dhe vetëm gjatë këtij akti qëndron e vërteta metroritmike e këtyre këngëve. Shtesat e fjalëve, rrokjeve, zanoreve etj., që iu shtohen vargjeve në fillim, në mes, në fund apo në trup të fjalëve, ndeshen në masa të ndryshme në pjesën më të madhe të vargjeve të një kënge dhe natyrisht në të gjitha këngët. Ato përgjithësisht

nuk janë spontane, por pjesë përbërëse të strukturës melo-ritmike dhe arkitektonike dhe kryejnë funksione të rëndësishme në ecurinë e këngës. Ato janë fenomene të aktit të ekzekutimit, akt jashtë të cilit këto këngë nuk mund të përfytyrohen.

Lëvizja e këngëve shqiptare heroike në metra të ndryshëm i afron këto këngë më shumë drejt fazës së narracionit, që ndofta është edhe faza e përparme që qëndron në gjenezë të këngëve të këtij cikli. Një vargëzim i tillë «i lirë» që s'njeh kufij të prerë metrikë dhe kjo veçanërisht gjatë aktit të ekzekutimit, siç ndodh në këngët kreshnike, është një dukuri që vërehet në mbarë trevat folklorike shqiptare në këngën e vjetër të burrave duke filluar nga Tropoja, Kukësi, Puka, Malësia e Shkodrës, Dibra, nëpër Kosovë, Shqipëri të Mesme deri në trevat polifonike të Shqipërisë së Jugut. Ky lloj vargëzimi «i lirë» që shpesh e kapërcen numrin e dhjetërrokjeve, është gjithashtu karakteristikë e vajtimeve korale të grave të trevave jugore. E ndeshim gjerësisht këtë lloj vargëzimi edhe tek arbëreshët e Italisë si ndër këngë, ashtu dhe në vajtimet korale të grave. Kështu, siç mund të konstatohet, ky vargëzim tipik për këngët kreshnike veriore, ndeshet në mbarë trevat shqiptare dhe te dispora dhe ç'është më e rëndësishmja, ai është ruajtur kryesisht ndër këngët e stilit të vjetër si dhe ndër vajtimet dhe dëshmon për një praktikë të hershme dhe origjinale të këngës shqiptare.

Poezia heroike sllavojugore sikurse përmendëm, njihet si poezi dhjetërrokëshe. Megjithatë, sikurse ka konstatuar në ndonjë rast M. Knjezheviqi edhe dezeterci «... rregullohet sipas rënies së guslës dhe, sipas nevojës shkurtohet ose zgjatohet duke marrë parasysh melodinë e guslës dhe të këngës»²⁰. Mathias Murko në «Epika popullore e muhamedanëve të Bosnjës», kur është fjala për dezetercin thotë se ai «nuk është kurdoherë i pastër, por i shtohen në krye të vargut apo brenda tij, zanore dhe rrokje të tilla: ej, oj, aj, gi, prandaj një këngëtar, thotë Murko, i ngjiten ofiqin Gigejo»²¹. Një epitë i tillë do të ishte i ngjashëm me *To-jo-mo-jo* që thuhet ndonjëherë për këngët e burrave të Labërisë të stilit të vjetër që venë me të zvergur, siç janë ato «trimërishte», «budrumçe» etj., ku fjalët rrokëzohen dhe transformohen kaq shumë nëpërmjet shtesash dhe partiklash sa shpesh vështirë se kuptohen këto këngë nga kushdo.

Në qoftë se do të pranonim që rapsodi shqiptar gjatë ekzekutimit të këngëve heroike i thur vargjet në metra të ndryshëm, ashtu siç ia sjell volia e këngës, pra pa u bërë merak shumë për një rregullsi ritmike të paracaktuar, atëherë më e drejtë do të ishte që studimet shkencore në këtë fushë të merreshin me këtë anë karakteristike të këtij tipi metrik në këngët kreshnike sesa të kufizoheshin brenda një metri strikt dhjetërrokësh, i cili deri sot është llogaritur si i tillë gjithmonë jashtë aktit të ekzekutimit.

Në ciklin shqiptar të kreshnikëve përgjithësisht nuk mund të bëhet fjalë për një ritëm mensural, megjithatë, në kuadrin e përgjithshëm të ekzekutimit të melovargjeve ka një ritëm të qartë tetik-parlando që vërehet në krejt shtjellimin e këngëve. Ky ritëm zakonisht ecën në gjatësinë e vargut, i cili herë pas here thyhet dhe kjo ndodh sa herë që ngushtohet ose zgjerohet vargu. Edhe në këto raste nuk kemi ndonjë prishje të ekuilibrit ritmik, përkundrazi, ato krahas elementeve të tjera, theksimit të tingujve, ngritjes së përnjëhershme të zërit, ndërhyrjes së lahutës etj., shërbejnë në prishjen e monotonisë dhe gjallërimin e narracionit.

Kjo strukturë ritmike (vargore — që mbulon gjatësinë e një vargu) korrespondon plotësisht me strukturën formale të këngës ku çdo vargu i përgjigjet një rresht melodik (frazë). Kjo strukturë formale është tipike për këngët e vjetra shqiptare siç janë ato me përmbajtje rituale të festave të motmotit, këngët e dasmës, baladat etj. Mungesa e ritmit mensural pra liria ritmike, që shfaqet në një pjesë të madhe të këngëve kreshnike, duket se favorizon këtu edhe lirinë metrike, sido që këta dy faktorë të brendshëm të aktit të ekzekutimit qëndrojnë në raporte varësie reciproke midis tyre.

Megjithëse ka mjaft elemente muzikore konvergjente që qëndrojnë në strukturën tipologjike të këngëve, dhe sido që i njëjti instrument monokord dhe e njëjta teknikë ekzekutimi²² qëndron në themel të eposit heroik shqiptar dhe të atij sllavojgor, midis tyre ka dhe dallime.

Elementet muzikore divergjente që ekzistojnë midis dy epeve, janë shfaqje të zhvillimit të diferencuar në kalim të shekujve, rrjedhojë e kushteve të ndryshme social-ekonomike, politike, gjuhësore etj. Kështu, prania e përherëshme e vetëm një motivi muzikor ose qoftë dhe e bërthamës së tij, i cili përkon me strukturën formale të këngës dhe zhvillohet përgjithësisht në gjerësinë e tercës minore,

garkullon në të gjitha melo-vargjet e këngëve kreshnike shqiptare.

Nga një të kënduar në tjetrin, struktura melo-ritmike dhe arkitektonike e motivit nuk ndërron shumë dhe kjo flet për qëndrueshmërinë e një tradite të dhënë, për përpunimin e gjatë të kësaj mënyre të kënduari, duke u bërë kështu, si të thuash, një klishe, një stereotip intonativ. Ky fakt duhet shpjeguar me funksionin themelor të kësaj melodie: të mundësojë rrjedhshmërinë e përmbajtjes së tregimit. Këtij funksioni i shërbejnë edhe variacionet e strukturës së melodisë dhe mënjanimi nga ornamentet. Kështu, si melodia, ashtu dhe faktura ritmike, gjatë gjithë këngës përsëriten me ndryshime brenda kuadrit të improvizimit. Ky i fundit, sido që është i ndryshëm nga njëri rapsod tek tjetri, përbën një tipar thelbësor që përshkon gjithë këngën heroike. Për vetë karakterin e gjerë tregimtar, gjatësinë e këtyre këngëve dhe formën e lirë ritmike, improvizimi shfaqet këtu me tërë lirinë e tij. Megjithatë, sado e improvizuar që të duket melodia, gjatë shtjellimit të tregimit tema e saj themelore — motivi që kap gjerësinë e melovargut, në një mënyrë ose në një tjetër përshkon krejt këngën si një lajtmotiv.

Kjo mënyrë këndimi, ky narracion që ka në bazë strukturën njëmotivore, në pikëpamje muzikore mbështetet në një renditje të njëpasnjëshme të një grupi të vogël tingujsh *diatonikë me elemente kromatike shpeshherë të lëkundura në vështrimin intonativ* dhe me karakter zbrictës (deshendent) që i afron ato shpesh me një të folur deklamativ, hera-herës të ngjashëm me psallmodinë e kultit bizantin. Një zhvillim të tillë muzikor arkitektonik me strukturë njëmotivore që përshkon këngët e eposit heroik legjendar shqiptar, është dukuri e shumë këngëve shqiptare rituale dhe, në të njëjtën kohë, shprehja më konkrete e karakterit arkaik të këtyre këngëve.

Struktura melodiko-formale me bazë një motivore, megjithëse është e pranishme edhe në një pjesë të këngëve epike serbokroate, nuk përbën aty strukturën bazë të zhvillimit melodiko-formal. Ruajtja në këngët kreshnike shqiptare e karakterit njëmotivor si element themelor i strukturës tipologjike është një tjetër argument që flet në të mirë të arkaicitetit dhe autenticitetit të këngëve të eposit heroik legjendar shqiptar.

Ndonjë element tjetër dallues që qëndron midis dy

epeve, lidhet kryesisht me mënyrën e ekzekutimit. Kështu p.sh., te këngët epike sllavojugore është diçka karakteristike dhe e përgjithshme shpejtësia me të cilën thuren melovargjet. «Nuk është e jashtëzakonshme për një rapsod jugosllav, — thotë Albert Lord, — që të këndojë me një shpejtësi prej dhjetë deri në njëzet vargje dhjetërrokëshe në minutë»²³. Po ashtu, ekzekutimi përgjithësisht në tone të larta është një tipar tjetër karakteristik i këngëve epike sllavojugore. Ky tipar, krahas shpejtësisë së thurjes së melovargjeve, krijon përshtypjen se këto këngë për diçka ankojnë.

Ky stil ekzekutimi i këngës epike sllavojugore duhet të jetë një dukuri e vonshme që do të ketë ardhur si rrjedhojë e praktikimit të këtyre këngëve para një «audience të gjerë e shpesh të paqëndrueshme, si ndër kafene, taverna (hane)²⁴, mjedise në të cilat e kanë mësuar këngën epike me gushtë një pjesë e madhe këngëtarësh»²⁵, e ku padyshim ekziston një dozë indiference nga ana e auditorit.

Milman Peri dhe Albert Lordi, që i studiuuan nga afër këngët epike sllavojugore, për këtë çështje thonë: «Paqëndrueshmëria e audiencës kërkon një shkallë të lartë përqëndrimi nga ana e këngëtarit, që të mund të këndojë, dhe vë në provë aftësinë dramatike e tregimtare të tij për ta mbajtur auditorin sa më të vëmendshëm që të jetë e mundur»²⁶. Probleme të tilla nuk e kanë shqetësuar kurrë rapsodin shqiptar të këngëve kreshnike.

Këngët kreshnike shqiptare, përkundrazi, nuk u praktikuan kurrë përpara një «audience të lëvizshme të kafeneve, haneve etj», dhe as nën stimuj materialë. Ato mbetën deri në fund një traditë fshatare malësore. Odat e miqve, kuvendet e burrave, logu dhe festat e ndryshme kanë qenë dhe janë vendi i ekzekutimit të tyre. Këngëtarët e këtyre këngëve, me atë zërin e tyre të thellë, kumbues e dramatik, tempin e ngadalshëm të ekzekutimit, me variationin e qëndrimin e tyre epik, kryejnë një akt thuajse ritual duke synuar kështu t'i përshtaten tregimit dhe vetëm në këtë mënyrë, pa pompozitet e grimasa, e mbajnë të gjallë vëmendjen e dëgjuesve. Kjo frymë, kjo forcë epike e realizuar me mjete artistike-poetike e muzikore dhe në marrëdhënie të ngushta me auditorin e mjedisin, i siguroi ciklit shqiptar të kreshnikëve vazhdimësinë dhe gje-nuinitetin.

Nga sa vumë në dukje më lart, mund të vijmë në përfundimin se elementet muzikore divergjente midis dy epeve, atij shqiptar dhe atij sllavojugor, janë të brendshme dhe periferike. Ato janë rrjedhojë e zhvillimit të diferencuar të së njëjtës traditë, rrjedhojë e kushteve të veçanta historiko-sociale e ekonomike. Ndërsa elementet muzikore konvergjente jo vetëm ekzistojnë, por janë të brendshme dhe qëndrojnë në themel të strukturës tipologjike të këngëve.

Kështu, në këtë tip muzike nuk na bëjnë aq përshtypje divergjencat midis dy epeve, por konvergjenat, të cilat duket se e kanë bazën në një unitet dhe autenticitet etnik të lashtë. Këto elemente muzikore konvergjente nuk mund të jenë thjesht rezultat i kontakteve dhe i fqinjësisë midis dy popujve qoftë edhe në fazën e parë të marrëdhënieve ose konfliktit të iliro-arbëreshëve me sllavët. Ato duhen parë si dukuri të një kulture të vjetër dhe me burim të njëjtë etnik, parasllav.



Pamje nga presidiumi i Simpoziumit

1. HALILI QET NGA BURGU NË KRAJLI BYTEMET ALINË

Mbledhur: Q. Haxhihasani

Këndoi: M. Ndou

AIKP, bob. 244/1

Palaj - Shkodër, 1963

Transkrip.: B. Kruta

Rubato $\text{♩} = 76$

LAHUTA

hej lum për ty

ma-re t' zot e i lu-mi zot un jo

ho mble-dhin kan e tri-dhe-të a-gajt o i

el nis ma ka-në njet pi-jen o q'e pijn e u oj në

qejf kjo pi-je jai ka barn e ka-në ni-së (u)q-

gaj- të lla- fi- në lla- fojn a i e sho- qi shojt mo- re

tri- mat po; lëv- do- he- në llaft po më ba- kan për kto

gra t'ju- të- bi- nse o po më lëv- do- he- në për kre-

na t'Kraj- lis- e nuk po fë- let e o Mu- ja

i kqyr ma sy i oij zo- tiu vraft mo- re tri- dhe- të

a- gët e o mi i fe o ju po m'ba-ni llaft për

grat' ju- të - bi- nse u llaft po m'ba-ni o pë- rë kre-

na- të kraj- li --- J e t'ta-na gja- ket vet

- jau kam marr e, t'ta-na grat nu- se o jau kam dhan- e t'gji-

tha mo- tra- të jau ka- më dha- në.

2. MUJA E HALILI PRESIN MILLOSH KAPIDANIN

AIKP. bob. 245/15

Mbledhur: Q. Haxhihasani

Transkrip.: F. Daja

Palaj — Shkodër, 1963

Këndoi: M. Ndou

Handwritten musical score for the song "Muja e Halili Presin Millosh Kapidanin". The score is written on a grand staff with two staves per system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked with a quarter note equal to 54 (♩ = 54) and 88 (♩ = 88). The score includes lyrics in Albanian: "He 'u-më pë-rë'ty zo- tei lu-mi zo- ty- no." There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A section of the score is marked with a double bar line and a "9.5" annotation. The score ends with a double bar line and a fermata.

♩ = 54 ♩ = 88

♩ = 56 ♩ = 100-112

He 'u-më pë-rë'ty

zo- tei lu-mi zo- ty- no.

9.5"

qi-së je-më kon e zo-ti na ka dha-

ë-no tri-dhejt çika t'fut-bins jap bash-

ku-u-e nis ma kan njat pi-jen

e p'e pijn i ne u 'pai në qef o

pi-je-jai ki bo ë me i ka-në

ni-së vaj-zat sho-sho-qes me i tho-

7"

ne i. Gjith-se-ci-lla ja-ra-nin ste do.

7"

ë ne i. Kun-ja Mu-jit e'u mot-

6.8"

ra i nuk fo-ë-le. Ç'ke mo-ri ku-

7"

na i me goj nuk po fë-let. te u A thue

7"

ke mo-re ja-ra-nin të ke-

6.3"

qe u a thue je maj ku-ne o pa ja-ra-

6.7°

ë ne i ka qit kun- ja njat her e u

7°

ka tha i ne- i zo- tiu vraf- to tri-

6.7°

dhejt ç- ka u ba- shkei t'ta-na t'i- got

6.9°

do- ni ju me m'i xje- i rreu as s'e'

6.7°

kom aj ja- ra- nin të ke- qe u.

7°

as s'e' ko- me ja- ra- nin ku- ma-

6.5"

i reu as se jam mo-ri ei- kau pa ja- ra-

6.8"

i ne i po a se kam ja- ran mo-re o

8.8" Përfundimi

Mi- llosh ka- pi- da- e- nin Mjat-her ka-

6.9"

li- në gjok e shpat m'ja ma- i- rrin tan cop-

6.5"

cop eu Mi- llo- shin ma pre- sin

A o në ju- të- bi- no tri- mat



1) Vëre këngët: 1. «Bajnë kuvend burrat e dheut»; 2. «Të fortë si shkami të lidhim besën»; 3. «Pa gjak malet nuk i lëshojmë», 4. «Pushka në dorën tonë na bahet top». AIKP, përkatësisht bob. 965/4; 1154/3; 977/6; 1339/8. Këngët 1-2, kënduar nga Llesh Prekushi (Mali i Rencit — Lezhë, 1973, 1978) dhe këngët 3-4, kënduar nga Jonuz Delaj (fshati Nik i Kelmendit, 1973, 1978).

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) AIKP, bob. 245/15, 891/2, 892/4, 1049/2, 1421/28; 1484/7; 223/6.

9, 10) Snimejeno u Studiju RTB — ax, CAY — 1060-1061; CAY — 527.

11) Gorski vijenac... CAY — 1060-1061.

12) CAY — 527.

13) Athenaei, Deipnosophistae, Libri XII parag. 623 d. 27. Cituar sipas «Ilirët dhe Iliria» I, Tiranë, 1965, fq. 286.

14) AIKP, bob. 1487/7, kënduar nga N. D. Lushaj nga Gegaj, Tropojë; botuar në vëllimin «Rapsodi kreshnike» (tekste e melodi) Tiranë, 1983, f. 140.

15) AIKP, bob. 1472/7, kënduar nga N. S. Çekaj nga fshati Vukël, Shkodër, 1982, botuar në «Rapsodi kreshnike», v. cit. f. 36.

16) AIKP, bob. 1365/13, kënduar nga S. Krasniqi nga fshati Junik-Deçan, Kosovë, 1978, botuar në «Rapsodi kreshnike». v. cit. f. 233. Shih edhe këngët: «Sali Dac Serdari», Tetaj-Tropojë; «Omeri qet' bab' e axh' prej burgu», Curraj i Epër-Tropojë; «Tridhjet' çika në baç' jan' mbledh'», Rugovë-Kosovë; «Çika e plakut Qefan Agë», kosovarët e Krujës, «Çka kish ba Muja me Halilin», Selc-Mërtur, Tropojë; «Halili merr çikën e begut Allaj beg», Palaj-Shkodër; «Nadje herët qyqa kenka çu», Hot i Ri-Shkodër; «Krajle kapedani», Mertur i Currit-Pukë; «Tridhet agallarët e Jutbinës», Junik-Deçan-Kosovë etj. AIKP, përkatësisht bob. 1483/18; 1421/28; 1384/5; 1433/28; 1483/8; 1049/2; 893/2; 1480/2; 1365/13, botuar në «Rapsodi kreshnike», v. cit.

17) M. V. Knjzheviq, Gusle javorove, Rad. VII-og Kongresa Saveza folklorista Jugosllavie I Ohridu, 1960, f. 345-355.

18) C. Rihtman, «Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u Bosni i Hercegovini».

19) C. Rihtman, *O ilirskom porjeklu polifonia oblika narodne muzika, Bosne i Hercegovine*, «Rad Kongresa folklorista Jugosllavie», na Bjelasnici, 1955 I u Puli 1952, Zagreb, 1958, f. 99.

20) M. Knjzheviq Gusle javorove, v. cit. f. 345-355.

21) M. Lambertz, v. cit. (përkthimi f. 337)

22) Për mënyrën e ndërtimit të guslës, funksionin e saj, më-

nyrën e ekzekutimit etj, shih Milovan V. Knjezheviq, v. cit.; shih po ashtu C. Rihtmen, «Tradicionalni oblici»..., v. cit.

23) A. Lord, «The singer of Tales», f. 24 e përkthimit.

24) A. Lord, v. cit, f. 20-21 e përkthimit.

25) Murko, Bericht über Bereisung von Nord Westbosien und der kungrenzenden Gebiete von Kroatien und Dalmatien beufs Erforschung der bosnischen Mohammedaner, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien» philoſ-hist. kl. 173 3 abh, Wien, 1913, f. 17.

26) A. Lord, v. cit., f. 23 e përkthimit.

Pirro MISO

ROLI DHE FUNKSIONI ETNOARTISTIK I LAHUTËS

Lahuta e malësorëve tanë të Veriut përfaqëson arketipin më të lashtë të veglave kordofone me hark të kontinentit evropian¹. Ajo është një instrument karakteristik, i vetëm në funksionin që kryen, dhe zë një vend të posaçëm

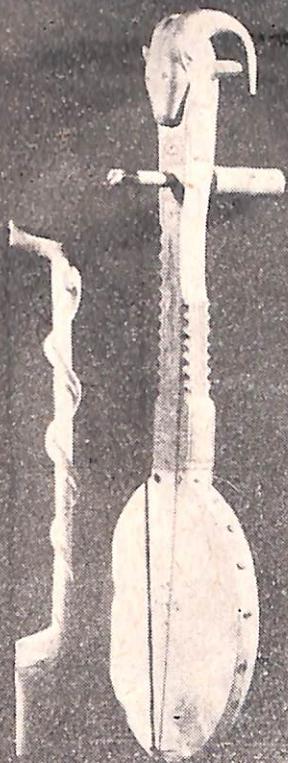


Foto nr. 1

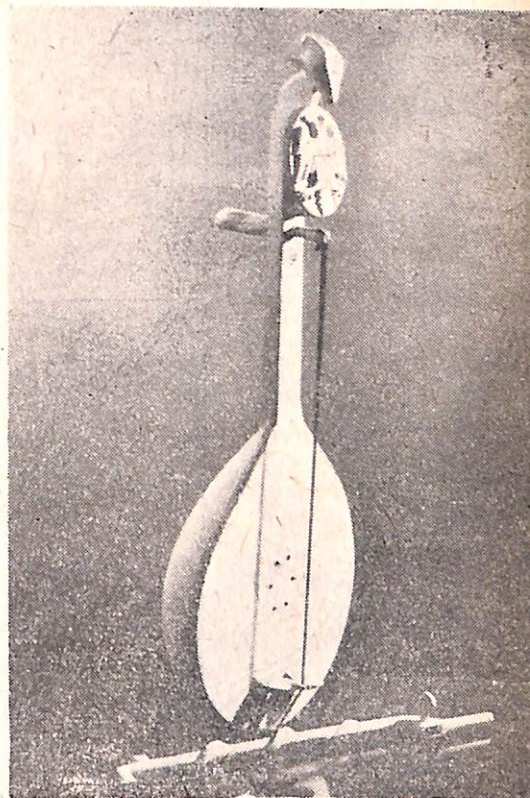
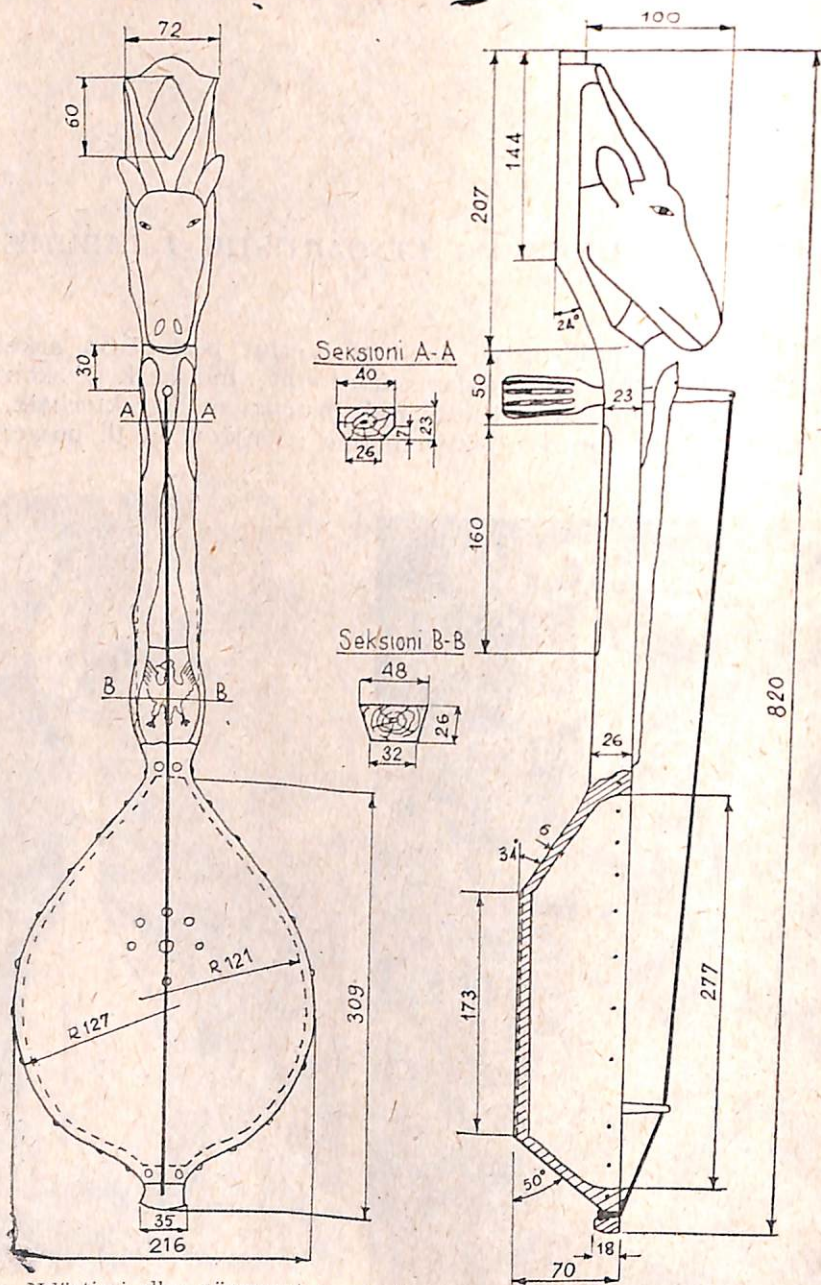


Foto nr. 2



Ndërtimi dhe përmasat e pjesëve përbërëse të një lahute.

midis veglave të tjera. Lahuta ka luajtur dhe luan një rol të rëndësishëm etik e moral; ajo është edhe një simbol etnik. Trajtimi i tipareve dhe i veçorive të saj etnoartistike në kuadrin e trajtimit të problemeve të eposit, paraqet interes të veçanta.

Së pari, lahuta punohet nga vetë rapsodët që këndojnë dhe shoqërojnë veten me të. Shumë prej tyre shquhen jo vetëm si mjeshtër të ndërtimit të saj sipas kërkesave dhe shijeve artistike të përdorimit, por edhe si gdhendës të zotë. Figurat e punuara mbi lahutë paraqesin interes të shumanshëm, në radhë të parë sepse pasqyrojnë objekte kultesh të lashta, besime e dukuri mitologjike të brezave të shkuar, duke na sjellë njoftime të vyera rreth kulturës së tyre materiale e shpirtërore (foto 1, 2, 3, 3/1).

Tradita e punimit të veglave muzikore në popullin tonë

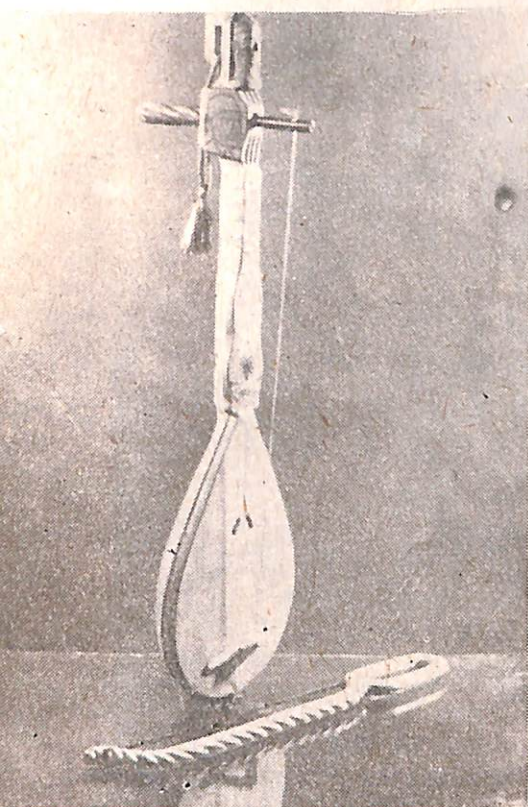


Foto nr. 3



Foto nr. 3/1

njihet që në kohët e lashta. Nga të dhënat që kemi, «disa fise ilire shquheshin veçanërisht për punimin e veglave muzikore»². Lënda që përdor malësori për ndërtimin e lahutës merret në mjedisin rrethues ku ai jeton. Pjesët e kësaj vegle përbëhen nga tri lëndë kryesore: dru, lëkurë bagëtish dhe qime kali. Kupa dhe pjesët kryesore të lahutës punohen nga një copë e vetme druri. Kupa jo shumë e thellë, në trajtë sferike, e quajtur *krye* (në Tropojë *bludë*, në Mat *groqë*) mbulohet me lëkurë (çaper) të marrë nga bagëti e nga kafshë të ndryshme (foto 4). Parapëlqehet lëkura



Foto nr. 4

e lepurit ose e kecit etj., të cilat, sipas thënieve të vetë malësorëve, japin një tingull me cilësi të mirë akustike. Lëkura e regjur, e qëruar nga qimet në kushte të posaçme, në fazën e saj të njomur tërhiqet fort midis anëve të kasës dhe mbërthehet me kunjja druri me kokë sferike (foto 5, 6).



Foto nr. 5



Foto nr. 6



Foto nr. 7

Për punimet e mëtejshme, lëkurës i hapen disa vrima në afërsi të urës (foto 7). Hapja e tyre bëhet qëllimisht, që lëkundjet e kordhës të përçohen më mirë, duke shmangur trysninë e brendshme të ajrit që mund të pengojë, në një masë të ndjeshme, cilësinë dhe fuqinë e tingëllimit. Mbi lëkurë vendoset ura (e quajtur *kamanec*, në viset e tjera *magjar*) mbi të cilën kalon kordha, e përbërë nga një bashkësi qimesh të marra nga kreshta ose bishti i kalit. Njëri skaj i kësaj kordhe lidhet në fund të kasesë, në një thep të dalë, që është lënë në procesin e gdhendjes posaçërisht për këtë qëllim. Skaji tjetër lidhet në majën e një tërheqësi (që quhet *kungj*, *tezgjah* në Tropojë, *gres* në Malësi të Madhe). Pjesë përbërëse e lahutës është edhe harku i saj, i zgjedhur nga degët e drurit të thanës, arrës etj. (*ras* në Malësi të Madhe, *dorcak* në Dukagjin). Te skajet e tij lidhet një tufë qimesh kali që tërhiqen aq sa dega e thanës të marrë një trajtë të harkuar, tension ky që e mban të tërhequr tufën e qimeve. Parimi i tingullit të lahutës bazohet në atë të fërkimit, në këtë rast, ndërmjet qimeve të harkut, që lyhen me rrëshirë pishe, dhe kordhës së lahutës.

Në përgjithësi parapëlqehen dhe mbizotërojnë lahutat e ndërtuara nga drurë të llojeve të ndryshme. Cilësia e kumbimit të kësaj vegle, për vetë ndërtimin e saj, nuk përcaktohet aq nga llojet e drurëve, mënyra e punimit të qimeve etj., sesa nga cilësitë e lëkurës dhe tendosja e saj. Për punimin e lahutës përdoret më tepër druri i panjës, i arrës ose i verit, meqë mbi këto lloje drurësh punuesit

e veglave mund të zbatojnë më mirë teknikën tradicionale të gdhendjes. Një periudhe arkaike u përkasin lahutat e ndërtuara prej kungulli ose nga guaska e breshkës (foto 8, 9).

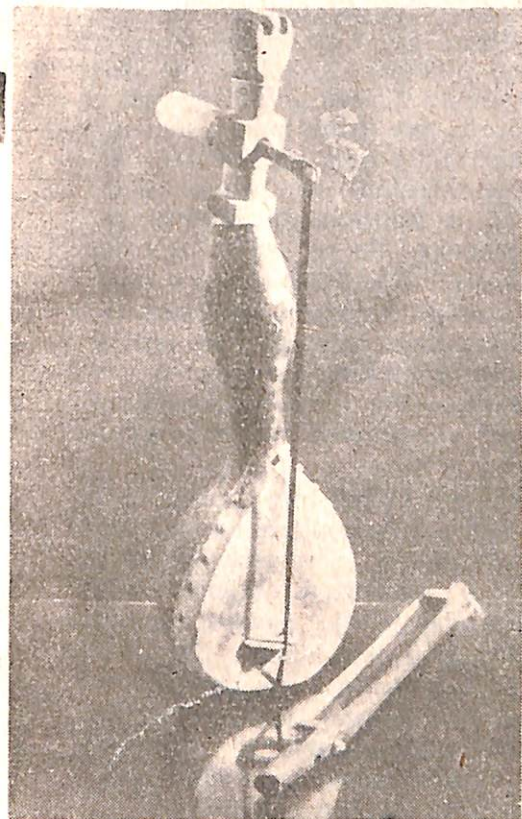


Foto nr. 8

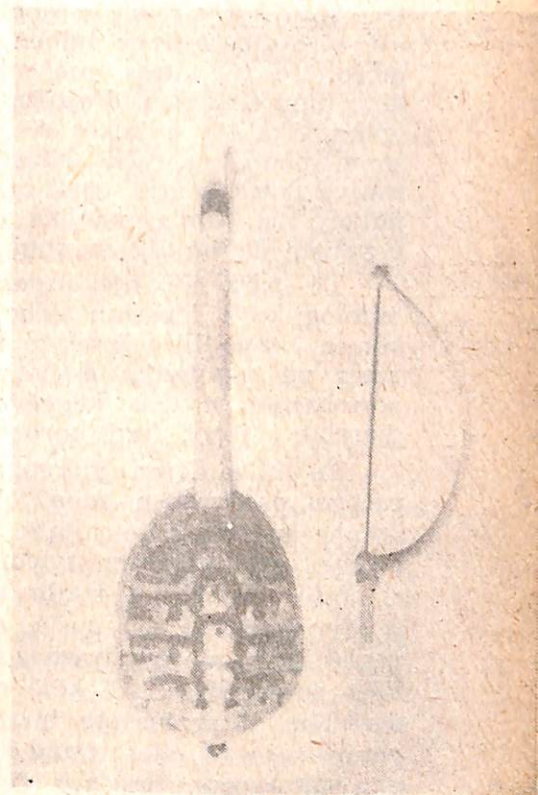


Foto nr. 9

Veç këtyre malësorët tanë e kanë vështruar lahutën si objekt kulturi. Mbi të (kryesisht në kokën dhe në bishtin e saj) rapsodët gdhendin figura mitologjike që lidhen me besime popullore të ndryshme. Pasqyrimi i tyre mbi këtë vegël flet për një vazhdimësi që e sjell deri në ditët tona këtë traditë të hershme të kulturës materiale e shpirtërore të të parëve tanë. Zbukurimet e lahutave përmbajnë motive të shumta, baza e të cilave qëndron në një trashëgimi të lashtë që ka të bëjë me periudhat parasllave. Janë mjaft

të njohura motive të tilla, si: gjarpërinjtë, koka e dhisë etj. Gjarprin e gjejmë në një mori lahutash të krahinave ku praktikohet cikli i kreshnikëve, «në Kuç, Hot e Triepsh në Malin e Zi, në Kelmend, në Kastrat, në Dukagjin, në Nikaj-Mërtur në Malësinë e Gjakovës...»³. Simbole të kultit të gjarprit i gjen të pasqyruara edhe në objekte të tjera të kulturës materiale e shpirtërore. Ky kult ka të bëjë me një sërë tiparësh që lidhen me pjellorinë e tokës, me orën mbrojtëse të vatrës, me mbarësinë, forcën etj. Nganjëherë këto figura lidhen drejtpërsëdrejti me funksionet e këngës epike. Skalitja e kokës së dhisë lidhet me besime të hershme popullore. «Në këngët e kreshnikëve bëmat e heronjve kushtëzohen nga prania e figurave të besimit popullor, nga forca magjike e zanave dhe e orëve, të cilat i pajisin heronjtë me fuqi të mbinatyrshme»⁴.

Të para në një aspekt tjetër, figurave të besimeve mitologjike i jepeshin edhe funksione magjike. Që në kohën e fiseve ilire janë të njohura efektet kuruese të muzikës në sëmundjet e ndryshme. Këtë e gjejmë edhe në përmbajtjen e disa këngëve të shoqëruara me lahutë, ku gjarprit i jepet fuqi kuruese.⁵

Të tilla figura mitologjike që lidhen me kultin e të parëve, pasqyrohen edhe tek gusla sllavojugore, vegël kor-dofone me hark, e njëjtë me lahutën e malësorëve tanë. Motivët me karakter totemik, si: gjarpri i shtëpisë, koka e dhisë, motivi në trajtë trekëndëshi etj., pasqyrohen tek të dy veglat si tek gusla, ashtu dhe tek lahuta. Në të dy veglat këto motive trashëgohen nga kultit i të parëve, nga fiset pararendëse. Në këtë mes, pa dyshim, një rol të rëndësishëm kanë luajtur huazimet midis fiseve të ndryshme pasardhëse, të cilat mund ta kenë trashëguar këtë kulturë nga autoktonët, pra nga fiset ilire. Mendimi i autorëve të ndryshëm⁶, si dhe i vetë autorëve sllavë është se totemi i gjarprit ka të bëjë me një nënshtresë të hershme parasllave të cilësuar, po nga këta autorë, si dukuri paleoballkanike⁷.

Tradita e gdhendjes në lahutat tona ka evoluar në përputhje me evolucionin që ka pësuar edhe vetë kënga. Në lahutat e punuara në qindvjeçarin e fundit kjo vërehet qartë. Në shumë ekzemplarë gjen të pasqyruar figura të shquara të ngjarjeve historike, si: udhëheqës të Lidhjes së Prizrenit dhe të Shpalljes së Pavarësisë, figura të Luftës

Nacionalçlirimtare e të ndërtimit socialist, figurën e udhëheqësit tonë të dashur, shokut Enver Hoxha (foto 10).

Veglat me hark për herë të parë i ndeshim në afresket e kishave, në vendbanime shqiptare rreth shek. XIV, në portën e manastirit të Jovan Slepçes në Bitol; në skulpturën mbi një dritare të manastirit të Kaleniqit, në afreskun e Talljes së Krishtit në Deçan, në afreskun e Shën Marisë së Levishkës⁸.

Për t'u shënuar janë veçanërisht të dhënat historike me vlerë që na jep Straboni⁹ rreth përdorimit të gjerë të veglave kordofone që në kohën e ilirëve, megjithëse këto të dhëna të mjergullta nuk i përcaktojnë qartë veçoritë e tyre. Sidoqoftë, ky njoftim ndriçon sadopak çështjen e përdorimit masiv të veglave kordofone që në atë kohë, dukuri që vihet re edhe në ditët tona.

Ekzistenca e tyre pikërisht në këto vendbanime që përmendëm, mendojmë se nuk duhet të jetë diçka e rastit. Nevoja për të pikturuar këto objekte të kulturës materiale e shpirtërore lind atëherë kur vleglat muzikore kanë depërtuar thellë në jetën e popullit. Madje dihet se me punimin dhe zbukurimin e tyre janë marrë artistë të njohur shqiptarë.

Përhapja e veglave me hark, sidomos e lahutës, nuk plotëson vetëm një funksion të rëndësishëm etnik, por edhe artistik. Lahuta ndeshet në ato treva ku përhapja e këngëve epikës legjendare është më e madhe. E gjejmë mbi lumin Drin. Në këtë shtrirje tokësore, Malësia e Madhe (Hoti e Gruda, Kelmendi, Shkreli, Kastrati) Kraja, Rranxat e Shkodrës, Dukagjini, Postriba, Shllaku, Nikaj-Merturi, Malësia e Gjakovës (Krasniqja, Gashi, Berisha, Bytyçi), Kosova, përbëjnë trevën e mirëfilltë të ciklit të kreshnikëve. Përhapja e lahutës në këto vise është mjaft e gjerë. Shtëpia pa lahutë quhej «shtëpi e lanun»¹⁰. Përveç këtyre trevave, lahuta vërehet edhe në krahinat poshtë drinit, si: në Pukë, Kukës, Dibër, Mat dhe aty-këtu deri në fshatrat e Shqipërisë së Mesme.

Përsa i përket përhapjes gjeografike të guslës, mund të thuhet se veprimi i saj kufizohet në disa treva me epiqendër



Foto nr. 10

«Bosnjën, Hercegovinën, Malin e Zi dhe Zagorjen e Dalma-cisë»¹¹. Përhapja e gjerë e lahutës në vendin tonë lidhet me faktin se ajo është vegël e mirëfilltë popullore e fshatarëve malësorë. Ajo ka luajtur një rol të rëndësishëm në jetën e tyre shpirtërore, «...në bartjen e rapsodisë nga një brez në tjetrin.

Lahutarët te ne janë njerëz të thjeshtë që gjenden në çdo fis a lagje të malësisë. Ata nuk janë profesionistë, «nuk e ushtrojnë mjeshtërinë e tyre nën stimuj materialë»¹², sikurse ndodh me përdorimin e guslës nga sllavojugorët, «por këndojnë kur t'u jepet rasti, në familje a ndër miq, në fis të tyre a ndër fise të tjera, kur shkojnë për festa të ndryshme familjare a popullore»¹³.

Ndërsa përhapja e guslës vërehet kryesisht ndër shtresat qytetare e jo fshatare.

Një tjetër tipar i rëndësishëm që ndihmon në përcaktimin e fytyrës kombëtare të lahutës është funksioni artistik i saj.

Lahuta në trojet tona ishte nevojë e domosdoshme shpirtërore. Muzika e saj ka hyrë thellë në zemrat e malësorëve tanë. Lidhja me botën e tyre shpirtërore vërehet në funksionet e shumanshme që merr duke shoqëruar këngët e gjinive të ndryshme. Me këtë vegël malësorët u këndojnë bëmave heroike, por shpesh lahuta ka shoqëruar edhe dhembjen, edhe brengat më të fuqishme, momentet më dramatike, p.sh., kur malësorëve «u humbiste një pjesëtar i familjes»¹⁴. Por lahuta shoqëron kryesisht këngët epike, midis të cilave dallohen ato të Mujit dhe të Halilit. Në këtë mjedis lahuta dhe kënga shkrihen në një të vetme. Në malësitë tona nuk mbahet mend që lahuta të jetë përdorur veçmas. Edhe sot kjo vegël nuk luan pjesë solistike, por vetëm shoqëron, kryesisht këngët epike.

Teknika e përdorimit të lahutës në rapsodët tanë dallon për veçoritë e veta. Dora e majtë qëndron mbështetur në anën e bishtit, nëpërmjet gishtit të madh, i cili krijon një largësi të kontrollueshme, duke prekur me lehtësi kordën me sipërfaqen e falangjeve. Nga përdorimi i efektshëm i harkut varet cilësia e tingëllimit të lahutës me pastërtinë e fuqinë optimale. Në dorën e majtë, teknika e përdoruesit përqendrohet vetëm në 4 gishtat: treguesi, i mesmi, i unazës dhe i vogli. Nga largësitë midis gishtërinjve, aty ku prekin mbi kordhë, përcaktohen lartësitë e toneve të lahutës, të cilat, në renditjen e tyre gjatë ekzekutimit, marrin një rëndësi tepër të veçantë, sidomos në veçoritë e gamave modale, duke përcaktuar kështu një nga tiparet më thel-

bësore të melodikës, si dhe të karakterit të saj. Edhe pse lahuta në vetvete paraqet një stad mjaft të hershëm të zhvillimit dhe vështrohet si vegël arkaike, në disa drejtime të tjera, si p.sh., në marrjen e toneve sipas pëlqimit të rapsodit, ajo paraqitet mjaft e zhvilluar. Kjo veçori i jep mundësi rapsodit të lëvizë, ashtu siç e ndien ai, të përqsasë veçoritë intonative të zërit me tonet e lahutës ose tonet e lahutës me ato të zërit, duke bërë lëvizje rrëshqitëse në sfera të ndryshme mikrotonale, që shpeshherë, gjatë ekzekutimit, modulojnë në mënyrë gati të pandjeshme. Nga mënyra e përdorimit të saj rrjedhimisht përcaktohen lartësitë mikrotonale. Në kulturën muzikore të malësisë sonë kjo dukuri paraqitet me veçoritë e veta specifike.

Funksioni i lahutës gjatë shoqërimit të këngës ndiehet në dy momente të rëndësishme: a) kur ajo luan introduksionin e këngës, si dhe interludet midis rreshtave muzikorë, b) kur lahuta shoqëron këngëtarin gjatë interpretimit të tij.

Introduksionet e rapsodive që luhen me lahutë karakterizohen nga këto veçori: a) theksimi i bazës modale qysh në fillim të introduksionit dhe përsëritja e saj në mbarim të frazave të shkurtra melodike; b) shtjellimi i gamave përkatëse në të dy stilet, në ngjitje fillimisht e pastaj në zbritje dhe, së fundi, c) mbizotërimi i stilit ornamental mbi nyjet kryesore të gamës. Roli dhe funksioni që luan lahuta në këtë rast është i ndjeshëm. Ajo jep lartësinë e tonit bazë mbi të cilin këngëtarin mbështetet për të filluar këngën e tij, e cila karakterizohet që në fillim me një shpërthim të fortë emocional. Hyrja instrumentale i shërben kryesisht për ta futur atë në botën e bëmave heroike të personazheve, si dhe për të krijuar një lidhje organike me materialin tematik të saj.

Gjatë shoqërimit të këngëtarit nga lahuta, në përgjithësi vërejmë një kufizim të ndjeshëm të funksioneve të saj, meqë në këto raste vëmendja e këngëtarit përqendrohet kryesisht në një ligjërim sa më të bukur. Linja e lahutës pëson shmangie të karakterit heterofonik, që vijjnë si rrjedhim i spostimit të rolit të saj në plan të dytë. Këto shmangie mund të jenë spontane, shpeshherë të pavetëdijshme, por ato mund të jenë edhe të disiplinuar. Linja e lahutës krijon një mbështetje me funksionet e saj shoqëruese, duke krijuar një linjë të veçantë melodike, që përsëritet në mënyrë sinkrone, në disa pika të melodisë së rapsodit.

Por ka edhe raste kur lahuta ndjek me përpikëri linjën e rapsodit, dhe raste të tjera kur kjo linjë paraqitet më e pasur se ajo e rapsodit¹⁵.

Gamat mund t'i vërejmë në dy momente kyçe të këngës: a) në introduksionet e këngëve dhe b) gjatë shoqërimit të tyre. Faza më e hershme e gamave, që haset në hyrjet e këngëve të ciklit të kreshnikëve, është gama tri-kordale. Zhvillimi i tyre vijon mbi gamat tetra — dhe pentakordale dhe mund të thuhet se ky kufi të lahuta ka-lohet mjaft rrallë. Në rastet e përmendura më sipër, ku lahuta ndjek me përpikëri linjën e rapsodit, gamat e saj natyrisht përkojnë me atë të këngëtarit, (duke shkuar deri në heksa — dhe heptakord), por zakonisht gjatë shoqërimit të këngëve në trajtat heterofonike, të cekura më lart, gamat e lahutës paraqiten më të kufizuara. Kjo vjen si rrjedhim i rolit sekondar që merr lahuta në funksionet e saj shoqëruese. Gamat enden në kufijtë e dy ose tri notave dhe rrallëherë i tejkalojnë ato.

Baza intonative e gamave të mësipërme, si dhe mënyra e organizimit të tyre në këngët e ciklit tonë, në përgjithësi, kanë një bosht të përbashkët, një unitet të theksuar. Kështu që, fazat fillestare të zhvillimit melodik të tyre i gjejmë në themelin e gamave më të thjeshta siç janë ato tri-kordale, nga strukturat e të cilave mund të mendohet një origjinë e hershme, e deri tek gamat tetra-penta — dhe hegzakordale, që përfaqësojnë një zhvillim të mëtejshëm të tyre. Struktura e gamave të mësipërme inkua-drohet në *gjininë diatonike*. Kjo gjini njihet qysh në Gre-qinë e lashtë¹⁶, si një gjini autoktone. Përveç kësaj, karakteri mikrotonal, enharmonik që karakterizon këngët heroike, nga pikëpamja estetike, nxit tek dëgjuesit ndjenja të veçanta. Mikrotonet e melodisë që karakterizojnë hyrjet, interludet e lahutës, si dhe vetë këngët heroike, inkua-drohen (lëvizin) në sfera të ndryshme tonale, gjë që bën të mundur shpeshherë atë harmonizim të muzikës me përmbajtjen e këtyre këngëve. Është i njohur fakti që gjinia diatonike krijon përfytyrime të karakterit burrëror, nxit tek dëgjuesit imazhe dhe ndjenja virtytesh të larta morale. Diatonika, si gjini, është më e thjeshta, më e përhapura, jo vetëm në ciklin e këngëve heroike, por dhe në sfera e gjini të tjera muzikore; ajo është më e kuptueshme nga masat e gjera popullore, ndaj edhe përhapja e saj është më e gjerë në shtresat e fshatarësisë dhe të malësisë sonë.

Strukturat e gamave modale që burojnë nga funksionet e lahutës, në dukje paraqiten të kufizuara, ashtu si dhe njësitë e tyre paraqiten të reduktuara. Megjithatë, kjo nuk i ka penguar instrumentistët që me një material të tillë muzikor të kufizuar, të japin me lahutë që në fillim tonin burrëror; me notat e qëndrueshme, të tërhequra, në gradën e dytë të ulët, me trilot e tyre të efektshme etj., veprime që parapërgatisin këngëtarin, të fillojë këngën në mënyrë shpërthyes, t'i japë që në fillim efektet më kulminante të këngës me thirrjet e tij të forta pasionale.

Si lahuta, ashtu edhe gusla janë dy vegla kordofone me hark, të cilat i përkasin një nënshtrati të hershëm të zhvillimit të veglave të kësaj gjinie në këto treva (foto 12,



Foto nr. 11 LAHUTA

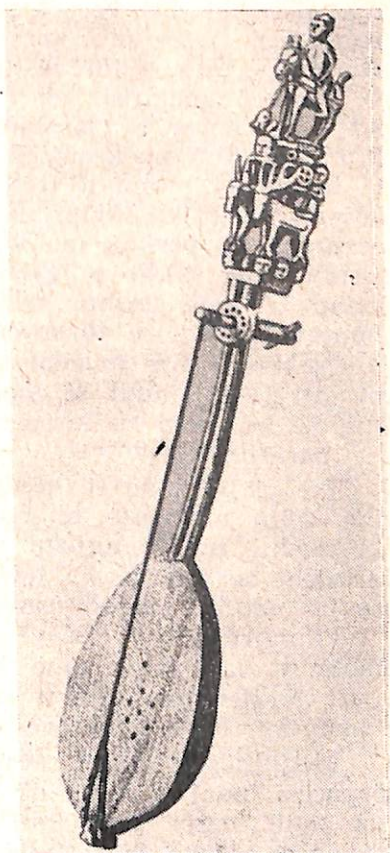


Foto nr. 12 GUSLA

13). Nga ndikimet e shumë faktorëve, kryesisht shoqërorë, këto vegla të njëjta japin dy kultura muzikore që i përkasin dy shtresave të ndryshme kohore. Në disa drejtime, këto kultura kanë afrin me njëra-tjetrën e në disa të tjera ato dallohen. Nga analiza e një materiali muzikor të epikës serbokroate¹⁷, vërejmë se materiali muzikor i tyre zhvillohet në dy gjini të ndryshme, njëra me origjinë të lashtë, që u përket fiseve autoktone, dhe tjetra e formuar gjatë treqind vjetëve të fundit. Pra, kemi të bëjmë me dy substanca muzikore brenda një kënge të formuar në dy etapa të largëta ndaj njëra-tjetrës. Pikat e takimit midis muzikës në eposit serbokroat dhe atij shqiptar lidhen me karakteristikat melodike që i përkasin gjinisë diatonike, si një veçori që mbizotëron gjatë këngës, ndërsa substanca tjetër muzikore ka të bëjë me gjininë kromatike që, sipas disa autorëve të njohur, ka hyrë jo më shumë se para 5 shekujsh në muzikën bizantine (d.m.th. që nga koha e rënies së Kostandinopojës)¹⁸. Tek sllavët elementi kromatik dhe neokromatik (oktava e ndarë në 12 semitone të barabarta mund të ketë hyrë dhe të jetë asimiluar mbas këtyre shekujve (d.m.th. rreth shek. XVI-XVII e këtej), periudhë që përkon me vetë thëniet e autorëve sllavë rreth formimit të ciklit të tyre¹⁹. Shtojmë se elementi kromatik mund të ketë ardhur edhe si pasojë e ndikimeve të elementeve muzikore turko-orientale në këtë periudhë, dhe t'i jetë mbivënë një muzike të tillë që mund të ketë ekzistuar më parë, siç mund të mendohet, dhe për një nënshtrat të tillë të hershëm të këngëve heroike të trashëguara nga fiset parasllave.

Në ciklin tonë të këngëve heroike, si dhe në ato historike, këto elemente të huaja për ciklin janë ndeshur me një traditë më të ngjizur sesa ajo e sllavëve të Jugut. Pavarësisht se kjo veçori ndeshet aty-këtu në ndonjë rrethinë ose në ndonjë rapsod (sado i dëgjuar që të jetë), si pasojë e ndikimeve të dy cikleve kundrejt njëri-tjetrit, pjesa më e madhe e rapsodëve tanë këndon mbi bazën e një tradite mjaft të hershme dhe u ka kundërqëndruar ndikimeve ose huazimeve të elementeve të jashtme.

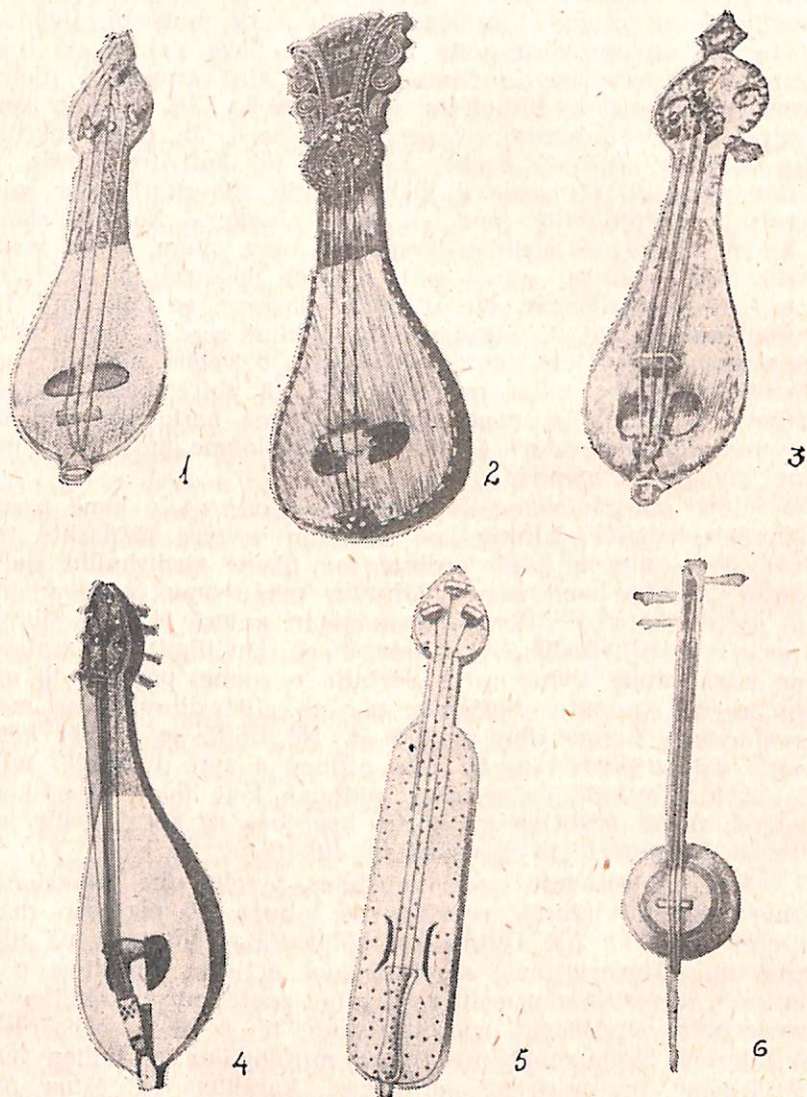
Megjithëse tiparet etnoartistike të lahutës sonë kanë përparësi ndaj guslës, që përdoret nga sllavojugorët, ato nuk janë marrë deri tani në konsideratë nga studiues të ndryshëm. Duke bërë fjalë në këtë mes për dy vegla me tipare të njëjta organologjike, detyrimisht del çështja e

originës dhe e përkatësisë etnike të kësaj vegle. Mos vallë, lahutën e sollën sllavët kur erdhën në Gadishullin e Ballkanit, apo e gjetën në trojet e zaptuara prej tyre? Çështja e originës së kësaj vegle ka tërhequr me të drejtë mjaft autorë, të cilët, duke u nisur nga këndvështrime të ndryshme, kanë dhënë vlerësime rreth këtij problemi. Duke iu referuar burimeve të vetë autorëve sllavë, del se ata i japin mjaft rëndësi njoftimit që ka lënë kronisti i njohur bizantin Teofilak Simokata (rreth shek. VII), duke e konsideruar këtë shënim si provë të parë. Ja çfarë shkruan ky kronist: «Rojet greke ndeshën në kufi tre njerëz, të cilët në vend të armëve kishin secili një citarë. Kur rojet greke i pyetën cilët janë, — ata u thanë: — Ne jemi sllavë dhe në vend të armëve kemi në brez citara, sepse vendi ynë, prej nga po vimë, nuk e njeh hekurin; ai jeton në paqe, pa shqetësime. Ne u biem citarave, se nuk dimë t'u biem tamburave»²⁰. Sikurse është thënë me të drejtë edhe nga autorë të tjerë, kemi të bëjmë jo vetëm me një «hamendësi»²¹, por edhe me një fakt të shtrembëruar, sepse dihet që lahuta si vegël kordofone me hark ndryshon në themel nga citara, që është vegël kordofone me pickim ose me goditje të pendës.

Vetë autorët sllavë shtrojnë pyetjen: «A e kanë pasur sllavët e vjetër lahutën në atdheun e tyre të lashtë tej Karpateve dhe a kanë ardhur me të në Gadishullin Ballkanik, apo e kanë marrë lahutën prej banorëve të vjetër që gjetën këtu?»²². Përgjigjen e japin autorë të tjerë sllavë, specialistë në fushën e historisë së zhvillimit të veglave me hark, duke thënë: «Në Serbinë e sotme, para se të vinin serbët, jetonin dardanët, për të cilët diheshin se merrshin me këngë dhe muzikë»²³. Në qoftë se sllavët këtë vegël do ta kishin sjellë nga atdheu i tyre i lashtë, nuk do ta kishin lënë pa e cekur sadopak këtë fakt, që ndikon padyshim në çështjen e vatrës kryesore të kësaj vegle, si dhe të karakterit të muzikës që luhet me të.

Nga parashtrimi i deritanishëm i rolit dhe funksionit etnoartistik të lahutës rezulton se lahuta, që përdorin mallësorët tanë, ka një fytyrë kombëtare. Kjo shprehet në një varg tiparesh origjinale si: funksioni artistik, karakteri popullor i tyre, përdoruesit nuk janë profesionist, teknika e përdorimit, emërtimet karakteristike të pjesëve përbërëse të lahutës, zbulimet me figura mitologjike që lidhen me mitologjinë shqiptare në përgjithësi, karakteri i njesuar në

gjini të tjera muzikore të vendbanimeve shqiptare. Duke iu shtuar të gjitha këtyre veçorive kombëtare dhe faktin se lahuta është arketipi më i lashtë i veglave kordofone në kontinentin evropian, na çojnë në përfundim se lahuta



shqiptare ka përparësi ndaj gusles sllave, në drejtim të hershmërisë së praktikimit, me një fjalë, të djepit të kësaj tradite kulturore e artistike që ruhet deri në ditët tona.

1) Të ashtuquajturat «fidule popullore» të Evropës paraqiten mjaft të zhvilluara në shumë drejtime. Karakteristikat e tyre kryesore paraqiten si më poshtë: lira greke (skica n. 1, 2) e lirica jugosllave (skica n. 3) kanë një kasë të vogël në trajtë piriforme, bishit të gjerë, me tri kordha; gëdulka bullgare (skica n. 4) e ngjashme, si trajtë, me lirën. Përveç kësaj ka edhe tela suplementare për rezonancë pasive (të ashtuquajtura «tela të rezonancës simpatike»), si dhe një këmbë (poshtë urës) që vazhdon deri në fundin e kasës, për vendosjen e saj vertikalisht. — Të dhënat e mësipërme janë marrë nga vëllimi «Gli strumenti musicali di epoca e di ognvpaese», 1979, f. 202.

2) Smiciklas, «Hrvatska pavijist», kap. I, f. 21.

3) M. Tirta, «Etnografia shqiptare» X; 1981, f. 66.

4) Z. Sako — Q. Haxhihasani, «Epika legjendare», f. 18-19.

5) Shih: «Folklor shqiptar» II, «Epika legjendare», vëll. I, 1966, f. 207.

6) S. Zisuar, *Legenda o Kadrin i veze Libuida S. Egejom i i Jadronom «Ziva antika»* 1953 nr. 3, f. 245-261; Ch. Picard, *Aigle et serpent «Starrinar»* n. 1, 13, 14, 1963, f. 4-6.

7) S. Kulisic, «Is stare srpske religie», Beograd, 1970, f. 137-139, 156.

8) M. Knjezeviq, *Gusle Jevarove*, Kumtesë e mbajtur në Kongresin VII të Lichjes së folkloristëve të Jugosllavisë në Ohër, 1960, botuar në punimet e Kongresit të Ohrit, 1964, f. 347.

9) «Iliria» (Lib. VII — kap. 316).

10) Z. Sako — Q. Haxhihasani, «Folklori shqiptar» II, «Epika legjendare», vëll. I, 1966, f. 7, 11.

11) M. V. Knjezeviq, v., cit., f. 349.

12, 13, 14) Q. Haxhihasani, *Këngë kreshnikësh*, material i mbledhur në ekspeditën folklorike të vitit 1958 (vëll. 7), f. 175, 176, 177; «Folklori shqiptar» II, «Epika legjendare» vëll. I, 1966, f. 10, 11.

15) AIKP, bob. 257/19 dhe 257/30 etj.

16) Sipas teoricienëve të vjetër grekë dhe arabë, (në kohën e Terpanderit, para Pitagorës) diatonika konsiderohej si gjinia më e vjetër.

17) Cay-1060, 1961, Gorski Vijenac (Petar Petroviç-Njegos). Narodni guslar: Bosko Vujacic; Cay — 1018 (P-1018) Hajduk velko, lidic (Rade Vistic), guslar Momir Praulj; Cay-508 (P) 1981, Zeljo Simic, guslar Stretinicka tragedia, e dio 14:20 (Mirto Lesko); Cay Vujacin, guslar, Vila starih uskoka, 24; oo (Vuksan Marjanovic); 9097 «Os-veta Anelize Vojvodica — Idio Isvodi: Vojo Radusinovic-narodni guslar. Autor tekste: Zarko Sobié; K. D 06226 zokaj, Narodni guslar Ratomir (Cvoro A, 1) Starica Novak kner bogosav (narodna). 2) Boj na nisam (narodna) B. 1) Snirt vojvode prijezde (narodna). 2) Stari vuzadin narodna.

18) O. Tiby; «La musica bizantina», f. e përkth. 17.

19) Në kumtesën e Millan Knjezheviq, v. cit. theksohet disa herë që «për këngët rapsodike 10-rrrokshe mund të flitet vetëm që nga shek. XVIII... Në shek. XVIII kemi të dhëna të sigurta si mbi lahutat ashtu edhe mbi rapsodët mbi truallin tonë. Në këtë kohë guslat bëhen vegël kombëtare, speciale dhe specifike jo për një ambient të ngushtë, por pothuajse për të gjithë popullin dhe për më tepër me interpretim individual. Me të individit më të shumtën mashkull, shoqëron veten kur këndon: «Dhe këtë karakteristikë të tyre kryesore guslarët i njohin në një mënyrë shumë më të përcaktuar dhe të dokumentuar sidomos që nga fillimi i shek. XIX e këtej».

20) M. V. Knjezheviq, po aty, f. 346.

21) R. Sokoli, VMPSH, 1966, f. 97.

22) M. V. Knjezheviq, po aty, f. 346.

23) Sipas P. Kojanov, Svjetolik, «Zhvillimi historik i veglave me hark» (Srpska Akademija Nauka, Muzikoloshki Institut, knj. 9, str. 7). (Marrë nga kumtesa e M. Knjezheviq, v. cit., f. 346).

Ramadan SOKOLI

RITMIKA DHE METROPROZODIA E KËNGËVE TË KRESHNIKËVE

Studimet shkencore rreth ritmikës dhe metroprozodisë së këngëve popullore shërbejnë për t'u njohur me elementet përbërëse nëpërmjet të cilëve mishërohet trajta dhe përmbajtja e tyre, dhe, njëkohësisht ndihmojnë për të hetuar djepin apo moshën e tyre. Detyrimisht këto studime futen në lëmë të Etnomuzikologjisë, përndryshe nuk zërthehen dot ligjëroritë e shtjellimit të këngëve popullore. Deri më sot nuk është botuar ndonjë studim etnomuzikologjik rreth këngëve të kreshnikëve; vetëm është dhënë ndonjë mendim kalimthi e pa ndonjë trajtim të thelluar. Orvatjet për shkoqitjet e dukurive të kësaj dege janë penguar në radhë të parë nga mungesa e tejkrimëve dhe botimeve muzikore. Duke lëçitur nëpër botimet e gjertanishme vargjet e këngëve të kreshnikëve ashtu të zhveshura nga muzika përkatëse, jo vetëm nuk kuptohet ritmika, por zor se mund të zbulohen edhe parimet e metroprozodisë së tyre, sepse, siç dihet, vjershat dhe jonet e këngëve popullore burojnë e rrjedhin së bashku, prandaj Etnomuzikologjia i shqyrton si pjesë përbërëse të një organizimi. Në kësi kushtesh përlligjen deri diku shqyrtime të njëanshme me përfundime të pasakta, madje të gabuara, siç janë p.sh. sprovat e Maksimilian Lamercit: pa mohuar ndihmesën e këtij albanologu në studimin e traditave popullore shqiptare mund të thuhet me plot gojën se shumica e skemave metrike të nxjerra nga ky studiues nuk janë të sakta¹. Metodologjia e gjurmimeve në terren, fthillimi i lëndës së qëmtuar, tejkrimet e përpikta dhe botimet e plota mbeten probleme nga më të rëndësishmet për folkloristikën tonë. Ndonëse me përparimin e pamohueshëm të studimeve etnomuzikologjike gjatë dhjetëvjeçarëve të fundit është bërë punë e

mirë për incizimin e këngëve popullore në shirit magnetofoni, prapëseprapë nevojiten tejshkrimet e përpikta me nota në pentagram, gjithashtu nevojiten botimet e tyre me kriterë të sakta e të përparuara që japin dorë për t'iu përveshur studimeve më të thelluara.

Ritmika dhe metroprozodia e këngëve të kreshnikëve ngërthejnë në vetvete një mori çështjesh të ndërlikuara, të cilat nuk shkoqiten dot me gjerësinë dhe thellësinë e dëshiruar pa shembuj ilustrues të mjaftueshëm si dhe pa studime të posaçme.

Nëpërmjet kësaj kumtese do të parashtrijmë një farë syzimi panoramik duke u mbështetur në vrotimet vetjake të bëra gjatë gjurmimeve në terren, si dhe duke shfrytëzuar incizimet që ndodhen në fonotekën e AIKP.

Pa rënë në teorizime abstrakte mund të thuhet se ritmika është një dukuri kohore e gjallë dhe parësore për shtjellimin e këngëve: është pikërisht ajo rrymë lëvizëse që përshkon tingujt apo fjalët e këngëve në rrjedhën e vet duke i ftilluar sipas kërkesave të ligjëratës poetiko-muzikore. Le ta shohim këtë dukuri në realitetin tonë konkret.

Shumica e këngëve të kreshnikëve (sidomos ato që shqërohen me lahutë) shtjellohen me ritëm të lirë («ad libitum») që rrjedh shtruar, me valavitje theksimesh e kundërtheksimesh pa u ndarë në masa të përcaktuara. Ja një shembull karakteristik i qëmtuar më 1946 në Muriq të Krajës.

(Shëmbulli muz. nr. 1)

Lentamente ad libitum

Lahuta

Hej lum e lum o

për zo-tin të lu...

(u)min Qi s'jem

kjen mo-re za-ti na ka dhâ-
(â) ne etj.

Ndonëse vijëzat e joneve të kësaj kënge nuk kanë ske-leratura ritmike të prera, prapëseprapë në ecurinë e tyre dë-gjohen rrahjet e pulsit herë sipas theksimeve të rrokjeve e hera herës sipas vlerave të njëjseve.

Përveç këngëve që shtjellohen me ritëm të lirë kemi edhe aso këngë kreshnikësh që shtjellohen me masa ritmike të përcaktuara të thjeshta (2/2, 2/4, 2/8, më rrallë 3/2, 3/4, 3/8 ose 5 5 7 7 8 8
4/2, 4/4, 4/8), ose të përziera (—, —, —, —, —, — etj.)
4 8 4 8 4 8

madje edhe me masa të çrregullta.

Po sjellim disa shembuj:

(Shembulli muz. nr. 2)

Kur ish ken' njaj jo-van ka-pi-da-ni
N'breç të de-tit shkijau na ki-te da-le

Kjo këngë e qëmtuar në Shirq (rrethi i Shkodrës) shtje-llohet me masën e thjeshtë dypjestuese; ndërsa jonet e kësaj kënge që kemi qëmtuar në Ishull-Shëngjim shtjellohet me masa tripjesëtuase.

(Shembulli muz. nr. 3)

Nja m^a te-për-o Mu-jit na ki da-le
Jre-qind vet-o në der po m'i rri- ne

Nganjëherë masat e thjeshta gërshetohen me ritmin e lirë, si p.sh. në këtë këngë të qëmtuar në Tropojë nga Zef Gruda

(Shembulli muz. nr. 4)

Andante *ad lib.*

he Jsh k^an plak e mo-re je-min
a-ga E-dhe jet' si pas-ka ndran a
Per finire ad libitum
E hej e-dhe zjer-
min mo-re ia ka dhan

Kemi edhe jone stereotipe që shtjellohen me masa të përziera pesëpjesëtuese, p.sh. këto këngë të qëmtuara në fshatin Pepsamaj të shoshit (Shembulli muz. nr. 5) dhe në Vuksanaj të Shalës

Moderato

Se ç'kan qit-o a-gajt i kan than Hajt ti
 Muj o hiç ma-rak mos ban Se ç'ka qit-o Mu-
 jo i ka than' Ju m'a pa-ci fa-qen o të bardh'

(Shembulli muz. nr. 6)

Sa trim zo-ti e-dhe ma kish fa'-le

Apo gjashtë pjesëtues, siç dëshmon ky shembull i qëmtuar në fshatin Rrilë të Lezhës

(Shembulli muz. nr. 7)

Me dy djelm-o bjeshkvedue me da-le Soll dy ç'i-ka-ni me 90'
 nuk ka fol-e Bo-në zot-o-ni Mu-ji't po m'i qef-e

Nuk mungojnë shembuj këngësh të këtilla që shtjellohen me masa shtatëpjesëtuese, si p.sh. kjo e qëmtuar në Gajushë

(Shembulli muz. nr. 8)

Lum e lum mo-re për zo-tin të lu-min
 Na s'jem ken' mo-re zo-ti na ka dha' ne

si dhe shembulli qëmtuar në fshatin Jubicë

(Shembulli muz. nr. 9)

Kur jan' ken-o tri-dhot a-ga-lla-re
 ku-vend baj-shin pa Muj'n e Ha-li-lin etj.
 kqyr e'fi-llon mor Jal-ja na ka tha ne

Përveç këtyre kemi edhe raste jonesh të shtjelluara në masën tetëpjestuese, siç dëshmon ky shembulli i qëmtuar nga Lorenc Antoni në fshatin Sinaç të Gjakovës

(Shembulli muz. nr. 10)

♩ = 200
 Kish dal'dja-li vje-tert me i ku-lla-te
 kish-te ndih-mu një ha-xy-ze pla-----ke

Të çuditshme janë sidomos disa raste metabolash ritmike ku gërshetohet masa $\frac{7}{8}$ me masën $\frac{13}{8}$ dhe me ritmin e lirë, siç mund të vërehet te kjo këngë e qëmtuar nga Zef Gruda në Tropojë

Shpresojmë se shembujt që u sollën janë të mjaftueshëm për të treguar laryshinë ritmike të këtyre këngëve, ndonëse nuk e shterojnë kurrsesi begatinë e tyre. E mahnitshme është sidomos cilësia e lëvizjeve agogjike të këtyre këngëve, d.m.th.

(Shembulli muz. nr. 11)

Moderato

o se m'ish kan-e Ha-san A-ga i ri-e

E shka ke-mi Ha-san A-ga i ri-e dhe kah po

dre-dhen Ha-xhit prej qe-bje sa një lis me re-ma po e gjujn'

ndryshimet që pësojnë gjatë shtjellimit duke u shpejtuar ose duke u ngadalësuar sipas rasteve dhe sipas volisë së shprehjeve.

*
* * *

Rreth vjershëzimit të këtyre këngëve janë shprehur mendime apo hamendsime të ndryshme. Gabimisht është thënë o është shkruar prerazi se këngët e kreshnikëve u shtjelluan kryesisht me vargje 10 rrokëshe trokaike të ndarë nga një cezurë pas rrokjes së katërt. Një kufizim i tillë mund të përgënjestrohet fare lehtë: mjafton t'u hedhësh një shikim sado të përciptë tejkryemeve dhe botimeve të gjertanishme për të parë se në këtë qerthull këngësh, vërtetë ka me shumicë 10 rrokësha trokaikë, por përveç këtyre ka edhe një mori vargjesh me përmasa e me përbërje nga më të ndryshmet. Këto nuk janë pra të paracaktuara por lëvizin shpeshherë brëndapërbrenda një kënge, nga 6 rrokëshi në 14 rrokëshin, e përtej, ashtu siç lëvizin theksimet në përzierjen e këmbëzave të ndryshme trokaike, jambike, daktile, spondaikë, amfibra-ke, anapeste, pirrike, peone etj. Mund të përmendim me këtë rast këngën e bukur me titull «Martesa e Halilit» ku gërshetohen vargje përmasash të ndryshme duke kaluar me

shkathtësi nga këmbëzat hypëse në këmbëzat zbritëse pa iu nënshtruar formulave të ngurta. Po cekim disa shembuj të tjerë:

u-u u-u -u u-u-u	Pse besën e Zotit Krajlit i a
	kam dhanë
u-u -u u- u-u -u	E n'pastë menden me na
	koritë fisin
-u -uú u-u -u	Gjujma re qetash me kokër
	rrfeje

(«Visaret e Kombit», II, nr. 4)

ose:

u- u- uu-u -ú	Nji zâ prej dheut atëherë
	ka dalë
-uu -u uu- -u	Ç'ka qitë qyqes e i ka thanë
uuú -u -uu -u	Nji amanet, qyqe due me
	t'lanë
u-u -u u-u uu-	Nji fjalë Mujit n'Jutbinë me
	m'ia çu
-uu -u u-u u-u	Qyqja e kuqe ç'ka qitë e ka
	thanë
uu-u uú uu -u	Amanetin e mban edhe toka

(«Visaret e Kombit», vëll. II, f. 37)

ose:

-ú -u -u -u	Qaty kanka falë Muji
-u -u -uu -u	M'ishte hyp n'bedena të
	kullës
-u -uu -u L	Nji piskamë ma paska bâ
-uu -uu -uu L	Dushku i malit për tokë
	asht ra

(Rev. «Edukata e Re» — 1934)

ose:

I ka mustaqet sa dy desh
galana
I ka krahët si dy lisa me
rrema

$\cup \text{ / } | \cup - \cup | - \cup \cup | \cup - \cup$
 $\cup - | - \cup | \cup \cup - \cup | \cup - \cup$

ose:

Se ne t'parët nji kanû na
kanë lanë
Armët me dhanë përpara e
mandej gjanë
Kurrë balozit motrën mos
me ia dhanë

$- \cup | \cup - \cup | \cup - \cup | \cup \cup \cup | - \cup$
 $- \cup | \cup - \cup | - \cup | \cup \cup \cup | - \cup$

ose:

Se dekë ma e ambël s'asht
se n'luftë m'u pré

ose:

Kurr kangë përmbi kangë
tande mos me mujtë m'u
kndue
Kush të dalin tre gjoba e
tri shpatë me i kcye. (14
rrokëshe)

ose:

Shpejt ma ëndi i pëlhurë të
gjanë e të gjatë
(15 rrokësh)


$\cup \cup - \cup | \cup \cup - \cup | \cup - \cup | \cup \cup - \cup$

Këto kategori skemash nuk janë sajime artificiale, por u nxorën nga vetë vlerat e njësive përkatëse. Shtojmë madje, se këta shembuj japin vetëm një farë pasqyrimi të përafërt, por nuk e shterojnë kursesi tërë larushinë metroprozodike të këtyre këngëve. Shikuar përceptazi këto dukuri mund të duken si tekanjoze apo si çalime e çrregullime (përsa i përket numrit të rrokjeve e vendit të theksimeve) por, ndryshe nga ç'është pohuar gabimisht, kjo për-

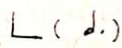
zierje këmbëzash e përmasash të ndryshme, kur është e ujditur mirë nuk e prish aspak rrjedhën ritmike të këngëve, përkundrazi, u a thyen monotoninë e përsëritjeve të njënjëshme duke i freskuar me hijeshi të këndshme.

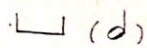
Cilat janë ligjësitë metroprozodike të këtyre këngëve?

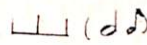
Shumë kohë më parë disa dijetarë patën vërejtur se fjalët e ndryshme përmbajnë në gjirin e tyre një ngarkesë ritmike që i bën të rrjedhin; se një vistër tingujsh ose rrokjesh pa rrymën ritmike do të mbeteshin në gjendje amullie dhe se ndërhyrja ritmi që përshkon tingujt, fonemat, fjalët, këmbëzat ose fjalitë e ftilluara në gjymtyrë apo vargje dhe i bën të rrjedhin. Shkenca materialiste nuk i kundron tingujt si diçka abstrakte, por si dukuri fizike të mirëfillta që mund të analizohen nga disa pikëpamje. Ndërkohë studimet e fonetikës eksperimentale të bëra me ndihmën e aparateve elektronike kanë provuar katërcipërisht se gjuha shqipe e ka ruajtur dallimin sasior midis zanoreve të gjata e zanoreve të shkurtra; rrjedhimisht fjalët e gjuhës sonë gjatë shqiptimit kanë vlera ritmike të ndryshme. Krahas këtij parimi sasior janë hetuar, si të thuash rrahjet e pulsit të fjalëve në valëzimet midis tingujve të theksuar («tezis») dhe tingujve të patheksuar («arsis»). Doemos këto parime të gjuhës së gjallë kanë peshën e tyre edhe në përbërjen e vjershave popullore, rrjedhimisht bashkëvepron sistemi «sasior» i vlerave ritmike të zanoreve së toku me sistemin e ashtuquajtur «theksor». Këtë bashkëveprim e kanë vënë në pah studimet etnomuzikologjike. Ndonëse këto sisteme nuk janë diçka e jashtëme, por burojnë nga vetë gjiri i gjuhës sonë, prapëseprapë ndokujt mund t'i duken si «çrregullime masash» (Sik'.) ashtu siç u dukeshin disa muzikologëve të huaj (pa qenë të këtilla) masat e përziera (5,7,8,4,+5, 10,11, 5+7, 13, 14, 16 pjesëtuese etj.) të muzikës sonë popullore. Nëse ndërtimi i disa vargjeve duket si i çrregullt nga pikëpamja e numrit të rrokjeve, del i rregullt duke shikuar lidhjet e ngushta midis vlerave fonike, ritmike e metrike që krijojnë drejtpeshimin e tyre nëpër këngët popullore. Ndoshta këtu nuk është vendi i volitshëm për të shkolluar imtësisht elementet akustike të përbërjes së tingujve, sidoqoftë, për të parë se si ftillohen vlerat e njëjësive të gjata e të shkurtra nëpër këmbëza dhe çfarë figurash ritmike përftohen, mund t'i tejshkruajmë praktikisht me shenja metrike ose me nota muzikore. Në parim njësia e gjatë (—) është



sa dyfishi i njësisë së shkurtër. (v), d.m.th 



veçse ky përpjesëtim midis vlerave të mësipërme nuk është i ngurtë, por është relativ: rastis rëndom që vlera e disa rrokjeve të gjata t'i tejkalojë dy njësitë. Këto rrokje «irracionale» paraqiten me shenja metroprozodike të posaçme L (d.) për



 rrokjet prej tri njësish:

 për rrokjet prej 4 njësish:


 për rrokjet prej 5 njësish:


Kështu trokeu () dhe jambi () paraqiten si qeliza të


thjeshta tripjesëtuese; ndërsa pirrikja () spondeu ()

daktili () dhe anapesti () paraqiten si qeliza të


thjeshta dypjesëtuese. Duke thyer njësitë e gjata në dy të shkurtra ose anasjelltas duke shkruar dy njësi të shkurtra në një të gjatë, përftohen figura ritmike të ndryshme: kështu nga

trokeu dhe jambi del trioleti () nga spondeu dalin

anapesti dhe daktili; ndërsa nga përngjitja e jambit me trokeun del këmbëza bakike () në të kundërtën, d.m.th.

nga përmbysja e tyre del këmbëza korianbe (),

cila gjinikohet gjithashtu duke pjesëtuar njësinë e dytë të

këmbëzës mollose () Vlerat e njësive gjatë rrjedhës

së tyre nyjzohen nëpër vjersha në mënyra të ndryshme, herë me theksime e herë me kundërtheksime. Në këtë mes ritmi ka, si të thuash, peshën e vet qoftë në sistemin sasiore të zanoreve, qoftë në sistemin theksor. Përzierja e këmbëzave të ndryshme brenda vargjeve nëpërmjet mpleksjes së vlerave të njësive ritmike me rrokjet e theksuara o të patheksuara, gjithashtu pjesëtimi i të gjatave apo shkruarja e të shkurtrave si dhe zgjatja apo shkurtrimi i tyre sipas volisë së shprehjeve gjinikon laryshi të madhe përmasash dhe skemash metroprozodike. Rregullat e tyre nuk janë të prera: vende-vende sundon parimi sasiore i rrokjeve ndërsa gjetiu sundon theksimi dinamik; madje rastis që e njëjta fjalë, brenda së njëjtës këngë të ketë vlerë sasiore e theksime të ndryshme. Prandaj nëpër disa vargje është e vështirë të dallosh elementet e sistemit sasiore

të zanoreve nga elementet e sistemit theksor; rrjedhimisht për arsye të luhatjes midis sistemeve të ndryshme, rëndom, është e vështirë t'ua nxjerrësh skeletin apo skemat disa vargjeve, pa ndihmën e vlerave sasiore të njësive tingëlluese, d.m.th. pa i dëgjuar gjatë kohës që këndohen. Përndryshe përzierja e theksimeve dhe kundërtheksimeve me këmbimet e befasishme që e përthyejnë rrjedhën në një mori mënyrash porsì vorbullà këmbëzash herë hipëse dhe herë zbritëse, mund të duken si rrëmuje.

*
* *
*

Shqyrtimi i sistemeve të vjershërimit popullor nga pikë-pamja gjuhësore ndihmon mjaft për të gjurmuar gjenezën e ngrehinës poetike muzikore të këngëve. Shumica e vargjeve njërreshtore të këtyre këngëve kanë ndërtim të drejtë që përkon plotësisht me të folmen dialektore të trevës përkatëse. Pothuajse çdo varg përbën një fjali të veçantë. Rreshtimi i fjalëve nëpër vargje është përgjithësisht i drejtë. Të rralla janë vargjet e ndërtuar me dy pjesë të kundërta (dihotimia), gjithashtu të rralla janë rastet e fjalive të ndërvarura që përbëhen nga dy vargje:

— u u | — u u | — u u | — u
— u | — u | — u | — u

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

Të rralla janë edhe ndërlihdjet zinxhir (anadipoza) që shkojnë duke përsëritur gjysmën e dytë të një vargu në fillimin e vargut vazhdues:

— u u | — u | — u u | — u

(Me gjithë nuse janë fillue

— u u | — u u | — u u | — u

Janë fillue me u kthye
n'Jutbinë),

Ndërsa përsëritjet e tërësishme të ndonjë vargu, madje përsëritjet në grupe vargjesh janë dukuri shumë të rëndomta në qerthullin e këtyre këngëve.

Disa vargje kanë një cezurë ose pushim në gjirin e tyre. (Nënvizojmë fjalën *disa*, sepse ky pushim nuk është gjithmonë

i ndjeshëm). Vlera ritmike dhe vendi i Cezurës nuk janë të përcaktuar por ndryshojnë sipas rasteve: herë-herë bie pas rrokjes së katërt, herë të tjera godet pas rrokjes së pestë me një gjysmë kadence. Përveç këtyre cezurave «femërore» që godasin pas rrokjes së theksuar, kemi edhe cezura «mashkullore» që godasin pas rrokjes së gjashtë ose sidomos te kadencia fundore, d.m.th. para rrokjes së fundit, e cila theksohet fuqimisht, dhe fill pas asaj ndërfitet një pushim pak a shumë i gjatë, pavarësisht se mund ta copëtojë fjalën, madje diftongun, mu në mes; ndërkohë lahuta vazhdon të tingëllojë dhe pas atij «interludi» instrumental, këngëtari hungëron pjesëzën tjetër të fjalës ose elementin e dytë të diftongut (shih shembullin muzikor nr. 1) duke e ndërlidhur me fillimin e vargut pasardhës. (Ky theksim i rrokjes së parafundit nuk duhet ngatërruar me të ashtuquajturin «iktues eliptik»). Një farë pushimi fundor ndihet edhe pas vargjeve cungë (katalektë).

Pavarësisht se rreshtimi i fjalëve nëpër vargjet e këtyre këngëve, ashtu si dhe drithërimita e zërit mund të ndryshojnë nga ato të bisedës së përditshme, prapëseprapë në shumicën e rasteve rrokjet ruajnë vlerat e tyre sasiore dhe theksore të natyrshme. Ka edhe raste që të njëjtat rrokje mund të paraqiten me vlera apo theksime të ndryshme, sipas vendit që zënë nëpër këmbëza e nëpër vargje. Janë kërkesat e përmasës së ndonjë vargu që nganjëherë ndikojnë në cilësinë e fonetikës gjuhësore. Kështu p.sh., ë-ja mund të tjetërsohet në zanore të kumbueshme (d.m.th. «e» të mirëfilltë). Për hir të këtyre kërkesave mund të ndodhin edhe «shkelje» të tjera të natyrës gjuhësore — siç do të shihet më poshtë. Ndonëse këngëtarët popullorë nuk i masin vlerat sasiore të zanoreve nëpër këmbëza as nuk i numërojnë rrokjet e vargjeve, sepse këto elemente i kanë, si të thuash në gjak, prapëseprapë shfrytëzojnë shumë mënyra për të plotësuar përmasat e kërkuara herë me pasthirrma të lira, herë me shtesa pjesëzash, herë duke vlerësuar je-n përemnore në dy rrokje etj. etj. Në pamundësi për të ilustruar me shembuj shkurtimisht të gjitha «liritë e vjershërimit» po përmendim disa nga më kryesoret siç janë: a) shkurtimi i ndonjë njësie të gjatë (sistolea) e, anasjelltas, zgjatja e ndonjë njësie të shkurtër (diastolea) — b) zhvendosja e theksit nga një rrokje tonike në një tjetër (hiperteza), c) shkrirja e fundit të një fjale me fillimin e fjalës pasardhëse për të sajuar një rrokje të vetme (elizioni), ç) shkrirja fonetike e dy zanoreve të afërta (sinereza), d)

ndarja e diftongut në dy rrokje (diereza); dh) cungimi i rrokjes fillestare ose fundore të një fjale (aereza), e) shtesa e një rrokjeje në mes ose në fund të ndonjë fjale (epenteza dhe para-gea) etj.

Në këngët e kreshnikëve mbizotërojnë vargjet e «bardha», por nuk mungojnë asonancat dhe bashkëzanimet fundore të njënjëshme apo të rrejtshme që i pajisin vjershat me kumbime të harmonishme, me gjithë ashpërsinë e së folmes dialektore. Vetë gjuha shqipe e pasur me zanore e me togje bashkëtingëlloresh gjinikon natyrshëm kumbime të atilla.

Shumë vargje përfundojnë me zanore të dyzuara që përftojnë vetvetiu gjasëramje, por më dendur rima e tyre përftohet nëpërmjet foljeve paskajore në fund të vargjeve, si dhe nga përsëritja e së njëjtës folje në dy vargje të njëpasnjëshme. Përveç bashkëzanimëve fundore të njënjëshme ka edhe raste gjasëramjesh të brendshme në mesin e vargjeve, — gjasëramje të cilat lënë mbresa të këndshme të dëgjuesi. Shikuar hollë-hollë, rima e vjershave të këtyre këngëve nuk është vetëm njëjtësi fonetike midis rrokjeve tonike në fund të vargjeve, por është edhe si ndërlihdje harmonike midis tyre. Shumë të rëndomta në vargjet e këtyre këngëve janë asonancat, d.m.th. bashkëzanimet e ngjashme midis rrokjeve fundore pas zanoreve tonike. Edhe këto mund të jenë të njënjëshme ashtu siç mund të lëvizin nga a - a - a - a, në a - x - a, në a - x - b, në a - b - x etj. Këtyre u shtohen aliteracionet dhe përplasjet e zanoreve apo bashkëtingëlloreve me theksime të kundërta. Të gjitha këto efekte janë të derdhura vetvetishëm nëpër vargjet e këtyre këngëve që rrjedhin natyrshëm herë si currila krojesh, e, hera-herës porsi përroje të rrëmbyeshme përmes currash e shkrepash. Mendohet se trokeu, daktili e të tjera këmbëza hipëse, të cilat i kanë njësitë e gjata në fillim, janë të përshtatshme për shprehje tregimtare të qeta; kurse jambi, anapesti, joniku minor e të tjera këmbëza zbritëse që kanë njësitë e gjata në fund, janë më të përshtatshme për shprehjet e shqetësuar. Harmonia e vargjeve të kërthnësta e plot flatrimet plotësohet nga shembëlltyrat e goditura ose nga hijeshia e disa stilemave plot dritë-hije, sidomos nga foljet në mënyrën habitore të cilat pasqyrojnë mendësinë e njerëzve të thjeshtë që ngelen me gojë hapur përballë disa ndodhivë. Fuqi të veçantë kanë shpërthimet e disa shprehjeve të thkeshme (përgjërime, mallkime, dënësë, rrënkime etj.) që duken si të derdhura në... metal dhe që i përforcojnë ngjyrat e ndezura të eposit. Doemos, fryma poetike që përshkon

vargjet e këtyre këngëve u a shton bukurinë, dendësinë dhe fuqinë shprehëse, e cila në shumë raste arrin pika kulmore. Veçse është e tepërt të kërkosh nga këto këngë popullore vetëm «poezi të kulluara» prej fillimit deri në mbarim: krahas kalimeve shumë të bukura, gjatë shtjellimit të tyre ka edhe pjesë të dobëta, të rryeshme e sidomos arkaizma parake. Megjithatë kundërmon syresh një aromë njomësie.

Shqyrtimi i cilësive stilistike dhe estetike të këtyre këngëve meriton një trajtesë të posaçme që i tejkalon caqet e një kumtese.

*
* *
*

Siç dihet, disa subjekte, personazhe, tema, motive, stilema dhe elemente të përbashkëta ndërmjet eposit boshnjak dhe ciklit të këngëve tona kanë tërhequr vëmendjen prej kohësh të mjaft gjurmuesve. Pa dyshim, marrëdhëniet e ndërsjella kanë mundësuar shkëmbimet dhe huazimet në këtë degë të folklorit, ashtu si gjetiu, por njëkohësisht ndryshimet ndërmjet gjuhëve përkatëse si dhe një sërë faktorësh shoqërorë, etnikë, kulturorë, historikë, rrethanorë etj. kanë kushtëzuar edhe dallimet e pashmangshme. Studimet ndërdisiplinore dhe përqasjet apo krahasimet ndihmojnë për të nxjerrë në pah, nga njëra anë, ngjashmëritë, nga ana tjetër, veçoritë dalluese etnokulturore, si dhe për të sqaruar çështjet e djepit dhe të moshës së këtyre këngëve. Natyrisht, për të depërtuar në thelbin e çështjeve, nevojiten njohuri të mjaftueshme rreth traditës së gjallë të të dy popujve; gjithashtu nevojiten gjurmime, qëmtime, incizime dhe botime të sakta. Ndërkohë shoshitja e veçorive ritmike e metroprozodike që dallojnë këngët e të dy popujve, nuk është punë e lehtë. Duke u kufizuar me këtë rast vetëm rreth metroprozodisë, mund të bëjmë këtë vrojtim: Sipas studiesve jugosllavë*) këngët epike të boshnjakëve shtjellohen kryesisht me 10 rrokësha trokaikë, të ndarë në mes nga një cezurë pas rrokjes së katërt, kurse sipas nesh këngët shqiptare të kreshnikëve shtjellohen me vargje përma-

* T. Maretic: *Metrika muslimanske narodne epike*, në Rad Jugoslavenska Akademije Znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1935, kn. 253; f. 182-242 + kn. 255 (Zagreb 1936) f. 1-76.

sash dhe skemash nga më të ndryshmet pa rënë në monotoninë e përsëritjeve të njënjëshme. Gjithë kjo laryshi përmasash dhe skemash metroprozodike në traditën tonë popullore nuk është gatuar njëherësh, por është trashëguar dhe është ruajtur me ngulm gjatë rrjedhës së shumë shekujve.

Një ndër nyjat e ngatërruara që mbetet për t'u zgjidhur e për t'u sqaruar deri në fund është çështja e 10 rrokëshit.

Studiuesit e metroprozodisë kanë shprehur pikëpamje nga më të ndryshmet rreth burimit të kësaj përmasë. Do të ishte punë shterpë shoshitja e pikëpamjeve tendencioze të atyre gjurmuese që ndoshta nuk e dinë (ose nuk duan ta dinë) se 10 rrokëshi haset në traditat popullore të Evropës Lindore e Perëndimore nga viset e Baltikut deri në Mesdhe, duke përfshirë jo vetëm sllavët jugorë, por edhe eposin francez (p.sh. «Këngët e Rolandit si dhe romancat e Oilit shtjellohen me 10 rrokësha). Për ta sqaruar sado pak çështjen që po trajtojmë, mafton të vemë në dukje se përveç teorisë sllave lidhur me prejardhjen e 10 rrokëshit, ka mendime të ndryshme: dikush e mton për bizantine, dikush tjetër për panone, madje ndonjë studiues e ka shtyrë lindjen e kësaj përmasë deri në fillimet indoevropiane²⁾, pra shumë kohë para dyndjes së sllavëve në Gadishullin tonë. Shtojmë se vite më parë janë zbuluar në truallin e Panonisë disa këngë hungareze të shekujve XV-XVI, të cilat shtjellohen me vargje 10 rrokëshe. Ndërsa për këngët jugosllave të shtjelluara me «desetercat» nuk njihet deri më sot ndonjë dëshmi e shkruar para shekullit XVIII³⁾. Sidoqoftë, sado e mugët dhe e ndërlikuar që të jetë çështja e prejardhjes së 10 rrokëshit, mendohet me të drejtë se nuk mund ta ketë zanafillën në një shekull e në një trevë të përcaktuar, meqë kjo dukuri kaq e përhapur i thellon rrënjët në tradita mjaft të hershme. Përsa u përket kufijve të përhapjes së 10 rrokëshit në folklorin tonë, fare lehtë mund të përgënjeshtrohet paragjykimi sipas të cilit këtë përmasë e paskemi gjoja vetëm në këngët e kreshnikëve të Shqipërisë Veriore. Nga krahinat e ndryshme mund të sjellim një mori këngësh jo vetëm legjendare, por edhe historike të mirëfillta, si dhe këngë lirike, madje proverba e gjëegjëza të shtjelluara me 10 rrokësh. Le ta konkretizojmë këtë fakt me disa këngë «të buta» kosovare:

Kam një mitan me basëm të bardhë
S'di a ta bajë a ta qes n'pazar,

etj.

ose

Moj e mira, mori nëpër thera
 T'luta, t'luta, mori sa kè vera
 Sa ké vera, mori, na erdh vjeshta
 etj. etj.

(Kemenicë)

ose

O moj e mira qi del në prrue .
 E po t'vjen era si molleftue
 Molleftue lum-o po t'vjen era
 Oh hajde, shpirt-o se erdh pranvera.
 etj. etj.

(rr. i Drenicës)

ose

Mori e mira, oj synin e zie
 Po i fshin lott-o, mori me shami-e.

ose

Çou syzëzë mori, kallma llampen
 kallma llampen mori, të bajm dritë
 T'i shof vetllat, mori, t'i shof sytë.

(Novoselë — Rr. i Gjakovës)

ose

Oj Lulije gjylpana gjergjefit
 Ta kam vnue synin prej pes' vjetit etj.

(Kumanove)

ose

Gjali i Gostivarit n'kafeane
 Sa i miri qanke nonës tande

etj.

(Ternova e Gostivarit)

ose

Po sillet makina rreth mullinit
 Hajde oj lulije, bjeri ftinit
 Ia ka nis Lulija e po qeshet
 Boll jam konë oj nanë, rroktareshe.

(Kaçanik)

Nëpërmjet shembujve të këtillë mund të zbresim edhe më tutje:

Moj Xhemile, ku t'xu ylli i dritës?
 — Më ka xanun ndër fusha të Dibrës
 etj.

dhe mund të dalim në rrethin e Pogradecit:

Do të marr o moj fëllëz e malit
 S'më merr dot o mor yll i karvanit
 etj.

e deri në kufi të Labërisë, — siç dëshmon refreni i kësaj kënge nga Këlcyra:

Se ç'më ra një zog në lumë
 Korba moj unë, qyqja moj unë

— ∪ ∪ | — ∪ || — ∪ ∪ | — ∪

Mund të vazhdojmë edhe më tutje, por shpresojmë se këta shembuj janë të mjaftueshëm.

Natyrisht midis 10 rrokëshave të folklorit shqiptar dhe atyre francezë, italianë, jugosllavë etj. ka mjaft ndryshime. Nëse, p.sh., i ashtuquajti «deseterc» përbëhet kryesisht nga pesë këmbëza trokaike me një cezurë pas rrokjes së katërt, në folklorin tonë kjo përmasë vargu paraqitet shumë më e larmishme përsa i përket cilësisë së këmbëzave dhe theksimeve që godasin nëpër pika të ndryshme. Përveç 10 rrokëshit homogjen me këmbëza të njënjëshme, kemi 10 rrokësha heterogjenë me përzierje këmbëzash të ndryshme, herë simetrike, e herë josimetrike. I këtillë është, p.sh., i ashtuquajti

10 rrokësh i vrellshëm që përbëhet nga dyzimi i gjymtyrës adoniane ku bashkangjitet daktili me trokeun:

(Qyqja e kuqe n'bjeshkë ka kndue - ∪ ∪ | - ∪ || - ∪ ∪ | - ∪

ose ky varg heterogjen gjithashtu simetrik, por me tjetër përbërje:

Pa kjo a' besa qi m'patët dhanë?

- ∪ | ∪ - ∪ | ∪ - ∪ | - ∪

ose ky 10 rrokësh simetrik i përbërë nga përngjitje e dy gjymtyrëve jambiko-amfibrahe:

Shka ka bucela e qet kanjela

∪ - | ∪ - ∪ | ∪ - | ∪ - ∪

ose ky 10 rrokësh alkaik i përbërë prej dy këmbëzash daktilë dhe dy trokaikë:

Syni i bardhë si kokërr dardhë

- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ | - ∪

Po japim një farë pasqyre me skemat e ndryshme të 10 rrokëshit në folklorin tonë

(Ah more Mujo, Zoti të
vraftë
Miku a' mjalta, shoku s'
krypa
Krajli Kotorrit ti ka ngujue
Zanin ta ndjesh me sy mos
t'pasha
Darka e vogël ban shpin'
e madhe

- ∪ ∪ | - ∪ | - ∪ ∪ | - ∪

- ∪ ∪ | - ∪ | ∪ - | ∪ - ∪

- ∪ ∪ | - ∪ | ∪ - ∪ | - ∪

u - | u - u | u - | u - u

- u | u - u | - u | u - u

u - u | - u | u - u | - u

u - u | - u | u u u | - u

u u u | - u | u u u | - u

- u u | - u | u u | u - u

u - u | - u | - u u | - u

- u | - u | u - | u - - u

u u - | u - | u u - | u -

- u u | - u | - u | - u

- u | - u | - u | - u | - u

u - | - u | u u - u | - u

u u | - u | u - u | u - u

u u - | - u | u u - |

u u - u | - u | u u - u

u u - u | - u | u u - u

u - u | u - u | - - u | u - - u

u u - u | u u - u

u u - u | u u u - | u -

E di i vuemi, ç'ka hjekë i
shuemi

Buka n'policë, koke n'trupice

Si Hysa, Hasa, si vegshi
rrasa

Na lypset shpija, masandaj
mollat

Ç'ka ta ban goja s'ta ban
anmiku

Ma në fund mrini Sokol
Halili

U nise nuse, vajzë moj lule

Motra jote rixhan' ta ka
ngranë

Ku e ke martu, qagje na ka
shkue

vetlla e saj ndrejt si fiskaja.

Ç'pe merr frima rrapin e
Jutbinës

Dheu m'ka mlue e fat s'i
qite vedit

Po s'e mora Tanushen e
Krajlit.

A don gja, Mujo, a don mall?

A don dije, Mujo, a don
gjuhë?

Lyp shka t'duesh, Mujos i
kan thanë

Kqyr, Muji athere, çka qitë
e ka thanë

Shpesh po m'ngucin çobanija

Paj me forcë me jau kalue
un due.

Këto skema të larmishme u nxorën jo vetëm nga vargjet e këngëve të kreshnikëve, por edhe nga vargjet e këngëve lirike të disa krahinave, madje nga proverbat e gjëegjëzat, duke ruajtur vlerat e njësive ritmike përkatëse.

*

* *

Nga zberthimi i elementeve shprehëse poetiko-muzikore u pa sesa e ndërlikuar është rryma lëvizëse e tingujve të këtyre këngëve (d.m.th. ritmika); gjithashtu u pa se vjershat e tyre nuk janë ndërtuar sipas ndonjë parimi të jashtëm, por shtjellohen me ligjësitë e brendshme të gjuhës së gjallë të popullit. Dihet se çdo sistem poetiko-muzikor tradicional përfaqëson shijen dhe mundësitë shprehëse të një shoqërie në kushtet e në rrethanat përkatëse. Aty kemi pasqyrimin e veçorive etnokulturore.

Ku dhe kur mund të jenë ngjizur këngët e kreshnikëve? Këto pyetje kanë shqetësuar prej kohësh mjaft studiues.



Nga shqyrtimi i morfologjisë së këngëve të kreshnikëve del se ato nuk janë krijuar përnjëherësh, por janë përfutur dalëngadalë gjatë disa brezave, prandaj edhe paraqiten me disa shtresime. Shpalosja e mbishtresave dhe nënshtresave, shqyrtimi i temave, shoshitja e motiveve dhe elementeve përbërëse ndihmojnë mjaft për të zbuluar shtratin e tyre të kryehershëm. Pa dyshim nuk është punë e lehtë të hetosh se me çfarë lënde janë mbrujtur fillimisht këto këngë, pastaj të dallosh shartimet e mëvonshme, ndryshimet dhe tjetërsimet që kanë pësuar gjatë rrjedhës së tyre nëpër shekuj. Hëpërhë mund të bëjmë disa vrojtme duke përcaktuar në mënyrë të përafërt moshën e ndonjë shtrese.

Shqyrtimet etnomuzikologjike vërtetojnë se lidhjet e ndërsjella midis veçorive fonetike, ritmike dhe metroprozodike të këtyre këngëve i thellojnë rrënjët në tradita shumë të hershme; ato nuk janë krijuar nga asgjëja, por në përputhje me gjendjen e shoqërisë kanë dalë nga disa etapa pararendëse duke u trashëguar brez pas brezi. P.sh., ritmin e lirë (që është një ndër veçoritë më të spikatura të këtyre këngëve) e kemi në shtresimet më të vjetra të folklorit tonë: me ritëm të lirë shtjellohen të ashtuquajturat këngë «majekrahi» nëpër malësitë e Shqipërisë Veriore; gjithashtu shtjellohen këngët «lashtërishte» të Shqipërisë Jugore dhe këngët «pleqërishte» të arbëreshëve. Po aq i hershëm është sistemi i vlerave sasiore të zanoreve nëpër vjershat e këtyre këngëve. Dihet se ky sistem zuri të tjetërsohet gjatë mesjetës kur vargjet e këngëve nisën të shtjellohen edhe sipas numrit të rrokjeve dhe energjisë së tyre dinamike në përputhje me

goditjet e theksimeve. Ndonëse ky sistem theksor erdhi duke e zëvendësuar pak nga pak sistemin pararendës, prapëse-prapë nuk e asgjësoi, por si të thuash, u shartua në të. Tani rreth këtyre dukurive nuk mund të bëjmë ndarje kronologjike të prera, mbasi nuk zbërthejmë dot çështjen e diakronisë së elementeve të qëndrueshme dhe elementeve të lëvizshme. Hëpërhë mjafton të vëmë në dukje bashkëveprimin dhe vazhdimësinë e sistemeve të lartpërmendura në krijimtarinë popullore të kushtëzuara nga një sërë faktorësh jetësorë.

Përsa u përket masave ritmike të përziera pesëpjesëtuase, shtatëpjesëtuase, nëntëpjesëtuase etj., ndoshta këtu është vendi i përshtatshëm për të rishikuar tezat e diskutueshme të disa muzikologëve të huaj që kanë shprehur mendimin se këto farë masash ritmike të mbiquajtura «aksak» na paskan prejardhje bullgare⁴⁾ ose turke (sik!) ndonëse nuk ka asnjë dëshmi që këto masa të përziera t'i ketë sjellë në Ballkan dyndja bullgare gjatë shekullit VII të e.r.⁵⁾ ose dyndja e osmanëve në shekullin XV. Në të kundërtën kemi të dhëna arkeomuzikologjike që dëshmojnë se këto farë masash ritmike në traditat muzikore të Ballkanit janë shumë më të hershme se dyndja e protobullgarëve apo ajo e turqve në këtë gadishull. Ja disa syresh — Aristokseni i Tarantos (gjysma e dytë e shekullit IV para e.r.) në një traktat rreth ritmikës përmend shtatë tipa masash duke përfshirë midis tyre edhe këmbëzat irracionale.⁶⁾ Ky dijetar i lashtësisë ishte i bindur se çdo teori muzikore duhet të dalë nga praktika e jetës dhe jo nga sprovat abstrakte, prandaj njoftimet e tij nuk ishin teorizime të thata, por rrjedhore vrojtimesh të bëra në vetë jetën muzikore të kohës së tij. Pas njoftimeve të Aristoksenit kemi njoftime edhe nga disa autorë të tjerë që i përmendin masat ritmike «irracionale», madje Dionizi i Halikarnasit (shek. I para e.r.) në traktatin e tij mbi përbërjen e fjalëve (XVII, 130) përshekruan dy këmbëza metroritmike të cilat bartin nga një element me vlerë midis njësisë së gjatë (longa) dhe së shkurtër (brevis). I këtyre ishte, p.sh., i ashtuquajturit daktil ciklik

(— ∨ —) dhe i anasjellti (∨ — —) që kishte një njësi të zgjatur⁷⁾. Vallë këto këmbëza a nuk ishin të barabarta me masat

pesëpjesëtuase? d.m.th. $5/8$  ose  etj. Vallë vetë emërtimi i tyre («peone») a nuk lidhet me fisin ilir të peonëve,

ashtu siç lidhet emërtimi i këmbëzave mollose me fisin epirotas të molosëve që banonin në jug të Toskërisë? — Ndoshta edhe këmbëzat e vallave pirrike lidhen me masën ritmike të valleve luftarake epirotase. Sidoqoftë, më vonë Bakiosi plak (shek. III i e.r.) në kapitullin II të veprës së tij me titull «Hyrje në artin muzikor»⁸ saktësonte se asokohe njiheshin tri farë masash ritmike: e shkurtra e gjata dhe irracionalja. Edhe Aristidh Kuintiliani⁹) thotë (në lib. I kap. II paragr. 2) se në kohën e tij (shek. III i e.r.) kishte shumë tipe ritmesh «irrationale». Në dritën e këtyre dëshmimeve të autorëve greko-latinë të lashtësisë del, pra, se masat metroritmike të përziera rrjedhin nga tradita shumë më të hershme se koha e dyndjes së protobullgarëve apo ajo e osmanëve në Gadishullin Ballkanik.

Në jetën e këngëve popullore mpleksen një sërë dukurish të ndërlikuara, ku përveç faktorëve gjuhësore e muzikorë ndërhyjnë edhe faktorë të ndryshëm rrethanorë, ekonomikë, shoqërorë, historikë, kulturorë etj. prandaj për të depërtuar sa më thellë në tërësinë e çështjeve nevojiten hulumtime dhe studime ndërdisiplinore të gjithanshme.

1) E kemi fjalën për studimin e tij me titull «Epika popullore e shqiptarëve — Cikli i Mujit e Halilit, botuar në Lajpcig më 1954-55 (veçanërisht për kap. «Form der Epos, fq. 28).

2) R. Jakobson, «Studies in Comparative Slavic Metrics», Oxford Slavonic Papers, vëll. III, 1952, f. 21-26.

3) Shih punimet e Kongresit të folkloristëve jugosllavë mbajtur në Uhër më 1960.

4) S. Xhuxhev, «Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare», Paris, 1931, f. 154.

5) J. Arbatsky, «Beating the Tupan in the Central Balkan», Cikago, 1955, f. 14.

6) L. Laloy «Aristoxene de Tarente et la musique de l'antiquité», Paris, 1904, f. 299-300.

7) Dionysi i Halicarnassensis, «De composition verbarum — liber-graeca et latine», — Leipçig, 1938 (XVII, 130).

8) «Musici scriptores graeci». — Geror Verlagsbuchhandlung, 1962, f. 313-316.

9) A. Quintilianus, «Von der Musik», Berlin, 1937, f. 217.

Prof. dr. VOLFGANG EMIL SUPAN

(Austri)

DY FJALË RRETH STUDIMIT SHKENCOR TË ETNOMUZIKOLOGJISË

Së pari, dëshiroj t'ju bëj të njohur ndihmesën e qendrës së Gracit në studimin e çështjeve të Evropës Juglindore. (Sigurisht, për të këtu është dëgjuar pak). *Së dyti*, nuk kam qëllim «të relativoj» problemet lokale, të dëgjuara vetëm nga njëra anë, por në të njëjtën kohë dëshiroj ta shohim temën epos në një pamje krahasimtare. (Para disa vjetësh kam shkruar rreth aspektit botëror e historik në zërin e eposit të enciklopedisë «Muzika në histori dhe sot»).

Për pikën e parë: Universiteti i Gracit, si instituti më i gjerë i kërkimeve gjermane për Evropën Juglindore, u ka kushtuar vazhdimisht vëmendje të veçantë studimeve për këtë fushë. Emra si: G. Krek, K. Strehelij, M. Murko, J. Matl dhe L. Sadnik shënojnë një rrugë të gjatë dhe pjellore, arritjet e së cilës nuk mund të lihen jashtë historisë së studimeve për këngët popullore.

Në studimet linguistike dhe folklorike të këtij lëmi, më 1964, në krye të një instituti të sapongritur erdhi nga shko-lla e Bekingut në Pragë, Valter Vynshi, i cili pati mbrojtur titullin e profesorit ordinar në Grac, më 1960, mes të tjerash, me një libër për «Dasmën e Banoviç Mikelit», njëri nga epet klasike malazeze për kreshnikët. Asokohe ai botoi këta libra në zë: «Teknika e violinës në guslarët e Jugut» (tema për disertacionin e vitit 1932, botuar në Brno), «Mbi këngët e kreshnikëve në Evropën Juglindore» (Brno dhe Lajpcig). Në kongrese të shumta e në revista specialiteti Vynshi ka shkruar vazhdimisht për këtë temë.

Që nga 1964, atëherë kur mbajti kumtesën me titull «Rreth detyrave të shkencës muzikore në studimin e epeve», në

konferencën e parë të balkanologëve në Institutin e Gracit, Vynshi do të fillonte të realizonte planet e tij në institutin që drejtonte.

Në traditën e epeve ballkanike Vynshi pa imazhin në miniaturë dhe reliktin e fundit të praktikës së rapsodit mesjetar. Këtë e bazoi mbi atë që as gusla, as gadulka, po ashtu edhe lahuta nuk janë instrumente mesjetare të prehrit, porse bëjnë pjesë në format e lashta të kordofoneve, si vegla primitive.

Forma e harkut dëshmohet nga burime të shumta ikonografike mesjetare. «Instrumenti njihej në Perandorinë Bizantine me emrin *kamanga* dhe për herë të parë përmendet në letërsinë persiane të shek. IX. Nga ana tjetër, dëshmitë e para rreth një instrumenti me kordë gjenden në dorëshkrime spanjolle të shek. X dhe XI» (Vynsh, f. 9).

Sipas Vynshit, ndihmesa e shkencës muzikore në studimin e epeve përqendrohet në teknikën e ekzekutimit dhe në instrumentin muzikor, në rregullimin e tonit, në intonacionin, ashtu si dhe në ngërthimin e faktorëve muzikorë me ata gjuhësorë.

Në Kongresin e Gracit, më 1964, u dëgjua gjithashtu një referat nga Alois Shmausi, i cili shtjelloi temën «Probleme dhe detyra në studimin e epeve ballkanike», paraqitur në vazhden kohore. Sidomos i rëndësishëm më duket pohimi që «duhet çarë përmes raporteve kufitare nacionale për të njohur plotësisht dhe saktë dukuritë historike. Sepse tepër shpesh «tiparet kombëtare» dhe idealizimi i tyre kanë turbulluar pamjen dhe e kanë errësuar problemin e mirëfilltë» (Shmaus, f. 19).

Jo vetëm në Ballkan, por edhe në Afrikë, në Lindjen e Largët, në Amerikën Qendrore dhe në Ishujt Feroe, të detit të Veriut, njerëzit rrëfejnë sot historinë e tyre: si u krijua bota, cilat grupe e heronj vulosën fatin e grupeve të veçanta etnike. Kjo është diçka konstitutive për vetëdijen e shoqërisë dhe të njerëzve.

Eposi nuk është krijuar diku, dikur dhe nga dikush. Si mjet i komunikimit ndër-njerëzor (i fjalës, i gjuhës, i tonit), ai është i lidhur biologjikisht me qenien njerëzore, të disponuar dhe komunikuese gjenetikisht, ndonëse është kultivuar në mënyra të ndryshme në rreth 30 000 kulturat e veçanta të kësaj bote. Atje ku kërcënonte «harrimi» dhe shkrimi ishte pranë, ndodhi ngulitja, fiksimi me shkrim dhe tradita

gojore e vazhdoi ekzistencën e vet për disa kohë. Kujtoni eposin e Nibelungëve, të ngulitur me shkrim më 1200, që edhe sot jeton në Feroe dhe në Gotshee.

Ashtu si për të gjitha objektët me të cilat njeriu ka rrethuar vetveten, po kështu edhe për eposin, funksioni parësor i përdorimit kalon në një funksion dytësor, të bisedimit (kumtimit — Unterhaltung).

Eposi pa muzikën nuk ekziston. Vetëm kënga i jep atij forcën vepruese. Një referat që kam mbajtur më 1974 në Grac, në frymën e V. Vynshit, niset edhe nga mendimet e Shmausit për narrativën e kënduar të Ballkanit.

Meqë në Simpoziumin e Epikës Heroike Shqiptare u fol edhe për epos, edhe për baladë (edhe Lamberci e merr në mënyrë jokritike thënien e Teodor Fringsit që grumbullimi e shtresimi i baladave ka shpënë në epos), po them edhe diçka për këtë.

Të dyja, eposi dhe balada, rrëfejnë me anë të të kënduarit. Mirëpo në njërën rast, në epos, kemi formën e tipit të litanive dhe, në rastin tjetër, tek balada, forma të mbyllura muzikore të intonuar në mënyrat strofike, ritmike (madje edhe me kërcim!).

Historia për këtë njih shembuj. Këtu e ka mbështetur Fringsi teorinë e tij, sipas së cilës disa forma të shkurtra kumtimi (jo «balada») janë zhvilluar së bashku me eposin. Nga ana tjetër, ne sot dimë që, nën ndikimin e shkrimit, format e mëdha gjithmonë e më shumë harrohen ose copëtohen në forma të vogla. Baladat gotike, po ashtu edhe ato shqiptare, ruajtën përsëri formën epike krahas asaj të zakonshme.

Ndërtimet teorike duhet të nisen gjithmonë prej asaj që, në traditën gojore pranohet çdo gjë çka mundësohet nga substrati biologjik dhe, anasjelltas, nga mekanizmat kulturore.

E përsëris edhe një herë që një tekst pa muzikë nuk mund të jetë kurrë epos. Në një punim si ai i Lambercit, krijon pasaktësi interpretimi ndijimi estetik i lexuesit, të formuar nga ana letrare, çka sjell në një rrugë të gabuar historikisht dhe sociologjikisht.

Muzika është mjeti që transporton përmbajtjen e tekstit dhe që kapet pas mendimit e ndjenjave të njeriut. Më tej, ajo kodifikon emocionet në ornamentikën dhe mikromelodikën e paraqitjes instrumentale, që të mund të lidhë njerëz

të rritur me të njëjtën traditë dhe të mësuar me semantikën e saj.

Rreth kësaj problematike unë kam folur në zërin e eposit në enciklopedinë e lartpërmendur, si dhe në shkrimin e sapodtuar në përmbledhjen e konferencës së Bazelit «Kënga popullore sot», por, para së gjithash, në librin e botuar në këtë vit (1983) «Mbi njeriun muzikor». Një antropologji e muzikës, Majn, Shtëpia botuese Schott.

SPIRO Shituni

PËRMBAJTJA IDEOEMOCIONALE E MUZIKËS SË EPOISIT HEROIK LEGJENDAR

Gjatë rrjedhës së shekujve, çdo popull krijon, në përshtatje me formimin e vet shpirtëror, një art muzikor të caktuar. Sa më shumë të shtyhem në lashtësinë e këtij arti, aq më tepër na bien në sy mundësitë e tij të kufizuara shprehëse, karakteri i tij intonativ i përgjithshëm, i painedividualizuar, i pakonkretizuar etj. Arti muzikor popullor botëror zhvillohet e pasurohet nga njëra epokë në tjetrën, duke zgjeruar, në radhë të parë, pikërisht sferën ideoemocionale. Nga një pikëpamje e tillë, historia e këtij arti është, në të njëjtën kohë, edhe historia e zhvillimit të mundësive të tij shprehëse.

Përmbajtja ideoemocionale e muzikës së eposit tonë heroik legjendar, gjer më sot, me sa dimë, nuk është bërë objekt i posaçëm studimi nga ndonjë etnomuzikolog, shqiptar ose i huaj qoftë; studiuesit, ndoshta edhe sepse e kanë pasur më të lehtë, janë dhënë më tepër pas formës së saj. Hulumtimi i çështjeve formale s'është pa vlerë, veç më e rëndësishme mbetet, natyrisht, njohja e aspekteve ideoemocionale. Këtu vështrësia kryesore rrjedh nga fakti se përmbajtja parakupton një material shpirtëror, ideal dhe prandaj në analizën e saj nuk mund të përdoren metoda studimore të përpikta, të sakta, matematike sikurse në fushën e formës. Përparësi tani marrin metodat thjesht muzikore, artistike, estetike.

Mjerisht, këngët më të plota epike legjendare, para shumë viteve, janë vjelë thjesht si tekste, pa linjën e tyre muzikore. Por, duke marrë parasysh karakterin e qëndrueshëm të bazave intonative të muzikës në përgjithësi dhe të muzikës popullore në veçanti, mendojmë se edhe këngët e sotme japin një lëndë të mjaftueshme për të vështuar përmbajtjen ideoemocionale të muzikës që përcjell eposin. Në këtë kumtesë

do të trajtojmë pesë çështje: *së pari*, marrëdhëniet ideomocionale mes tekstit e muzikës së eposit; *së dyti*, lënda intonative e muzikës së eposit; *së treti*, notat kryesore emocionale të muzikës së eposit; *së katërti*, ngarkesa emocionale e frazave të muzikës së eposit; *së fundi*, roli edukues i muzikës së eposit.

I.

Eposi heroik legjendar parakupton një tërësi krijimesh muzikore vokale, ku, si në të gjitha zhanret e kësaj natyre, përmbajtja dhe forma lindin nga dy elemente — teksti dhe muzika. Në këtë mes, çdonjëri prej tyre luan një rol parimisht të veçantë, të ndryshëm, të pazëvendësueshëm. Mosmarrja në konsideratë e këtij roli është një qëndrim i njëanshëm. Vetëm mbi bazën e unitetit tekst-muzikë mund të interpretohen drejt përmbajtja, forma, dhe, në tërësi, vlerat ideoartistike të eposit. Për këtë arsye muzika e tij duhet shqyrtuar edhe në marrëdhënie me tekstin.

Marrëdhëniet ideomocionale mes tekstit e muzikës së eposit heroik legjendar t'ia shpien, për një çast, në vetë zanafillën e eposit. Përsa i takon muzikës, mendojmë se ajo duhet të ketë bërë jetë qysh para daljes së këtij zhanri, si një traditë artistike, e cila plotësonte nevojat shpirtërore të malësorit tonë, në bashkëjetesë me zhanre të tjera, paraeposike. Me dukjen e eposit në botën arbërore, ajo nisi të hyjë në lidhje edhe me të. Kjo lloj muzike iu përshtat eposit legjendar, pak a shumë, njësoj sikurse më vonë iu përshtat eposit historik. Natyrisht, bashkëjetesa me njërin ose tjetrin zhanër letrar dhe kalimi nga njëra epokë historike në tjetrën, parakuptojnë ndryshime në përmbajtjen intonative të muzikës shoqëruese, por, në përgjithësi, ndryshime e modifikime të tilla kanë qenë të pjesshme.

Në eposin heroik legjendar, zakonisht, lënda muzikore nuk ndryshon krahas lëndës poetike, ajo mund të pasurohet me ndonjë nuancë, veç, në tërësi, mbetet e njëjtë. Lënda muzikore e eposit, si rregull, ndryshon jo aq nga njëra këngë në tjetrën, sesa nga njëri rapsod në tjetrin. Me fjalë të tjera, kjo do të thotë se, ndërsa i njëjti rapsod mund të interpretojë këngë të ndryshme epike legjendare me të njëjtën lëndë intonative, rapsodë të ndryshëm mund ta interpretojë të njëjtën këngë epike legjendare me lëndë të ndryshme intonative.

Dukuria e ndryshimit të vazhdueshëm të lëndës poetike, ndër-kohë që ndryshimi i lëndës muzikore mbetet thuajse i përfillshëm vihet re fare mirë edhe në gjini, zhanre e lloje të tjera të muzikës sonë popullore. Siç duket, ajo është me karakter të përgjithshëm, universal dhe përbën një veçori specifike estetike të marrëdhënieve mes tekstit e muzikës në folklorin muzikor.

Duke shoqëruar eposin heroik legjendar, muzika në bashkëveprim me tekstin afrohet me të, para së gjithash, në përmbajtjen ideomocionale. Kjo i detyrohet si forcës përgjithësuese, aftësisë së saj për të bashkëjetuar me tekste të ndryshme, ashtu edhe interpretimit si proces krijues. Prandaj nuk duhet menduar se këngë me tekste të ndryshme interpretohen njësoj nga rapsodët. Në përgjithësi, ata dinë që t'u përshtasin teksteve nuancat e zërit, dinamikën dhe agogjikën e nevojshme etj.

Sidoqoftë, marrëdhëniet ideomocionale mes elementeve përbërëse të këngës epike legjendare, tekstit e muzikës, ndërlikohen veçanërisht nga dy faktorë me karakter estetik: së pari, ndërsa teksti e pasqyron intelektualisht realitetin objektiv në një mënyrë më të përcaktuar e më të plotë, muzika e shpreh atë ngaherë në një mënyrë më të përgjithësuar e më pak të detajuar; së dyti, teksti është element më i ndryshueshëm dhe më i lëvizshëm, kurse muzika — element më i qëndrueshëm dhe më i paluajtshëm. Në këtë mënyrë, afrimi ideomocional mes tyre nuk mund të kryhet aq lehtë. Për këtë arsye ata ngaherë bashkëveprojnë si në fushën e përmbajtjes, edhe në atë të formës.

Në eposin tonë heroik legjendar është dhe ndikesa e tekstit që muzika nuancohet duke marrë karakter epik, tragjik, heroik, dramatik etj., sikurse edhe teksti nën ndikësën e saj bëhet, në përgjithësi, më shprehës dhe më emocionues. Ndërkohë, muzika, duke u ndikuar prej tekstit, merr një ndërtim deri diku të përcaktuar brenda së njëjtës këngë, organizohet në një formë më të vogël ose më të madhe; ashtu si, nga ana tjetër, teksti fiton një ndërtim pak a shumë të një-trajtshëm, ku numri i rrokjeve s'pëson luhatje të ndjeshme brenda të njëjtimit krijim, pikërisht nën ndikësën e muzikës etj.

Për marrëdhëniet mes tekstit e muzikës në eposin heroik legjendar me rëndësi të veçantë është edhe çështja se në ç'raport estetik qëndrojnë njëri me tjetrin këto dy elemente. Mendojmë se përparësia këtu i takon tekstit, ai, pa dyshim, mban peshën kryesore të përmbajtjes së eposit: motivet, te-

mat. idetë, ngjarjet, në radhë të parë, shprehen gjithmonë përmes tij. Porse, në të njëjtën kohë, as muzika nuk luan një rol thjesht zbukurues, të jashtëm. Ajo u jep motiveve, temave, ideve, ngjarjeve veshjen e domosdoshme artistike, nuancat e duhura emocionale. Në këtë mënyrë, mund të pranojmë se, *ndërsa teksti i përforcon muzikës ngarkesën logjike, intelektuale, muzika i rrit tekstin ngarkesën ndjesore, emocionale.*

2.

Është e domosdoshme të vihet në dukje se, për muzikën e eposit heroik legjendar, janë karakteristike, zakonisht, tri pjesë kryesore intonative: a) fraza muzikore hyrëse instrumentale; b) fraza e parë muzikore vokale; c) fraza e dytë muzikore vokale. Këto tri fraza shterojnë thuajse gjithë materialin intonativ të saj — frazat muzikore përvijuese s'bëjnë gjë tjetër veçse përsërisin të njëjtën lëndë intonative, natyrisht, duke e ndryshuar atë. Fraza muzikore hyrëse instrumentale, në pikëpamje intonative, ç'është e vërteta, buron nga frazat muzikore vokale që vijnë pas. Porse mundësitë shprehëse e teknike të instrumentit bëjnë që asaj të mos i mungojnë as tipare individuale intonative. Pjesëza të kësaj fraze ndihen vazhdimisht gjatë shtjellimit të këngëve epike legjendare, si interlude instrumentale. Fraza e parë muzikore vokale, në pikëpamje intonative, sjell ngaherë një lëndë të re. Shpesh kjo frazë përbën thelbin intonativ të muzikës së eposit, duke u përsëritur me ndryshime deri në fund të këngëve epike legjendare. Fraza e dytë muzikore vokale, në pikëpamje intonative, vetëm në disa raste sjell lëndë të re: në raste të tjera ajo paraqitet si një varjim i frazës së parë. Mirëpo shpesh edhe kjo frazë përbën thelbin intonativ të muzikës së eposit, duke u përsëritur me ndryshime deri në mbarim të këngëve epike legjendare.

Për lëndën intonative që qëndron në themel të muzikës së eposit heroik legjendar, me rëndësi të veçantë janë sidomos lidhjet e marrëdhëniet mes frazës së parë muzikore vokale dhe asaj të dytë. Lidhje e marrëdhënie të tilla paraqiten të shumëllojshme, por ndër to më kryesoret mendojmë se janë: 1) fraza e dytë muzikore vokale shfaqet ose një përsëritje thuajse identike e frazës së parë, ose një variant sekuencial i saj¹; 2) fraza e dytë muzikore vokale sjell një lëndë intonative krejt të re në dallim prej së parës²); 3) fraza e dytë

muzikore vokale pëson një farë ndryshimi intonativ, në krahasim me frazën e parë, veç ruan edhe lidhje me të³. Duhet shënuar se, në rastin e dytë, fraza e parë muzikore, çuditërisht, nuk merr pjesë në shtjellimin intonativ të këngëve epike legjendare. Pra, del se *thelbi intonativ i muzikës së eposit ndërtohet në tri forma kryesore: a) duke marrë për bazë frazën e parë muzikore vokale; b) duke marrë për bazë frazën e dytë muzikore vokale; c) duke marrë për bazë të dyja këto fraza muzikore së bashku, të cilat përsëriten vazhdimisht njëra pas tjetrës.*

3.

Përmbajtja ideoemocionale e muzikës së eposit heroik legjendar mbrohet në lidhjen dhe bashkëveprimin e mjeteve të ndryshme shprehëse muzikore: melodikës, ritmikës, dinamikes, agogjikës, timbrikës etj. Tipare dalluese të saj, si: shtrirja në kuartë, kuintë ose sekstë; shkallët e gjymta diatonike të llojeve të vjetra doriane e frigjiane, që formohen nga katër, pesë ose gjashtë tinguj të ndryshëm*, fillimet më shumë në gradën e pestë dhe mbarimet zakonisht në gradën e parë; roli i veçantë i gradës së pestë në ndryshimin, pasurimin dhe zhvillimin intonativ; formimi në përgjithësi nga intervale të vogla (primë, sekondë e vogël, sekondë e madhe, tercë e vogël, etj.); intervali melodik karakteristik i sekondës së vogël, i cili merr pjesë gjallërisht në ndërtimin e frazave muzikore; valëzimet e tingujve, si rregull, nga lart-poshtë, duke ndjekur shpesh kritere sequenciale; parapëlqimi më tepër i lëvizjeve graduale etj., bëjnë që ajo të përftojë edhe emocione të veçanta, origjinale, të papërsëritshme.

Në këngë epike legjendare të ndryshme muzika fiton nuanca emocionale të ndryshme, gjë që kushtëzohet nga një sërë faktorësh: ndërtimi i brendshëm, timbri i këngëtarit, interpretimi, përcjellja instrumentale etj. Do të ishte e vësh-

*) Shkallë të tilla reflektojnë një kohë shumë të hershme krijimi. Në këtë kohë nuk e lidhim dhe s'mund ta lidhim doemos me periudhën e futjes së diatonikës në praktikën muzikore (viti 1500 p.e.s.), por, gjithsesi, me një epokë tepër të lashtë: ajo duhet t'u takojë shekujve të mesjetës, kur krahas pentatonikës, diatonika ishte gjinia tonale mbizotëruese në tërë muzikën popullore botërore. Në këtë mënyrë, pikëpamja aksiomatike mbi lashtësinë e muzikës së eposit mbështetet materialisht, në radhë të parë, prej ndërtimit të brendshëm modotonal të saj.

tirë, në mos krejt e pamundur, të jepej tërë pasuria e tyre. Porse, prapa nuancave konkrete, individuale, subjektive, në do të përpiqemi të shohim notat emocionale më të përgjithshme, më të qëndrueshme, më objektive.

a. Në përmbajtjen e muzikës së eposit heroik legjendar ndihet si mbizotëruese një frymë ideoemocionale *epike*. Ajo vjen nga kërkesa për të shprehur ndjenja, emocione, mendime dhe ide që japin si një rrëfim me objektivitet diçka që qëndron përtej subjekteve. Fryma epike e kësaj muzike kushtëzohet, *së pari*, nga ndërtimi i brendshëm modo-tonal. Kështu, sekondat e mëdha (mes gradës së shtatë nën notën bazë dhe gradës së parë, mes gradës së parë dhe të dytë, mes gradës së tretë dhe të katërt, mes gradës së katërt dhe të pestë) të vargut të tingujve mendojmë se sjellin pikërisht nota emocionale të kësaj natyre. I veçantë shfaqet sidomos toni epik i sekondës së madhe mes gradës së shtatë nën notën bazë dhe gradës së parë. Përmes këtij intervali shpesh realizohen kadenca e muzikës së eposit. Është me rëndësi të pohohet se kadenca të tilla gjenden në mbarë muzikën tonë popullore. Për pasojë, në këtë mënyrë lindin emocione të përafërta.

Një element tjetër i ndërtimit të brendshëm që ndikon në frymën epike të muzikës së eposit heroik legjendar mendojmë se është terca asnjëse mes gradës së parë dhe të tretë të vargut të tingujve, interval i cili, herë-herë, i jep asaj edhe ngjyrë minore. Karakteri minor shfaqet një dukuri gjithëshqiptare e muzikës sonë popullore, homofonike e polifonike. Për më tepër, është interesante të vihet në dukje se muzika popullore shqiptare, si notat emocionale lirike, edhe ato epiket, i shpreh zakonisht përmes një karakteri të tillë. Ndërkohë, në pjesë të veçanta të saj ndihet edhe ngjyra mazhore. Mbizotërimi i ngjyrës minore, siç duket, është një veçori thelbësore e ndërtimit të brendshëm të muzikës sonë popullore.

Së dyti, fryma ideoemocionale epike e muzikës së eposit heroik legjendar ndërvarret prej mjeteve shprehëse, veçanërisht prej ritmikës muzikore. Kontrasti i vogël mes figurave të ndryshme ritmike, kalimet graduale nga figurat më të mëdha në ato më të vogla dhe anasjelltas, rënia zakonisht e figurave të mëdha në kohë të fortë dhe e figurave të vogla në kohë të butë, mbizotërimi i notës tetëshe, vetë konceptimi shpeshherë i lirë i ritmikës etj., bëjnë që kjo lloj muzike të fitojë një ecuri dhe qartësi të ndjeshme, karakteristike për zhanret epike, recitative, tregimtare.

Së *treti*, një faktor mjaft i rëndësishëm që ndikon në frymën ideoemocionale epike të muzikës së eposit heroik legjendar mendojmë se është karakteri recitativ, tregimtar, si tipar themelor dallues i saj*. Karakteri recitativ parakupton afrinë që ekziston mes intonacioneve të muzikës së eposit dhe atyre të të folurit njerëzor. Këtu ai shfaqet aq i ndjeshëm, saqë i ka lënë pak vend, për të mos thënë aspak, karakterit arioz. Masa e ngarkesës recitative mes frazave të ndryshme të muzikës epike heroike vështirë se mund të diferencohet me përpikëri. Megjithatë, si rregull, duke u përsëritur, frazat muzikore sikur e rrisin masën e ngarkesës recitative të tyre. Përmes karakterit recitativ, tregimtar, muzika epike heroike ka hyrë natyrshëm në lidhje me tekstin, për të kryer kështu misionin kryesor të eposit — edukimin shpirtëror të malësorit.

Së *katërti*, fryma ideoemocionale epike e muzikës së eposit heroik legjendar nxitet së tepërmi nga interpretimi i rapsodëve. Mes të tjerash, këtu duhen vënë në dukje: thirrjet recitative, të cilat bëjnë përshtypje të veçantë emocionale sidomos në frazën e parë muzikore vokale dhe në atë të fundit; theksimet e vazhdueshme të tingujve kadencialë; ngjyra muzikore, zakonisht, gjysmë e fortë (mf), po herë-herë edhe e fortë (f) ose shumë e fortë (ff) e tingujve; tempi, në përgjithësi, i ngadalshëm, i cili i shkon më së miri për shtat një rrëfimi epik; zbukurimet karakteristike si açiakatura dhe mordenti etj.

b. Në përmbajtjen e muzikës së eposit heroik legjendar është e ndjeshme edhe një notë emocionale *tragjike*^a. Ajo mishërohet muzikalisht përmes dhembjes, keqardhjes, trishtimit, përmallimit, vuajtjes, brengës, hidhërimit etj.. çka bën që të ekzistojë në nuancime të ndryshme. Vemë në dukje se, sidomos kjo notë emocionale, shprehet jo vetëm me anë të linjës vokale, por, në një masë të konsiderueshme, edhe me anë të linjës instrumentale.

*) Duke qenë një tipar themelor dallues i muzikës së eposit heroik legjendar, karakteri recitativ, tregimtar, në të njëjtën kohë, mbetet një tregues i pakundërshtueshëm i lashtësisë së saj. Duhet marrë me mend se mbarë arti muzikor popullor botëror, në fillimet e veta, ka qenë dalluar nga nota të ndjeshme recitative, dhe, pastaj, gradualisht, fitoi nota ariozë, nën veprimin e kushteve të caktuara shoqërore, ekonomike, historike, kulturore, artistike etj. Ndaj edhe nuk është e rastit që gjini e zhanre të tilla folklorike, si: ritualet, baladat, vajtimet, ninullat etj., lashtësia e të cilave është e mirënjohur dhe s'ka nevojë të provohet, në pikëpamje intonative, shquhen pikërisht nga nota të theksuara recitative, deklamative, folëse. Njësoj duket se qëndron puna edhe me muzikën e eposit heroik.

Tragjizmi i muzikës së eposit heroik legjendar kushtëzohet, para së gjithash, nga ndërtimi i brendshëm. Në këtë mënyrë, sekonda e vogël mes gradës së parë dhe të dytë të vargut të tingujve mendojmë se sjell pikërisht tone emocionale të dhembshme e të përmallshme. Duke lindur nga alterimi i gradës së dytë (notës h), veçanërisht ky interval i zgjeron mundësitë shprehëse të muzikës së eposit drejt një plani emocional tragjik. Ndoshta alterimi i gradës së dytë është bërë nga kërkesa që muzika të fitojë një përmbajtje sa më komplekse. Alterimi i kësaj grade, në të njëjtën kohë, shfaqet si dukuri origjinale e modeve në të cilat ndërtohet muzika jonë epike heroike.

Nota emocionale tragjike e muzikës së eposit heroik legjendar mendojmë se vjen gjithashtu prej sekondës së vogël mes gradës së dytë dhe të tretë të vargut të tingujve. Si intervali më i ndjeshëm në muzikën epike heroike, sekonda e vogël i jep asaj gjallëri, nerv, shpirt, jetë, dhe, në të njëjtën kohë, disa veçori tonale diatonike. Sikur ky interval të mungonte, muzika jonë e eposit s'do të mund të shprehte veçse një botë emocionale deri diku të fjetur, statike, fluide, të papërcaktuar, gjë që mbetet karakteristike më shumë për muzikën pentatonike. Përkundrazi, në thjeshtësinë e saj, ajo është e aftë të pasqyrojë një sërë notash e nuancash, ndër të cilat edhe ato tragjiket.

Faktor me rëndësi që ndikon në notën emocionale tragjike të muzikës së eposit heroik legjendar mendojmë se është edhe timbri i lahutës. Na ngjan se ai zgjon pikërisht tone dhembjeje e keqardhjeje, trishtimi e përmallimi. Lahuta «e bekueme», siç e cilëson atë malësori, duket se është zgjedhur posaçërisht për të shoqëruar këngët heroike legjendare. Ajo sidomos i përvajton kreshnikët. Zemra e malësorit shqiptar, por edhe e çdo dëgjuesi tjetër, nuk mund të mos dridhet kur dëgjon tingujt e saj. Si në çastet thjesht instrumentale (hyrja, ndërhyrjet e ndryshme, etj.), si në çastet përcjellëse instrumenti primitiv ndihmon, pra, që të përfitohet një atmosferë, ku notat tragjike do të jenë ngaherë të pranishme.

Duke qenë notë emocionale e ndjeshme e muzikës së eposit heroik legjendar, tragjizmi këtu nuk bëhet asnjëherë zotërues dhe as reduktohet në një vajtim ose këngë elegjiake: në të vërtetë, ai përcjell frymën epiko-heroike dhe i nënshtrohet asaj. «Eposi ynë popullor njeh vetëm një formë të tragjikes, tragjiken heroike» — kanë vërejtur studiuesit tanë.

Ndoshta kjo është arsyeja që përjetimi i muzikës së eposit sidoqoftë nuk sjell dëshpërim e pikëllim. Siç është pohuar, «...gjenia kolektive e popullit ndriçon motivet tragjike të këngëve të tij me një optimizëm jetësor, ndien instiktivisht ngadhënjimin e jetës mbi vdekjen»⁶.

c. Në përmbajtjen e muzikës së eposit heroik legjendar, veç epizmit, përparësi merr gjithashtu fryma emocionale *heroike*. Ajo ndihet vazhdimisht, krahas epizmit e tragjizmit, por shquan sidomos në frazën e parë muzikore vokale dhe në atë të fundit. Faza të tilla e shprehin heroizmin zakonisht përmes figurash me karakter monumental, të madhërishëm. Duke qenë një notë emocionale e vetë lëndës muzikore, heroizmi i kësaj muzike fiton edhe prej interpretimit të rapsodëve. Timbri i zërit të tyre, dinamika dhe agogjika e lojës, figurat zburuese etj., janë mjete shprehëse që përdoren veçanërisht me mjeshtëri në këtë drejtim. Mendojmë se heroizmi luan një rol të veçantë në ngjizjen e përmbajtjes ideomocionale të muzikës së eposit: më një anë, ai ushqen epizmin, kurse, më anë tjetër, gërshetohet me tragjizmin. Për pasojë, ndërsa epizmi qëndron larg ndijimeve të trishtuara e të përmalluara, tragjizmi shfaqet, kryesisht, siç pothuam, një tragjizëm heroik.

ç. Në përmbajtjen e muzikës së eposit heroik legjendar është e fortë edhe një ngarkesë *dramatike*. Ajo shprehet muzikalisht përmes tendosjes emocionale, planeve kontrastuese etj., të cilat e ngjeshin emocionalisht dhe i japin shtytje të forta muzikës. Kontrastet e shumanshme: melodike, ritmike, si dhe ndryshimet në gradën e forcës së tingujve, në dinamikën dhe agogjikën me të cilën ekzekutohen këngët, në regjistra, timbër etj., i japin muzikës së eposit një dramacitet të veçantë. Ky dramacitet s'duhet kërkuar i mënjanuar, por gjithmonë si pjesë e pandarë e notave epike, tragjike e heroike. Dramatizmi i muzikës u përqaset situatave dhe ngjarjeve dramatike të tekstit, konflikteve dhe kolizioneve të tij.

Përmbajtja e muzikës së eposit heroik legjendar nuk shteron me notat kryesore emocionale, epiken, tragjiken, heroiken dhe dramatiken. Në çaste të caktuara ajo njej edhe nota e nuancime të një përjetimi lirik, vajtuese etj. Shtojmë se në realitetin e gjallë notat emocionale të saj ekzistojnë vetëm të gërshetuara e të ndërthurura dhe shpesh shkrihen njëra në tjetrën. Duke i trajtuar ato veç e veç, ne pranuan të bëjmë një abstraksion.

Nga sa thamë, mund të arrijmë në përfundimin se *notat*

kryesore emocionale të muzikës së eposit heroik legjendar janë: epikja, tragjikja, heroikja dhe dramatikja, ndërsa karakteri i përgjithshëm emocional i saj shfaqet epiko-heroik.

Që ta konkretizojmë diçka përmbajtjen ideoemocionale të muzikës së eposit heroik legjendar, le të analizojmë shkurt këngën «Në nade herët qyqja kenka çu»⁷, interpretuar nga rapsodi i Hotit të Ri, Prek Uç Smajli. Hyrja instrumentale e kësaj kënge ngjall menjëherë nota të theksuara dhembjeje e keqardhjeje, trishtimi e përmallimi, dramatismi e tragjizmi. Një atmosferë e tillë vjen jo vetëm nga timbri i përvajshëm e vetmitar i lahutës, por edhe nga regjistri i ulët i hyrjes, tempi i ngadalshëm, figurat ritmike kontrastuese etj. Mirëpo linja muzikore vokale i zbut notat e dramatismi e tragjizmit dhe krijon kështu një atmosferë epike heroike. Veç të tjerash, këtu ndikojnë ndërtimi i melodisë me praninë e vazhdueshme të gjysmëtonit c - h, forca që rapsodi u jep tingujve dhe timbri i zërit të tij. Është rasti të vemë në dukje se, duke dëgjuar këngë të ndryshme epike legjendare, ne bindemi pikërisht për një dukuri të tillë: ndërsa linja muzikore instrumentale shpreh më tepër nota dramatike e tragjike, linja muzikore vokale sjell zakonisht nota epike e heroike. Kjo e dyta (linja muzikore vokale) sigurisht që merr përparësi dhe, rrjedhimisht, bëhet përcaktuesja kryesore e përmbajtjes.

4.

Në analizën e përmbajtjes ideoemocionale të muzikës së eposit heroik legjendar s'është pa rëndësi as çështja e ngarkesës emocionale të frazave të ndryshme muzikore. Sado që kjo ngarkesë është e ndryshme për këngë të ndryshme, prapë mund të arrihet në disa përfundime. Në tërësinë e përmbajtjes së muzikës epike heroike, një rol të veçantë luan sidomos fraza muzikore hyrëse instrumentale. Në përgjithësi, ajo është fraza më e gjatë, rrok një shtrirje tonale, më shumë, gjer në intervalin e tercës së vogël, alteron dëndur gjysmëtoni më poshtë gradën e dytë, ka një pasuri të madhe figurash ritmike, luhet në një temp të shpejtë, parapëlqen veçanërisht një zbukurim të tillë tipik për tërë muzikën tonë homofonike siç është mordenti etj. Si rrjedhojë, kjo frazë sjell zakonisht nota dhembjeje e keqardhjeje, trishtimi e përmallimi, dramatismi e tragjizmi, duke përgatitur atmosferën emocionale për tërë ecurinë e përmbajtjes. Kështu, ajo mund të

cilësohet shkurt *një prolog i ndjerë dramatik e tragjik* i muzikës së eposit.

Në përmbajtjen ideoemocionale të muzikës së eposit heroik legjendar, një rol të posaçëm luan gjithashtu fraza e parë muzikore vokale. Në përgjithësi, ajo nis në pikën më të lartë intonative, rrok një shtrirje tonale, si rregull, gjer në intervalin e sekstës së vogël, ruan nota të ndjeshme recitative, luhet në një temp të ngadalshëm etj. Për pasojë, kjo frazë fiton më tepër një karakter solemn, triumfal, madhështor, monumental. Në këtë mënyrë, ajo mund të quhet shkurt *një kulminacion i fuqishëm epiko-heroik* i muzikës së eposit.

Në përmbajtjen ideoemocionale të muzikës së eposit heroik legjendar nuk luan një rol të vogël as fraza e dytë muzikore vokale. Në përgjithësi, ajo rrok një shtrirje tonale gjer në intervalin e kuartës së pastër, përdor shumë në ndërtimin e saj gradën e shtatë nën notën bazë, ruan gjithashtu nota recitative dhe luhet në një temp të ngadalshëm etj. Si rrjedhojë, kjo frazë merr, zakonisht, një natyrë të vërtetë tregimtare. Pra, ajo mund të cilësohet shkurt *një pjesë epike* e muzikës së eposit.

Së fundi, në përmbajtjen ideoemocionale të muzikës së eposit heroik legjendar, një rol të ndjeshëm luan edhe fraza muzikore përmyllëse vokale. Kjo frazë, në përgjithësi, fiton një karakter madhështor, monumental, pothuaj njësoj sikurse fraza e parë muzikore vokale. Kështu, ajo mund të cilësohet shkurt *një epilog epiko-heroik* i muzikës së eposit.

5.

Muzika e eposit heroik legjendar ka luajtur, sidomos në të kaluarën, një rol edukues të dyfishtë, etiko-moral dhe artistiko-estetik. Duke e përtërirë dhe burrëruar malësozin tonë, në të njëjtën kohë, ajo i kultivoi atij shije muzikore artistike. Emocionet estetike që lindin nga përjetimi i muzikës së eposit afrojnë me emocionet që shkaktojnë muzika e këngës majekrahi, muzika e gjëmës dhe e vajtimit shqiptar në tërësi, ajo e këngës historike etj. Kjo «klimë» e përafërt flet për një shtrat të gjerë emocional me tipare kombëtare.

Në qoftë se ndikesa ideoemocionale e muzikës së eposit heroik legjendar mbi ndërgjegjen estetike të malësorit tonë ka qenë mjaft e konsiderueshme qoftë edhe deri vetëm katërpesë dhjetëvjeçarë më parë, nuk mund të pohohet e njëjta

gjë për ndikesën e saj mbi ndërgjegjen e malësorit shqiptar të gjysmës së dytë të shekullit XX. Malësori ynë ka tanimë plot zhanre të tjera muzikore, popullore ose të kultivuara, për të plotësuar nevojat e tij të shumanshme shpirtërore. Por, natyrisht, humbja e ndikesës së veçantë ideoemocionale që muzika epike heroike ushtronte mbi ndërgjegjen estetike të popullit s'duhet identifikuar me shterimin përfundimisht të mundësive të saj shprehëse për të na dhënë kënaqësi estetike.

Më në fund, një varg arsyesh, disa nga të cilat dolën në pah edhe në kumtesën tonë, shtrojnë si kërkesë themelore që muzika e eposit heroik legjendar të vlerësohet më shumë se gjer më sot. Ngurrimet e paragjykimet që ekzistojnë, qoftë në drejtim të propagandimit, qoftë në drejtim të përpunimit, kultivimit e interpretimit të saj na duken krejt pa vend. S'ka asnjë shkak, mes të tjerash, që Radioja dhe Televizioni ynë të mos e transmetojnë atë, sikur edhe pjesërisht. Vëmendje më të madhe mund dhe duhet të tregojnë ndaj muzikës së eposit edhe kompozitorët shqiptarë. Atyre u takon të mbështeten fuqimisht mbi të, duke e konsideruar si pjesë të rëndësishme të trashëgimisë sonë muzikore kombëtare. Arritjet e shënuara në këtë mes janë ende të pakta. Çështja, pra shtrohet që *muzika epike heroike, ndërsa rrudhet në format e saj të mirënjohura tradicionale, të mbijetojë në forma të reja: si trashëgim artistik i së kaluarës që mund të na japë ende kënaqësi estetike, duke e dëgjuar përmes radios e televizionit dhe si lëndë intonative e muzikës shqiptare të realizmit socialist.*

1-2-3) Shih këngët: «Fuqia e Mujit», e cila interpretohet dhe shoqërohet me lahutë nga Sokol Martini (Bris-Mërtur, «B. Curri»); «Në nade herët qyqja kenka çu», që interpretohet dhe shoqërohet me lahutë nga Prek Uç Smajli (Hoti i Ri, Shkodër); «Çeto Bashe Muji», e cila interpretohet dhe shoqërohet me lahutë nga Osman Arifi (Luzh, «B. Curri»). AIKP, përkatësisht bob. 225/4, 893/2; 223/13.

4) Për tragjikën dhe heroikën në poezinë popullore shqiptare në përgjithësi dhe në eposin heroik legjendar në veçanti, shih: A. Uçi, *Elemente të mendimit estetik në poezinë popullore*; «Probleme të estetikës», Tiranë, 1976, f. 72-80.

5-6) A. Uçi; a. cit., përkatësisht f. 77, 75.

7) AIKP, bob. 893/2.

Ferial DAJA

ASPEKTE TË PËRBASHKËTA MUZIKORE TË KËNGËVE EPIKE HISTORIKE DHE LEGJENDARE TË TREVAVE VERIORE

Këngët popullore historike të trevave veriore të vendit, paraqiten të pasura e të larmishme dhe pasqyrojnë aspekte të rëndësishme të jetës së popullit. Me përmbajtjen, formën e mënyrën e ekzekutimit, ato përbëjnë një dukuri më vete në kulturën popullore dhe trashëgojnë prej saj elemente poetike e muzikore të një nënshtrese të hershme. Kjo lloj kënge ka shprehur më drejtpërdrejt e në mënyrë kronologjike ngjarjet historike dhe luftërat e popullit tonë në të kaluarën, por veçanërisht ka shprehur me patos të veçantë Luftën Antifashiste Nacionaqlirimtare dhe ndërtimin e socializmit në vendin tonë të udhëhequr nga Partia.

Këngët historike nuk mund të kuptohen të shkëputura nga këngët e gjinive dhe llojeve të tjera. Ato duhen parë të lidhura ngushtë mes tyre si me këngët e majekrahit, vajet, këngët legjendare ashtu edhe me këngët lirike, qoftë në aspektin poetik, qoftë në atë muzikor. Kjo, sepse këto krijime kanë lindur mbi të njëjtën bazë etnike e kulturore dhe kanë bashkëjetuar për periudha të tëra. Një pjesë e këtyre krijimeve kanë shërbyer edhe si fillesë për këngët historike. Prandaj midis tyre, në aspektin muzikor, dallojmë elemente të përbashkëta, si: në melodi, në ritëm, në hyrjet instrumentale dhe vokale, në karakteristikat modale, mbylljet kadenciale e, jo rrallë, në instrumentet shoqëruese e mënyrën e shoqërimit etj.

Afrit më të shumta muzikore këngët historike i kanë me këngët legjendare. Kjo, veç të tjerash, edhe për faktin se këngët historike kanë qenë ato që ruajtën dhe zhvilluan më tej atë tipar themelor të përbashkët, karakterin epiko-heroik,

në brendinë ideoemocionale të tyre. Ky tipar është i lidhur me një aspekt shumë të rëndësishëm të përmbajtjes së tyre, me përpjekjet e luftërat e vazhdueshme të popullit për mbrojtjen e trojeve, të lirisë e të pavarësisë së vet.

Sigurisht, elementet e përbashkëta dhe të veçanta mes këngëve historike dhe atyre legjendare të trevave veriore janë të shumta dhe, kuptohet, është e pamundur t'i trajtojmë të gjitha në një kumtim të shkurtër. Për këtë arsye, ne do të ndalemi në dy aspekte të veçanta të tyre: në *strukturën modale* dhe në *mbylljet kadenciale*, të cilat janë ndër tiparet e rëndësishme të strukturës tipologjike të këtyre këngëve.

Një nga format e hershme dhe më karakteristike të këngëve historike të trevave veriore të vendit është ekzekutimi i tyre sipas gjedheve të këngëve legjendare të shoqëruara me lahutë. Kjo praktikë ndeshet edhe sot e kësaj dite. Ajo është rrjedhojë e bashkëjetesës për një kohë të gjatë me këngët legjendare; është e natyrshme që një pjesë e tyre janë ekzekutuar e përtëritur nga të njëjtët rapsodë. Në këto rrethana, shumë nga këngët historike të shoqëruara me lahutë ruajnë pothuajse të njëjtën strukturë muzikore e të shoqërimit me këngët legjendare. Shembuj të kësaj natyre janë të shumtë e i gjen të përhapur në të gjitha zonat ku këndohen këngët legjendare. Ndër këngët historike të shoqëruara me lahutë ka edhe nga ato të cilat, si rezultat i përmbajtjes së tyre dhe i vlerave të veçanta emocionale që sjellin, nuk u përmbahen plotësisht gjedheve të këngës legjendare. Ndryshimet në këto raste janë të vogla dhe vihen re në disa drejtime, si: në ndryshime të pjesshme të strukturës së vargjeve poetike dhe të ekzekutimit të tyre në formë gati strofike, në një zgjerim të vogël të diapazonit melodik etj. Pavarësisht nga këto ndryshime, aspekte të tjera, thelbësore, ndër to dhe struktura modale e mbylljet kadenciale, mbeten të njëjta me këngët legjendare.

Një strukturë të njëjtë modale me këngët legjendare vemë re në shumë këngë historike veriore *pa shoqërim instrumental* të cilat, me përmbajtjen dhe formën e tyre, duket se i takojnë përgjithësisht një faze të hershme të formimit (ndonëse mes tyre gjejmë dhe të tilla që paraqiten të zhvilluara e që i përkasin një periudhe relativisht më të vonë). Këngë të tilla gjenden edhe në zona e krahina të tjera të vendit.

Në disa nga këto këngë, si: «Vajmedet po ban mileti»¹, «Bedri Pasha çon haberin»², «N'at Stamoll na knon gazeta»³,

«Shkojn' vaporrat bregit detit»⁴, nga rrethet Shkodër, Mirditë, Dibër etj., vemë re në brendi të gamave të tyre melodike karakteristika të përbashkëta muzikore. Së pari, diapazoni melodik mes tyre është i njëjtë dhe përfshin largësinë prej një sekste të madhe, duke na dhënë në renditjen graduale të tingujve gama heksakordale. Ato kanë një qendër të vetme tonale, e cila në të gjitha rastet përkon me tingullin bazë të modit. Vendosi e tingujve në të njëjtat vende dhe pothuajse në të njëjtat lartësi tingëllimi jep për rrjedhim edhe karakteristika të njëjta modale, të cilat i afrojnë ato herë me modin frigjian, e herë me atë dorian.

Shembulli nr. 1*



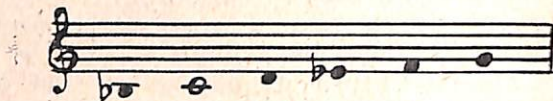
Shembulli nr. 2



Shembulli nr. 3



Shembulli nr. 4



Këto dy mode, siç ëshë vënë në dukje edhe në ndonjë rast tjetër, përbëjnë bazën e shtjellimit të këngëve legjendare.

*) Për të pasur më të lehtë krahasimin, modet i kemi paraqitur në të njëjtën bazë.

Shembulli nr. 1



afron me modin
frigjian.)

Shembulli nr. 2



(afron me modin
dorian).

Në trevat veriore të vendit, krahas këngëve historike që kanë në bazë shoqërimin me lahutë, dhe të atyre që këndohen pa shoqërim instrumental, një përhapje e përdorim të gjerë kanë këngët historike që shoqërohen me çifteli, sharki, çifteli e sharki së bashku etj. Kjo dukuri, në krahasim me format e tjera që përmendëm, është relativisht më e vonë.

Përmbajtja e re gjithnjë e më realiste e këngëve historike sjell si rrjedhojë edhe një gjendje të re emocionale, e cila kërkon dhe një formë më të re të transmetimit artistik të saj. Në shoqërim të këtyre instrumenteve, këngët historike fituan një fizionomi disi të veçantë nga këngët historike, qoftë të shoqëruara me lahutë (në stilin e këngëve kreshnike), qoftë edhe në ato pa shoqërim.

Nga pikëpamja muzikore, dukuritë e reja janë të lidhura me disa veçori tipike të vetë instrumenteve shoqëruese, me mundësitë më të mëdha shprehëse strukturore-intonative të tyre, të funksioneve të pasura harmonike të shoqërimit, të mënyrës së ndryshme të ekzekutimit, të timbrikës etj.

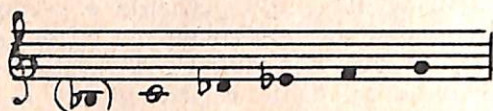
Ndër elementet muzikore më të dallueshme që fituan këto këngë gjatë shoqërimit të tyre me veglat e lartpërmendura, është pasuria ritmike⁵, zgjerimi në disa raste i diapazonit melodik, i cili shkon deri në oktavë e ndonjëherë edhe mbi të, pasuria e formave muzikore, që i çon ato drejt formës strofike, krahas formës me refren etj.

Dukuritë e reja që u shfaqën aty-këtu në këngë të ndryshme, i pasuruan ato artistikisht duke i çuar edhe drejt kristalizimit të disa tipave të veçantë. Por, pavarësisht nga këto ndryshime, qoftë në përmbajtjen, në formën ose në mënyrën e ekzekutimit, shumë nga këto këngë ruajnë mjaft tipare të përbashkëta me këngët legjendare. Një ndër arsytet është se, ashtu si në këngët e mësipërme, edhe këngët që shoqërohen

me çifteli e sharki, kanë bashkëjetuar për një farë kohe me këngët legjendare e, ndonëse në mënyrë të kufizuar, vazhdojnë të bashkëjetojnë edhe sot. Madje, një pjesë e vogël e këngëve legjendare (në kushtet e sotme), i gjejmë të shoqëruara me këto instrumente.

Disa nga këto këngë si: «Ali Pasha del në shkallë»⁶, «Ç'kie Kosovë si po kan»⁷, «Ç'po fillon ni vaj dragoni»⁸ (nga Gucia e Re, Gjakova, Mati) dhe të tjera si këto, ndonëse gamat e tyre muzikore i kanë shpeshherë më të plota, si rezultat i zgjerimit të diapazonit melodik të këngëve, karakteristikat modale i kanë të afërta e jo rrallë të njëjta me ato të këngëve legjendare.

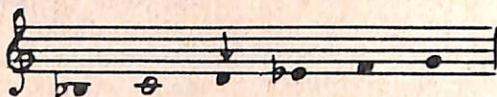
Shembulli nr. 1*



Shembulli nr. 2



Shembulli nr. 3



Aspekti i dytë, në të cilin këngët historike të trevave veriore ruajnë sërish e në mënyrë tepër të ndieshme tipare të përbashkëta me këngët legjendare janë *mbylljet kadenciale*. Ato paraqiten në dy forma: në mbyllje të *përkohëshme* dhe *përfundimtare*.

Në këngët historike pa shoqërim instrumental (të paraqitura më sipër në shembujt 1, 3, 4), të cilat kanë dhe një

*) Notat në kllapa janë përgjithësisht kaluese.

formë të thjeshtë arkitektonike, përdoren kryesisht kadencat përfundimtare, të njëjta për çdo fjali muzikore. Ato kryhen nëpërmjet tingujsh të afërt, me karakter zbritës, ndonjëherë edhe me shkapërcime nga tingulli ndënbazal (që është tepër kalues) dhe përfundojnë kurdoherë në tingullin bazë.

Shembulli nr. 1

f e d (b) C.

Shembulli nr. 2

f e d (b) C.

Shembulli nr. 3

f e d — C.

Krahas kësaj, në rastet kur këngët kanë një formë më të zgjeruar, p.sh. strofike etj., zakonisht në fjalitë e parafundit ndeshim dhe kadenca të përkohshme. Duke ruajtur karakterin zbritës, me renditje graduale të tingujve, ato mbështeten përkohësisht, herë në tingullin nënbazal, herë në të dytin, dhe gjejnë zgjidhjen përfundimtare në fjalinë e fundit, duke u mbështetur në tingullin bazë.

Shembulli nr. 2

e d c b (mbyllja e përkohshme)

f e d C (mbyllje përfundimtare)

Forma të tilla kadencimi i ndeshim gjerësisht në këngët legjendare. Në këto të fundit kadencat e përkohshme janë shumë më të shpeshta. Veçanërisht te disa rapsodë ato i ndeshim edhe për çdo fjali muzikore. Edhe këtu ato mbështeten përkohësisht herë në tingullin e dytë, herë në tingullin bazë e në tingullin nënbazal, duke lënë pak a shumë jehonën e një mendimi muzikor të papërfunduar plotësisht.

e d b d

e d b c

e d b —

Në dallim nga këto, kadencat përfundimtare gjenden në fund të këngëve, ndonjëherë edhe gjatë tyre, në momentet kur përfundon dhe një farë mendimi poetik. Në këto raste, zakonisht e gjithë fjalia e fundit shërben si mbyllje kadenciale. Si dhe në këngët historike, ato mbështeten në të njëjtët tinguj, duke filluar nga tingulli i katërt, me renditje graduale në të tretin e të dytin dhe përfundojnë në tingullin bazë. Kjo është dhe kadencia më e zakonshme që ndeshim në përgjithësi në këto këngë. Krahas kësaj gjendet dhe një formë tjetër, ajo e kalimit të po këtyre tingujve në tingullin nënbazal, për t'u zgjidhur sërish në tingullin bazë.

Shembulli nr 1 *Ali Bajraktari*⁹

f e d C

Shembulli nr. 2 *Halili merr çikën e Begut Allaj Beg*¹⁰

f e d C

Shembulli nr. 3 *Tridhejt çika n'bahçe janë mbledhë*¹¹

f e d C

Shembulli nr. 4 *Filipe Maxhari grabit motrën e Mujit*¹²

f e d b C

Shembulli nr. 5 *Martesa e Halilit*¹³

f e d b C

Së fundi, shumë nga këngët historike të shoqëruara me çifteli, sharki, ose çifteli e sharki së bashku, pavarësisht nga stadi relativisht më i vonë i zhvillimit (siç përmendëm më sipër) ruajnë, gjithashtu, në mbylljet kadenciale, karakteristika të përbashkëta me këngët legjendare. Edhe këtu janë të pranishme të dy format e kadencave.

Kadencat e përkohshme, të cilat gjenden shpesh gjatë këngëve kryhen nëpërmjet tingujsh të afërt, duke përfunduar zakonisht në tingullin nënbazal e, ndonjëherë, edhe në tingullin e dytë.

Shembulli nr. 1 *Ali Pasha del në shkallë*

e d c b etj.

Kadencia përfundimtare gjenden në fund të çdo strofe (mbas të cilave zakonisht vjen një pjesë instrumentale, për t'i lidhur në mes tyre), si dhe një kadencë më e plotë në fund të këngës. Ashtu si dhe në këngët legjendare, edhe këtu e gjithë fjalia e fundit muzikore përgatit mbylljen kadenciale. Ajo mbështetet mbi të njëjtët tinguj, të cilët, me renditje graduale, vijnë nga tingulli i katërt në të tretin, të dytin më rrallë duke kaluar nëpërmjet tingullit nënbazal dhe përfundojnë gjithnjë në tingullin bazë.

Shembull nr. 1 *Ali Pasha del në shkallë*

f e d C

Shembulli nr. 2 *Ç'kie Kosovë si po kan*

f e d C

Shembulli nr. 3 *Ç'po fillon ni vaj dragoni*

f e d C

Elementet e përbashkëta muzikore midis këngëve historike dhe heroike legjendare, të cilat u munduam t'i vemë në dukje në dy aspektet kryesore, janë padyshim dy nga tiparet themelore të strukturës tipologjike të këtyre krijimeve dhe vijnë nga një traditë e lashtë e përbashkët etnike kulturore.

-
- 1) Kënduar në Koplik të Sipërm, AIKP, bobina 428/16.
 - 2) Kënduar në Obot, AIKP, bob. 868/14.
 - 3) » » Rrëshen-Mirditë, AIKP, bob. 5137.
 - 4) » » Dibër, AIKP, bob. 4125.
 - 5) Veçanërisht në këto këngë kjo është favorizuar nga mënyra e të prekurit të telave me penë.
 - 6) Kënduar e shoqëruar me çifteli, Gusi e Re, AIKP; bob. 380/1.
 - 7) Kënduar e shoqëruar me çifteli e sharki; Rakovc-Gjakovë, AIKP, bob. 812/7.
 - 8) Kënduar e shoqëruar me çifteli, Midhë-Mat; AIKP; bob. 541/8.
 - 9) Ekzekutuar: Dedaj-Zagorë, AIKP, bob. 892/4.
 - 10) » Palaj-Dukagjin, AIKP, bob. 13633.
 - 11) » Kuqishtë-Rugovë, AIKP, bob. 20364.
 - 12) » Shkrel-Rugovë, AIKP, bob. 128224.
 - 13) » Shkrel-Rugovë, AIKP, bob. 20443.

Spiro KALEMI

MBI SHOQËRIMIN INSTRUMENTAL NË KËNGËT E EPIKËS LEGJENDARE HEROIKE

Ne e dëgjojmë këngën popullore të kënduar me dhe pa shoqërim instrumental. Ky është një fakt i cili lidhet drejtpërdrejt me zanafillën e këngës, me përkatësinë dhe vendosjen historike të saj dhe si i tillë shtron para nesh këto rrugë zgjidhjeje të mundshme: kënga është nisur me instrument, por rrugës ky instrument herë është eliminuar e herë jo; kënga është nisur pa instrument dhe shoqërimi lidhet me faza të mëvonshme të kultivimit të saj.

Pra këtu kemi të bëjmë me një problem kompleks rrënjët e të cilit shtrihen në etapa të hershme të historisë së njerëzimit. Sado që ai nuk është shkoqitur ende, një mori të dhënash si dhe shumë monumente, piktura, shkrime kronikale e poema letrare, që i përshkruajnë rapsodët e lashtësisë dhe këngëtarët e mesjetës të pandarë nga instrumenti muzikor, dëshmojnë se gërshetimi i këngës me instrumentin është shumë i vjetër. Me kohë ai është kthyer në praktikë shoqëruese për t'u kristalizuar më pas në traditë.

Edhe këngët e epikës legjendare e heroike (apo këngët e kreshnikëve) na janë bërë të njohura, të shoqëruara me instrument dhe përkatësisht me lahutë, me sharki e me çifteli. Padyshim që veçantia e të tre instrumenteve ka përcaktuar disa ndryshime a dallime në shoqërimin që ato u bëjnë këtyre këngëve. Dhe në këto ndryshime a dallime qëndron epërsia e njëkohësisht kufizimi i njërit apo tjetrit shoqërim.

Mendoj se shpreh mendimin e të gjithëve duke i dhënë lahutës epërsi absolute në këtë lëmë. Kjo për një sërë faktorësh. Loja e këtij instrumenti, me një shtrirje të vogël e larmi të paktë dinamike e ngjyre, ndërlihet mirë me ngushtësinë melodike të këngëve të kreshnikëve. Bashkimi i lahutës me

zërin arrin në këto këngë një kohezion timbrik të rallë. Veg këtyre, veçantia e këtij instrumenti në nënvizimin e tregimit rapsodik, ajo aromë lashtësie epike që e karakterizon, janë kthyer me kohë në elemente përbërëse të këngës dhe kanë ndihmuar për ta bërë këngën kreshnike një dukuri që s'ka shembull krahasimi në folklorin tonë.

S'është e rastit që populli i ka quajur këto këngë edhe «këngë lahute», ndërsa mbledhësit e studiuesit në shumë raste atë që i këndon e kanë quajtur «këngëtari i lahutës». Fakti që lahuta është instrumenti zotëruar në trevat e përcaktuara si klasike¹ të këngëve të kreshnikëve, ndryshe nga çiftelia e sharkia, të cilat përkohë kryesisht me zona skajore, kufitare të kësaj treve², e nënvizon edhe më mirë pohimin tonë.

Në të mirë të shoqërimit me sharki e çifteli dëshmojnë një radhë elementesh të reja. Të tilla janë: shoqërimi i melodisë me faktura akordale, sjellja e një radhe figurash shoqëruese të padëgjua në melodinë e kënduar, rritja e tempit dhe dinamikës së këngës etj. Shoqërimi me sharki dhe çifteli i këngës së kreshnikëve, e ka bërë atë të njohur nga një auditor më i gjerë, duke hyrë në repertorin aktiv të shumë trevave. Çiftelia e sharkia në zonat e tyre karakteristike ndikuan për ta afruar këtë këngë me shijen e atyre brezave që nuk jetojnë më aq me të kaluarën epike dhe me legjendat që burojnë prej saj. Por krahas këtyre duhet pranuar se në krahasim me lahutën shoqërimi me sharki e çifteli është më pak origjinal; rapsodët shpesh imitojnë mënyrën e të luajturit me lahutë apo përdorin figura e faktura të huajtura nga këngë lokale, jo kurdoherë të përshtatshme për këngën e kreshnikëve.

Pra lind pyetja: përse dhe kur janë kryer këto ndryshime në praktikën shoqëruese të këngës kreshnike? Sado që të dhënat e parashtruara më lart e vetë karakteri më i zhvilluar i shoqërimit me sharki e çifteli në krahasim me atë me lahutë na detyrojnë të pohojmë lidhjen më të hershme të lahutës me këto këngë, kjo nuk na ndihmon për të përcaktuar saktësisht kohën ku janë bërë këto ndryshime. Arsytet e shkaqet që kanë kushtëzuar kalimin e shoqërimit nga një instrument të një tjetër janë si muzikore ashtu dhe jashtë muzikore. Vetë rrjedha e viteve ka sjellë, së bashku me faktorë të rinj, elemente të reja në praktikën shoqëruese. Këto s'duhën marrë si të rastit, si diçka e thjeshtë dhe që ka ndodhur qetësisht. Përkundrazi, ato janë rrjedhim i një përmbysjeje që, padyshim, ka ndodhur në botëkuptimin e

rapsodit dhe e ka lëvizur atë nga pozita konservatore dhe e ngurtësuar tradicionalisht. Vetë rapsodi, duke qenë jo thjesht «një bartës i traditës por një artist krijonjës që e bën traditën»³, në një çast të caktuar, kur instrumenti, teknika e mënyra e të luajturit, nuk iu përgjigjën më kërkesave të tij duhet të ketë nisur të priret drejt instrumenteve të tjera. Kthesa të tilla nuk janë të panjohura për historinë e zhvillimit të instrumenteve muzikore; në rastin tonë ato kanë përkuar me kalimin e këngës nga treva e saj e mirëfilltë në treva të tjera, me ndikimin që ushtroi tradita lokale mbi të dhe me lidhjen që ajo krijoi me elementet më të qëndrueshme të kësaj tradite. Merret me mend se çfarë peshe pati, së bashku me këto, ndryshimi i kushteve ekonomike, shoqërore e historike, dhe ç'përmasa i dhanë ato procesit në zhvillim.

Sot jemi përpara faktit: që variantet e këngëve të kreshnikëve, të shoqëruara me çifteli e sharki po ndeshen jo vetëm në trevat skajore të ciklit, por në ndonjë rast edhe në treva të brendshme të tij. Dhe jo vetëm kaq. Përhapja e këtyre instrumenteve, ku më pak e ku më shumë në një radhë të tërë trevash të Shqipërisë së Veriut dëshmon mundësi konkrete për një lidhje, këmbim, e raport të drejtë të elementeve muzikore përkatëse e të veçanta të tyre. Kështu nuk janë të pakta rastet e vërtetuara ku lahuta me gërshe-timin e saj përkatësisht me këngët e kreshnikëve me baladat e me këngët e përvajshme, ashtu si edhe shoqërimi që i bëjnë çiftelia e sharkia këngëve të kreshnikëve, këngëve historike dhe atyre të dasmës, paraqesin jo vetëm mënyra të përafërta të përdorimit të instrumentit, por edhe elemente të ngjashme muzikore, e deri figura të njëjta shoqëruese. Ngjashmëria në fakturë, tingëllim, shtrirje, mënyra analoge e hyrjeve, mbylljeve, interludeve etj., që përfshihen në praktikën shoqëruese të një radhë këngësh të kënduara e të luajtura në Dibër, Kukës, Kosovë, Shkodër, Pukë, e deri në Mat, Mirditë e në Lezhë, nuk mund të merret si diçka e rastit. Kjo na shtyn të mendojmë se këtu mund të kemi të bëjmë me një përgjithësim mënyrash shoqërimi dhe përse jo — edhe me shndërrimet e me variantet e një baze të përbashkët shoqëruese, të cilat me kohë kanë fituar individualitetin e tyre. Jo rastësisht 45 vjet më parë prof. E. Çabej, në studimet e tij nënvizonte se «ritmika e melodja e këngëve të krahinave të afërme kalojnë gradualisht dhe pa kuptuar njëra në tjetrën dhe mund të bashkoheshin së paku histori-

kisht në një njësi të përbashkët»⁴. Në rastin tonë diçka mund të thuhet lidhur me «atë frymë të njëlojtë dhe të përbashkët shqiptare», — që studiuesi ynë pati dalluar — «nëpër ligjet e krahinave të ndryshme dhe shprehet si në kupitimin e botës ashtu dhe në elementet formale dhe në mjetet e stilit»⁵.

Në këtë drejtim një element të tillë përbëjnë ato formula ritmiko-melodike, që përshtat teknikës së ndërtimit të vargjeve e të të kënduarit të tyre takojmë në shoqërimin instrumental të një radhe të tërë këngësh popullore të veriut. Sado që roli i këtyre formulave nuk është i njëjtë, ngjashmëria, prania në shumë këngë si dhe qarkullimi i tyre në treva e në instrumente të ndryshme është aq i dukshëm sa dhe domethënës⁶.

Veç këtyre, interludet e gjata me mëvetësi melodike, që në ndonjë rast dëgjohen si refrene të mirëfillta⁷, zbulojnë një përzierje të tillë të mjeteve të formës dhe të stilit të lojës në instrument që le të mendosh se mund të kemi të bëjmë me një proces marrjeje e dhënieje mes traditave lokale e krahinore njëra me tjetrën.

Procesi që po zhvillohet në kohën tonë dëshmon se vlera të reja po i shtohen traditës së këngës heroike. Mbetet të vërejmë nëse këto vlera janë të qëndrueshme apo jemi vetëm përpara një faze zhvillimi ku lëvizja amatore në fshat, ndikimi i radios, i festivaleve, funksioni i ri i krijimtarisë popullore, veprimtaria e tyre rreth traditës sjellin forma të përziera e kalimtare. Koha ende e kufizuar gjatë së cilës kanë ndodhur këto ndryshime lë pak mundësi për një përgjigje të saktë. Sidoqoftë, për sa kohë që raporti ekzistues mes melodisë së kënduar kreshnike dhe shoqërimit instrumental me lahutë do të ruhet, ndryshimet do të jenë të kufizuara. Në rast të kundërt, pra, po qe se ky raport prishet, (gjë që ka nisur të duket sidomos në shoqërimin me çifteli) atëherë do të vihem përpara ndryshimesh të tilla që mund të përfshijnë kontekstin e këngës duke sjellë rrjedhime të paparashikuara për të ardhmen.

Që sot, duke pasur parasysh se aspekti simbolik i epikës së vjetër ka nisur t'u përgjigjet vetëm deri diku kërkesave të kohës, pa i kënaqur më të gjitha ato, vërejmë ndryshime të rëndësishme. Kështu lahuta, në ndonjë rast, në vend që ta shoqërojë e vetme këngën e kreshnikëve, siç e ka përcaktuar tradita, është bashkuar me instrumente të tjera, me këtë këngë janë gërshetuar edhe dy instrumente

(çifteli e sharki) që luajnë sëbashku. Veç këtyre, në vend të rapsodit, protagonist tradicional e i vetëm i këngës kreshnike, takojmë edhe dy këngëtarë që këndojnë njëkohësisht. Tërë këto kanë sjellë heterogjenitet në shoqërim dhe, sipas rastit mungesë kohëzioni mes fakturës shoqëruese e melodisë së kënduar. Në qoftë se në të ardhmen elemente të tjera kontekstuale do t'u shtohen atyre ekzistuese, atëherë mund të çenohet drejtpërdrejt ajo që përbën veçantinë dalluese dhe individualitetin e këngës me lahutë.

Sot jemi përpara faktit që lahuta dhe këngët e saj po mbahen ende fort me traditën, dhe hera herës ndihen nëpër malësi. Ato po i qëndrojnë në skaj e pak si mënjanë procesit të përgjithshëm evolucionues folklorik. Kjo vjen ngase është i vështirë vetë integrimi i tyre në realitetin e ri folklorik.

Megjithatë krijimi i një radhe këngësh kushtuar heronjve të Luftës Antifashiste Nacionalçlirimtare, si dhe veprave heroike të ndërtimit socialist të vendit, të cilat këndohen me lahutë në stilin e këngëve kreshnike përbën një dukuri që ndonëse ende e kufizuar mund t'i hapë kësaj natyre ekzekutimi, kësaj tradite, një shteg për të hyrë në procesin veprues folklorik.

1) Malësi e Madhe, Dukagjin, Kosovë, Dibër, Shllak, Nikaj-Mértur, Ljarje, Shestan, Theth, Curraj, Shih për këtë. Z. Sako — Q. Haxhihasani, Parathënie në vëll. «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955.

2) Rrafshi i Dukagjinit, Pukë, Shkodër; një radhë vendesh ku i kanë sjellë.

3) A. Lord, «The singer of Tales» këngëtari i tregimeve) Cambridge, Massachusetts, 1960, f. 18.

4) E. Çabej, *Për gjenezën e literaturës shqipe*, «Rilindja», Prishtinë, 1970, f. 55.

5) Po aty.

6) Nga gjurmimi që i kemi bërë një formule të tillë ritmo-melodike e kemi lokalizuar atë në këngët e mëposhtme e në instrumentet përkatëse:

Rrethimi i Mujit — (kreshnike) — zë mashkulli e lahutë — Shkrel i Rugovës, Kosovë, AIKP, bob. 947/2.

«Çika e Ferhat Pashës» (baladë) — zë mashkulli e çifteli — Dibër, AIKP, bob. 271/3.

«Kur ka kenë Jashike Ymeri» (baladë) — zë mashkulli e lahutë — Ishulli Shinjinit — Lezhë. AIKP, Bob. 255/21.

«Krenët e Pukës janë bashkue» (historike) — zë mashkulli e çifteli — Orosh, Mirditë. AIKP, bob. 331/5.

«Mori nuse e djalit t'ri» — (dasma) — zë mashkulli e çifteli — Tregtan, Kukës, AIKP. Bob. 197/3.



Pamje nga sala

«Zek Jakinit» (historike) — zë mashkulli e lahutë — Shkodër, AIKP, bob. 63/4.

«Po fillon me dalë pranvera» (dasme) — zë mashkulli e çifteli — Zejmen — Lezhë, AIKP, bob. 605/2.

7) «Muji shpëton Halilin nga burgu» (kreshnike) — zë mashkulli e sharki. Bllacë, Suharekë, AIKP, bob. 1195/1.

«Pa gjak malet nuk i lëshojmë» (historike) — zë mashkulli e lahutë — Shkodër, AIKP, Bob. 977/6.

«Gjelosh Rama i Ram Mehmetit» (historike) — zë mashkulli e çifteli — Kalimash — Kukës, AIKP bob. 579/5.

Kujtim SHKRELI

Kand. i shkencave

MONOMOTIVI EPIK DËSHMI E NJË TË MENDUARI MUZIKOR TË HERSHËM TË POPULLIT SHQIPTAR

Duke dëgjuar këngët kreshnike, krahas poezisë veshi të kap menjëherë dhe melodinë narrative që lëviz ngadalë e herë-herë gjallërohet, pa vështirësuar komunikimin e ngjarjeve, situatave e skenave të shtjelluara në tekstin letrar. Sapo nis të ushtojë zëri i lahutarit me thirrjet recitative, shquhet në melodi një motiv, një shprehje muzikore e thjeshtë e cila ruan përbrenda një forcë të rrallë tregimtare. Ky motiv i ekspozuar që në fillim të këngës epike, është figura tingëluese kryesore e rapsodisë, nga ky motiv fillon të jehojë kënga, nga karakteri emocional i tij, merr jetë karakteri tingëlues emocional i të gjithë rapsodisë epike.

Shqyrtimi i këtij lloj motivi, i përbërjes së tij, i rolit që luan në këngën epike, i marrëdhënieve me zhanret e tjera të këngëve folklorike na kanë çuar në disa përfundime interesante. Në incizimet e bëra para njëzet vjetësh e në ato të sotmet, shquhet në rrafshin muzikor të rapsodive monomotivi. Themi «shquhet» sepse, megjithëse këndohet më lakueshmëri të madhe melodike, ai ka profilin e vet. Monomotivi është një figurë tingëluese me konture pak a shumë të qarta, të cilat skaliten më mirë e kristalizohen më shumë përgjatë rrugës ku ecën rapsodia. Në një kuptim të veçantë, ky motiv i vetëm përbën të gjithë rapsodinë, **sepse çdo varg letrar e ka në bazë atë. Në përgjithësi përsëritja e vazhdueshme e melodisë së monomotivit mbi secilin prej vargjeve na jep të gjithë rapsodinë, pra në të kënduar kemi një përsëritje të gjithëhershme të tij të ndjekur ose jo nga shoqërimi i lahutës. Kësisoj metoda e zhvillimit të rapsodisë epike mbështetet mbi përsëritjen periodike të një bërthame intonative përgji-**

thësisht të njëjtë nga melodia, por çdo herë të ndryshme nga përmbajtja poetike.

Monomotivi ose bërthama intonative, në këngë të epikës legjendare të Veriut, të malësisë së Rugovës, të Dukagjinit, të malësisë së Mbishkodrës, Tropojës etj. na paraqitet si një motiv muzikor shumë i thjeshtë që trashëgon shumë tipare të afërta me motivet e kohërave antike. Përmbajtja emocionale në këtë motiv lind nga marrëdhëniet tingëlluese të dy ose tre tingujve fqinjë. Shpeshherë e gjithë hapsira tingëlluese e monomotivit përbëhet nga një tercë minore duke u llogaritur këtu edhe tingulli nënbazal. Në këto raste pa tingullin nënbazal na mbeten me peshën kryesore muzikore të vetë monomotivit dy tinguj që paraqitin rreshtimin më të ngjeshur dhe lëvizjen më të vogël, më graduale të një shkalle muzikore (kalimi nga unisoni në sekundë).

Shembulli nr. 1



Në historinë e lindjes së melodisë, momenti kyç, më filleshtar është marrëdhënia e dy tingujve, dhe pikërisht një marrëdhënie e tillë e hershme është tipike dhe e shumëgjendur në këngët e epikës heroike legjendare. Megjithëse mbështetja e monomotiveve në dy-tre tinguj paraqitet si një linjë e ngushtë horizontale, kjo nuk e pengon rapsodin anonim të krijojë figura tingëlluese emocionale. Këtij qëllimi rapsodi përpiqet t'ia arrijë duke lëvizur gjallërisht melodinë. Monomotivet prej dy-tre tingujsh lëvizin në një ritëm herë të organizuar qartë, e herë-herë krejt të parregullt. Zëri shket, sa është vështirë të vesh kufi taktesh muzikore. Ritmi gëzon një elasticitet të madh dhe mbushet me figura të rregullta e të parregullta, sa krejt monomotivi shfaqet si dukuri melodike, si një e tërë, por me një liri të theksuar ritmike.

Monomotivi i këngëve të epikës heroike legjendare na vjen si një dukuri muzikore, si një tip melodie nga më të vjetrat, që lidhet me shfaqjet më të hershme të muzikës vokale, të rrëshqitjes së zërit dhe të të kënduarit mbi një tingull të vetëm, unisonit. Arkaizmi i tij nuk mund të jetë pasojë e shoqërimit me lahutë të këngës epike. Lahuta nuk

ka paracaktuar strukturën melodike dhe ritmike. Pa dyshim instrumenti i lahutës ka ndikuar në kurbacionin melodik, në shfrytëzimin e figuracionit më të pasur ritmik, në vendosjen e lartësisë modale etj. Në këtë vështrim lahuta ka moshë më të re nga monomotivi, i cili na paraqitet si një figurë artistike vokale që ka gjalluar më përpara shoqërimit instrumental. Shoqërimi narrativ i lahutës nuk ka shërbyer vetëm për ndjekjen e vijës së kënduar, por edhe për krijimin e preludëve instrumentale, të interludeve, të skenave e situatave, me një fjalë ka ndikuar në copëzimin e këngës epike, në ndërlikimin e strukturës së saj me kulminacione, kadenca të cilat të çuditin për nga shpeshësia e notave, nga intensiteti ritmik i melodisë. Me lahutën në dorë, rapsodi e ndjeu veten më të sigurtë në këndim, prandaj dhe kënga mori trajta të shumëllojshme, por ajo që mbeti në këngën kreshnike ishte figura e kristalizuar e monomotivit. Bukuria, forca shprehëse e këtyre motiveve të vetëm janë treguesi më i denjë i prirjeve të këngëtarit. Me talentin e rapsodit, aty dëshmohet si dhe sa lidhet ai me këngën e vjetër të trashëguar. Intonacionet e këtyre motiveve janë të fiksuara në kujtesën e rapsodëve, sa ato mund të riprodhohen prej tyre pa ndihmën e lojës së lahutës. Ato janë intonacione që shprehin ndjenja dhe emociione të brezave të tëra këngëtarësh, saqë janë kthyer për rapsodin në objekte shpirtërore edukative, i shërbejnë atij si burim kënaqësie. Pas mijëra vjetësh, motivet muzikore është zor të gjenden në trajtë të qëndrueshme, t'i kemi të ruajtura sot ashtu siç kanë lindur në lashtësi. Instrumentisti popullor, i lirë të improvizojë sipas dëshirës, në çdo çast e në çdo radhë interpretimi, e tregon muzikalisht ngjarjen epike sipas mënyrës së vet, duke shtuar, duke hequr, duke zbukuruar vijën melodike jo vetëm të trashëguar nga të tjerë parardhës, por edhe melodinë e krijuar nga ai vetë kohë më parë. Prandaj dhe motivet muzikore nuk paraqiten krejtësisht në gjendjen e tyre të lashtë, në të gjithë strukturën e tyre artistike. Është pikërisht, vijimësia mijëravjeçare e jetës së këtyre shprehjeve të thjeshta melodike, që duke kaluar nëpër brezni të tëra krijuesish anonimë popullorë, janë shndërruar në monomotive nga ku rrezatohet tërë epi muzikor. Sigurisht, shndërrimi i shprehjeve të hershme muzikore në monomotive dhe përcjellja e tyre gojë më gojë, nuk mund të absolutizohet, të merret si përvetësim pasiv i këtyre brez pas brezi për të mbërritur në ditët e sotme siç kanë qenë në moshën e fëmijërisë apo të rinisë. Përvetësimi i monomotiveve

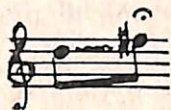
ka qenë aktiv dhe ky përvetësim nuk mohon, por përkundrazi, përfshin edhe ndryshimet e bëra në to, nga individë e kolektiva krijuesish. Shndërrimi i elementeve më të thjeshta muzikore, të glisandos, unisonit, ritmit të lirë në monomotive, ka përfaqësuar muzikalisht përpjekjen e shqiptarit për të pasqyruar botën e jashtme e për të ndikuar mbi të me anë të një figure artistike, me anë të një krijimi shpirtëror.

Megjithëse rapsoditë mbështeten mbi monomotive, kjo nuk do të thotë kurrësi se ato mund të përfytyrohen si shuma të thjeshta aritmetike të disa përsëritjeve të vazhdueshme të një motivi të vetëm, sepse ato kanë një strukturë më të ndërlikuar. E rëndësishme është të theksohet se me gjithë strukturën e ndërlikuar të ndërtimit muzikor të epeve, monomotivi luan rol të veçantë. Ai ka si tipar thelbësor lidhjen me të gjitha pjesët përbërëse të rapsodisë dhe në këtë mënyrë nuk mbetet vetëm figurë vokale, figurë që vetëm këndohet nga lahutari, por ai ose intonacionet e tij janë të pranishme gati gjithmonë në pjesët instrumentale të rapsodisë, në hyrjet, interludet, në shoqërim etj. Duke u lidhur me të gjitha ndarjet e rapsodisë epike, motivi i vetëm kryen një funksion udhëheqës të muzikës së saj. I parë në këtë këndvështrim ai është lënda më me vlerë e rapsodisë, lëndë e cila mbush dhe ushqen këndimin dhe shoqërimin instrumental. Nga lënda e koncentruar muzikore e monomotivit, kujtojmë se ai është i gjatë sa vargu poetik ose vetëm pak masa, nxitet lulëzimi i shumë figurave meloritmike, në pothuajse të gjitha etapat ku ecën rapsodia. Kështu, monomotivi si njësi bazë e formës muzikore të këngëve epike, nuk sjell varfërimin apo ngurtësimin e muzikës së ciklit, por kthehet në burim figuracioni, në dukuri që e pasuron këngën epike, por edhe pasurohet prej saj. Që monomotivi si element bazë e i përgjithshëm i ndërtimit strukturor të këngëve të epikës legjendare të mos mbetet një figurë statike, uniforme në rrethqarkullimin e tij përbrenda rapsodisë epike, i vjen në ndihmë metoda variuese. Varjimi i motivit të vetëm të epik bëhet nga kërkesa që ka rapsodi për të pasqyruar çdo varg letrar me muzikë emocionuese përkatesë. Situatat dramatike, tragjike apo lirike nëpër të cilat kalon tregimi epik, do të ishte e panatyrshme të pasqyroheshin me një motiv të vetëm të pandryshuar, statik që përsëritet në mënyrë mekanike. Prandaj ndjehet nevoja për varjim si element i parë për zhvillimin e melodisë.

Brenda për brenda monomotivit rapsodi ruan pëthuajse të paprekur një bulëz ekspozive, një pjesëz intonacionare që nis

tregimin muzikor epik. Rëndom ajo ndërtohet nga kapërcimi në dy notat ekstreme (tingull bazal dhe tingulli kulminant) ose luhatet në sekundë e tercë nga baza.

Shembulli nr. 2



Shembulli nr. 3



Shembulli nr. 4



Shembulli nr. 5



Shembulli nr. 6



Bulëza ekspozë përmban vlera ritmike përpjesëtimore dhe shpeshherë mbahet zëri sipas dëshirës në ekstremimin e lartë. Bulëza është më e ngurtë shumë pak e ndjeshme ndaj varjimit se sa pjesa tjetër e monomotivit që e pason. Pjesa e dytë

përbëhet nga një përmbajtje më e ngjeshur figuracioni, është tepër fluktuante, lëviz në vlera më të shkurtëra ritmike dhe më e distancuar nga tingujt bazal. Nga pika e lartë bie drejt tingullit bazë, pra prirjet drejt lëvizjes melodike zbritëse. Kontrasti në mes kahjes lëvizëse melodike dhe të përbërjes të ndryshme të figuracionit në mes dy pjesëve të monomotivit, i jep rapsodit premisa substanciale për lulëzimin e figurave të reja melodike. Kështu, gjatë përsëritjeve të disaherëshme, në monomotiv ndërfiten tinguj shtesë, dëndësohet sasia e notave, shfrytëzohen aciakatura, apogjiatura, zgjatime të domosdoshme jo vetëm për shqiptimin e fjalëve e pasurimin e ligjeratës melodike, por edhe për dhënien e efekteve të thjeshta emocionale dramatike, lirike etj. Varjimi, si klishe kompozicionale nuk mohon karakterin improvizues të lahutarit, por e përkrah natyrën e tij çdo herë krijuese duke i dhënë krahe muzës muzikore. Ai përshkon anën vokale, lojën shoqëruese dhe interpretuese të rapsodit, porse masa nuk është gjithmonë e njëjtë por e ndryshme nga rapsodi në rapsod, nga njera rapsodi në tjetrën, nga njëra krahinë në tjetrën. Ndodh që dy rapsodë ta ndërtojnë këngën me monomotiv, por ky monomotiv është i ndryshëm në pamjen e tij, është i ndryshëm edhe në mbushjet me elemente cilësore muzikorë, sepse secili prej dy këngëtarëve e varion monomotivin sipas aftësive individuale interpretuese, sipas traditës vendase e gjendjes shpirtërore të tij. Po të krahasojmë këngë të epikës legjendare të disa fshatrave të malësisë së Mbishkodrës, të Zagorës, Koplikut etj. me këngë të epikës legjendare të Rugovës, dallojmë krahas tipareve të përbashkëta edhe ndryshime. Në malësinë e Mbishkodrës varjimi bëhet me gjallëri, këngëtari popullor i kapërcen kufijtë e pesë tingujve, zëri i tij kalon në regjistra të lartë, ka zbukurime të shumta vokale-instrumentale, kulminacione, mbajtje zëri, sa nganjëherë vihet në vështirësi dhe lahuta në ndjekjen e këngëtarit. Në shumë këngë të ciklit të regjistruara në Rugovë, melodia e tyre variohet më qetë, lëviz më shtruar, trajtimi i rapsodisë bëhet kryesisht në regjistra të ulët dhe me një diapazon të ngushtë tingëllimi.

Varjimi ka ndikuar që në disa rapsodi nga monomotivi të lindë dhe ndonjë motiv i dytë. Epet dymotivëshe janë variante më të vonshme nga epet me monomotiv, megjithatë edhe në këto rapsodi, atmosfera tingëlluese, emocionet më të holla të tregimit muzikor epiko-heroik burojnë nga motivi qendror. Motivi i dytë i shfaqur zakonisht në pjesët e fundit

të rapsodisë, nuk arrin të zbehë karakterin prijës e shpjegues, tonin epik të motivit themelor. Kështu me gjithë ndryshimet në strukturën e këngëve të eposit, me gjithë zgjerimet melodike që ato kanë pësuar, monomotivi është çimentuar si figura artistike qendrore e rapsodisë. Duke qenë trashëgim muzikor shumë i lashtë i popullit tonë, monomotivi, ka rrezatuar përgjatë shekujve në gjirin e rapsodisë epike, gjithashtu ka dhënë e ka marrë pothuajse me të gjitha degët e tjera të folklorit muzikor. Monomotivi u jep jetë këngëve rituale, të punës; mbi një motiv të vetëm ndërtohen një pjesë e këngëve polifonike të Jugut; nga një motiv kanë përgjithësisht këngët majekrahu të Veriut; në disa raste këngët historike e këngë të trimërisë kanë qendër graviteti monomotivin për të mbërritur deri në këngë të lirikës qytetare të Shkodrës etj.

Një dukuri e tillë nuk është e rastit e nuk i përket një periudhe të caktuar e të kufizuar historike. Mbështetja mbi monomotive e teknologjisë muzikore të këngëve të eposit heroik legjendar, si një ligjëtori e përgjithshme e këtij eposi madhor dhe depërtimi i kësaj ligjëtorie në disa këngë të llojeve të ndryshme të folklorit të popullit tonë, është dukuri që dëshmon për vijimësinë dhe ndryshimet e vetë monomotivit, për lidhjen dhe ndikimin rrezatues në tërë folklorin shqiptar, për ekzistencën e tij si unitet i lashtë, si formë e të menduarit muzikor shumë të hershëm të popullit shqiptar.

Shembujt muzikor të këngëve nr. 1, 2, 4 transkriptuar nga K. Shkreli, AIKP përkatësisht bob. 341/8, 341/8, 824/1.
Shembujt muzikor të këngëve 3, 5, 6 marë nga «Rapsodi Kreshnike», Tiranë, 1983 përkatësisht f. 185, 38, 209.

Hamide STRINGA

INDIVIDUALITETI INTERPRETUES KOMBËTAR I EPIKËS LEGJENDARE

Veprat e mëdha artistike të krijimtarisë së kultivuar apo asaj popullore, duke pasqyruar me vërtetësi e forcë artistike periudha e epoka të jetës së një kombi, gjithmonë bëhen pishtare në krijimin e mënyrave e stileve interpretuese artistike dhe ndikojnë apo kontribuojnë (sipas rasis) në traditat që mandej ushqejnë drejtimet artistike të kohëve më të reja. Këto cilësi karakterizojnë epikën tonë legjendare jo vetëm si krijim poetik, por edhe muzikor interpretativ.

Dihet se çdo krijimtari poetike popullore, vjen deri tek ne përmes krijimesh muzikore interpretative popullore, te të cilat, ashtu si te krijimi poetik (e ndoshta edhe më tepër) janë fiksuar disa nga veçoritë artistike kombëtare si pasqyrim ngjarjesh e veçorish psikike. Tiparet muzikore interpretative të epikës legjendare janë kristalizuar nëpër një rrugë të gjatë, të cilën është vështirë ta datosh, siç mund të datohet, qoftë dhe për afërsisht, krijimi poetik. Kështu nuk janë ngjarjet e sfondi i tyre historik e shoqëror që na ndihmojnë të gjejmë historikun e mënyrës interpretative vokale të epikës legjendare, por studimi i tipareve intonative të të folurit popullor të krahinave tona të Veriut. Mbi bazën e tyre ne mund të japim mendimin se është detajimi artistik i këtyre intonacioneve që ka marrë atë formë origjinale tregimtare në mënyrën e të kënduarit të rapsodëve tonë, e cila përmban edhe kantilenën edhe deklamacionin në dallim nga mënyrat interpretative të rapsodëve të vendeve të tjera.

Një studim i tillë na ndihmon jo vetëm për të nxjerrë në pah origjinalitetin kombëtar të mënyrës së të kënduarit

duarit të tyre, po edhe prejardhja e hershme historike të saj si dhe të ngjarjeve që shprehu kjo mënyrë e të kënduarit.

Për lashtësinë interpretative vokale të epikës legjendare dëshmon mënyra shumë e qetë e të kënduarit, e afërt me atë deklamative mbi bazën e një melodie që lëviz brenda një shtrirjeje diapazonale të kufizuar, pothuajse pa kulme. Intonacionet zbritëse të saj, rrokëzimi disi i zvarritur janë të dhëna që flasin për traditën tepër të hershme ku është mbështetur kjo mënyrë, e cila na shpie deri tek këngët e aedëve kushtuar trimërive të heronjvë të lashtë apo tek këngët e vajzave për trimat e rënë. Veç kësaj tradite, mënyra e të kënduarit të epikës legjendare sjell deri tek ne jo vetëm prejardhjen e lashtë të saj, por edhe karakteristikat e qëndrueshme interpretative të mesjetës së hershme. Këto karakteristika i gjejmë të marra jo nga muzika zyrtare mesjetare bizantine apo romane, por nga ato burime popullore, që i kanë ruajtur të paprekura mënyrat më tipike të të kënduarit për trimat e për trimëritë dhe kanë asimiluar vetëm ato elemente siç janë, p.sh., mënyra e rrokëzuar e të kënduarit, kadencimet në fund të frazës jo si material tematik, por si konceptim artistik. Këtë përfundim e nxjerrim nga që në të kënduarit e epikës legjendare nuk ka as bardhësi emocionale, karakteristike për psalmodimet kishtarë, as teatralitet e efekte të jashtme, elemente këto që karakterizuan muzikën zyrtare laike mesjetare. Shoqërimi i të kënduarit të epikës me një instrument harku, e lidh traditën interpretative të saj edhe më tepër me periudhat e lashta, ku këto lloj këngësh shoqëroheshin me instrumente të vetëm: harpë ose aulos (në Greqinë e Lashtë), gjë që i jepte të kënduarit atë ekspresivitet intim të cilin nuk e njohu arti zyrtar ose ai bizantin, as ai roman.

E kënduara e rapsodit të epikës legjendare ka një karakter improviziv në saje të të cilit theksi muzikor nuk i nënshtrohet atij të masës (për arsye se kufijtë e saj nuk janë të ndjeshëm), por atij poetik, të cilin këngëtari e nënvizon sipas mënyrës së tij interpretuese individuale. Ky karakter synon të evidentojë me ton të bukur këndues detajet e tekstit poetik, dhe këtu qëndron individualiteti i mënyrës së të kënduarit të epikës, i cili ka ardhur deri tek ne me tiparet e një arti të madh popullore. Duke asimiluar traditat popullore të të kënduarit në burimet për

të cilat u fol, mënyra interpretative e epikës ka krijuar traditën e vet e cila, e ruajtur brez pas brezi, e transmetuar nga një këngëtar tek tjetri, na paraqitet me tiparet më tipike të mënyrës së të kënduarit tregimtar. Por krahas anëve tipike kjo traditë, vazhdon t'i nënshtrohet mënyrave individuale interpretative të rapsodëve të ndryshëm, të cilët pa i prishur karakterin tregimtar, vetitë e përgjithshme intonative muzikore, nxjerrin në pah anë të ndryshme të përmbajtjes ideoemocionale të këngëve. Kështu, p.sh., këngëtari Kolë Gjon Sokoli nga Dukagjini e transmeton përmbajtjen e epikës legjendare përmes një mënyre të thellë tregimtare. Cilësitë timbrike të zërit të tij baritonal me vibrime instrumentale të qeta, e ndihmojnë atë të shqiptojë tekstin përmes një kantilene që e shoqëron të kënduarit e tij nga fillimi deri në fund. Trilet e herëpashërëshme, të njësuar me ato të lahutës shoqëruese, nuk e ndërpresin legaton instrumentale të zërit të tij, i cili njësohet aq shumë me tingullin e lahutës, sa të duket se tregimi transmetohet nga dy persona, prej të cilëve vetëm njëri shqipton fjalën. Mënyra e qetë e të kënduarit enkas e zvarritur dhe e mbyllur, i jep tregimit epik të tij ngjyrë dramatike dhe burrërore, njëkohësisht. Ajo sikur e drejton fantazinë e dëgjuesit në thellësinë e epokave dhe i sjell përfytyrimit të tij figura trimërie, dashurie, besnikërie bukurie. Në lloje të tjera zërash më të lartë, siç janë ata të tenorëve, edhe mënyra e të kënduarit të rapsodive bëhet më e çiltër, më dinamike, ornamentika më e pasur, variacioni nga faza (tregimtare) në fazë më i dukshëm, kulminacionet më të efektshme. Këto veçori dallojnë interpretimin e rapsodit Mirash Ndou nga Shoshi i Shkodrës, i cili pa prishur mënyrën e qetë në tregim, duke ruajtur atë kantilenë instrumentale, gati të njësuar me instrumentin, nxjerr në pah elementin poetik të rapsodive, ndërsa episodeve fantastike dinamikën dhe dritën.

Pasuria në ngjarje e të papritura trimërore e këngëve legjendare ka shtyrë rapsodë të ndryshëm që të gjejnë mënyra interpretimi më pranë deklamimit, të cilat krijojnë mundësi të mëdha për transmetimin e detajeve të tekstit shoqërues, por variacionet melodike tek e kënduara janë më të kursyera. Këtë lloj interpretimi ka krijuar Shaban Groshi nga Strelci i Rugovës, i cili ruan karakteristikat e përgjithshme interpretuese të epikës, si: theksimin

e rrokjes së fundit të vargut, fuqizimin e rrokjes së parë të vargut pasues, krijimin e pauzave tek vokali për t'i dhënë mundësi komentimit muzikor të lahutës, krijimin e një ansambli dinamik dhe ekspresiv të vokalit me lahutën, por është më pak këndues e më shumë deklamues.

Tradita interpretative të këngëve legjendare tek ne nuk ka krijuar shtampe, në të kanë hyrë dhe vazhdojnë të hyjnë elemente aktuale, të cilat në mënyra të ndryshme duken tek interpretues të ndryshëm. Një prirje të dukshme për një lloj aktualizimi interpretues vërehet tek Gjon Luli nga fshati Bale, i cili pa prishur mënyrën e qetë dhe instrumentale, (pa dridhje) të të kënduarit, duke e zgjatur si vlerë, dhe kësisoj duke e theksuar rrokjen e fundit, e bën tregimin e tij më dinamik e më të qartë si tekst poetik. Dinamizmin e të kënduarit të tij e evidenton edhe tempi më i shpejtë e ritmik më i përcaktuar, por që nuk i prishin karakteristikat tipike: të kënduarin tregimtar, njesimin me lahutën si timbër e material tematik.

E ruajtur brez pas brezi dhe e pasuruar nga rapsodët më të mirë, tradita e të kënduarit të këngëve legjendare vjen deri në ditët tona jo vetëm përmes interpretimit të tyre, por edhe përmes mënyrave të të kënduarit të këngëve të tjera të malësisë së Veriut. Kjo duket tek e kënduara e drejtë e lartë si pozicion, e impostimit në këngët majekrahut, e veçanërisht tek këngët epike historike e ato të trimërisë. Ajo vihet re gjithashtu tek mënyra e njëllotë instrumentale e të kënduarit, tek rrokëzimi i saj, tek mënyra e dridhjes së zërit etj. që karakterizojnë interpretimin e këtyre këngëve. Është e natyrshme se përmbajta e ndryshme, në bazë të së cilës, si tek këngët majekrahit, ashtu edhe ato historike, qëndrojnë ngjarje e figura historikisht më konkrete, ka bërë që elementet e mësipërm të paraqiten të pasuruara me të tjerë, të rinj. Kësisoj kalohet shpesh nga lahuta si instrument shoqërues, në çifteli, aftësi variuese të të cilës janë më të mëdha; është zgjeruar shtrirja diapazonale, janë pasuruar me ornamentikë kadencat e fundit, është shpejtuar tempi, është përcaktuar ritmi.

Por si një krijimtari me tradita të lashta; në këngët legjendare janë përpunuar elemente të tilla tipizuese, të cilat edhe pse i gjejmë të plota e të pasuruara tek këngët e

krahinave të Veriut, i rastisim si elemente të veçanta edhe tek disa këngë të vjetra trimërie, apo ndonjë këngë aktuale në krahina të tjera të vendit, (Shqipëri e Mesme, e Jugut). Një element i tillë, është p.sh., ndërprerja në mes e fjalës së fundit të vargut pasardhës e cila shërben si moment fuqizues për fillimin e vargut tjetër, siç ndodh te kënga e Cen Kavajës, «Bubullin te shkëmbi i Kavajës», apo tek kënga e Festivalit të fundit Folklorik «Letër na dërgoi Enveri».

Si përfundim mund të-themi se në rrugën e gjatë historike të kristalizimit, interpretimi vokal i këngëve legjendare përpunoi atë stil origjinal, i cili i mban të plota tiparet e një arti popullor e kombëtar, ndaj dhe është i aftë të ushqejë me traditën e vet krijimtarinë interpretuese vokale të ditëve tona si popullore, ashtu edhe të kultivuar.

Tonin DAIJA

RAPORTI MES METRIKËS LETRARE DHE MUZIKËS NË CIKLIN E KRESHNIKËVE NË ZONËN E KELMENDIT

Në pasurinë e madhe folklorike të popullit tonë, një vend me rëndësi zënë «Rapsoditë e veriut» ose «Këngët e Kreshnikëve».

Këto këngë këndohen me lahutë ose, siç e thërret populli i Veriut «laudë», vegël e thjeshtë monokorde.

Rapsodi nuk i krijon këngët jashtë ndërtimit meloritmik. Ato janë të lidhura ngushtë mes tyre. Rapsodët e mirë e ndërtojnë melodinë sipas situatës që krijohet gjatë interpretimit të këngës apo ngjarjes, duke e forcuar me figura të reja meloritmike, që i japin asaj dinamikën e situatës dhe pulsën e ngjarjes. Rapsodia pëson vëlzime të herëpashershme si në melodi, ashtu edhe në figurat meloritmike, që krijon këngëtari gjatë interpretimit për të dhënë shprehjen e duhur në interpretim.

Melodia ka karakter narrativ, por nuk është thjesht një tregim pa emocione; ajo përmban një dramalizëm të brendshëm, të fuqishëm muzikor. Epizmi nuk krijohet vetëm përmes tekstit poetik, por edhe me elemente muzikore, me melodinë, harmoninë, ritmikën. Këtë unitet duam ta shqyrtojmë, duke u mbështetur kryesisht në këngë të kënduara nga rapsodët e Kelmendit, të moshës përmbi 60 vjeç, pasi tek kjo moshë i gjejmë më të pastëra dhe pa përzierje me elemente të reja.

Melodia e këngëve rapsodike është e thjeshtë, pa ndërlikime. Zakonisht fillon në kuintën lart dhe zbret me figura të njëllojta deri në tonikë, aty shkëputet me një theks të fortë duke mbetur pezull, dhe pastaj, mbas një heshtjeje të shkurtër, që e plotëson instrumenti, lidhet me një tingull në fund të frazës muzikore që vlen edhe si

lidhëse me vargun që vjen prapa. (Shih shembullin nr.1, 2).

Moderato (recitativo)

Kur m'ish ken' o nja-jo grue-ja e vej
ten.
me

Moderato (recitativo)

Kër- kund sho- qin n'dyr-nja nuk ma ka
ten.
me

Ndërtimi melodik është i përbërë nga një varg i vetëm, pra nuk ka ndërtim strofik. Kënga fillon me një introduksion instrumental, që përgatit atmosferën e përmbajtjes dhe gjendjen shpirtërore të rapsodit për të hyrë pastaj në temën e saj.

Dinamika e pjesës së parë të këngës kur këndon këngëtari, ndryshon me pjesën e dytë kur luan instrumentisti. Në pjesën e parë melodia ecën rrjedhshëm dhe e «lëvizur», ndërsa, kur hyn instrumenti, ajo qetësohet dhe bëhet më e gjerë (allargando), duke krijuar një farë qetësie. Pjesa e parë e kënduar është e lidhur më ngushtë me përmbajtjen e këngës.

Tek rapsoditë e kënduara çdo rrokje ka një tingull. Pra nuk gjejmë dy a më shumë tinguj me një rrokje, siç ndodh tek këngët e vona me zhvillimin që ka pësuar melodia e me hyrjen e instrumentave të rinj. Këtu nuk duhet të merren parasysh zbulurimet karakteristike që përdor populli. Në vërejmë se meloditë rapsodike janë të ndërtuara me ritme kuadrate në kohën 2/4 dhe 2/8. Ky është më i thjeshti ndër të gjitha ritmet e krijimtarisë muzikore popullore. Këtë fenomen të ritmikës e shohim që

në meloditë më të lashta, kur ende s'ishte krijuar vargu muzikor si formë e përcaktuar e këngës. P.sh., tek këngët «maje krahut» këngët e lashta të Dukagjinit, pa shoqërim instrumental, tek këngët mitunore, përshëndetjet, thirrjet, britmat, vajtimet. Edhe tek vallet e Malsisë Madhe dhe të Dukagjinit, që kërcehen pa muzikë, shihen çartë kuadrate $2/4$ dhe $2/8$. (P.sh. «Vallja e shpatave», «Vallja e logut», «Vallja e Vuthit»).

Kënga, si melodi, ka një formë të caktuar që kordinohet me ndërtimin poetik të përbërë nga masa çifte: katër, gjashtë e tetë. Këtë rrugë ndjek ndërtimi muzikor edhe i rapsodive tona. (Shih shembullin 1).

Melodia mbaron tek masa e pestë, ndërsa instrumenti vazhdon me laitmotivin e vet karakteristik duke e përsëritur dy herë, në masën e gjashtë dhe të shtatë; në masën e tetë hyn përsëri këngëtari duke e plotësuar periudhën muzikore prej tetë masash, dhe njëherit rrokjen e fundit të vargut. Po e shpjegojmë pse ndodh kjo.

Siç thamë më lart, krijuesi popullor nuk di të krijojë poezi pa ndërtimin meloritmik të saj. Ai është i lidhur ngushtë me të dy linjat, kështu që ato kushtëzohen nga njëra-tjetra dhe plotësojnë rregullat e ndërtimit poetik dhe muzikor. Melodia duhet gjithsesi të mbarojë në kohë të fortë të masës muzikore, ku gjen edhe mbështetje e përfundon mendimin dhe periudhën muzikore, e cila duhet të jetë patjetër kuadrate. Në rastin tonë vargu poetik mbaron në masën e pestë me theksin mbi rrokjen e nëntë dhe në kohën e fortë. Por, duke qenë se periudha është me masa tek (pesë masa), atëherë këtë e plotëson instrumenti me dy masa (të gjashtë dhe të shtatë), ndërsa këngëtari hyn në masën e tetë me rrokjen e dhjetë. Kjo ngjet kur vargu është i ndërtuar nga 9 dhe 10 rrokje.

Shpesh gjejmë rapsodi prej 7 dhe 8 rrokjesh. Edhe në këtë rast periudha muzikore duhet ta ruaj formën e vet. Këtu rapsodi popullor e plotëson dhjetërrrokëshin me fjalëza, lidhëza; pasthirrma e shprehje popullore (p.sh. Hej, o, thotë, kqyr, more, bre, e të tjera të tilla). Por edhe këto përdoren me kriter, duke i vendosur në kohë të fortë ato fjalëza që janë me theks tonik dhe duke i vendosur në kohë të butë, ato që janë pa theks. (Shih shembullin nr. 3).

Nga kjo del se tek rapsoditë tona do të kemi theksin «trokaik» që është i kushtëzuar nga kohët $2/4$ dhe $2/8$. Nëse tek trokaiku kemi një rrokje të gjatë dhe një të

E merr le-trën be-sa, ma ka k'ndu'
nuk e marr thot' vet e nuk e du'

shkurtë (-v), në muzikë kemi një rrokje me theks dhe një pa theks, por të dyja kanë të njëjtën vlerë kohe. Në vargun dhjetërokësh theksat ritmikë janë mbi rrokjet teke, 3, 5, 7; 9; ashtu siç janë edhe theksat muzikorë në fillim të çdo mase duke i akorduar me theksat tonikë, (Shih shembullin nr. 1-2). Këtej vërejmë se theksat kryesorë ritmikë bien në rrokjen e parë të masës së dytë, aty ku bie theksi i tretë ritmik, dhe në masën e pestë (rrokja e nëntë) ku ndodh edhe kadencimi i periudhës. Këto dy pika janë mbështetje kryesore e të gjithë vargut, pra, e periudhës muzikore. Ky fenomen nuk ngjet vetëm tek rapsoditë e kreshnikëve, por edhe tek këngët e vjetra historike të ndërtuara në formën e periudhës (një vargu), dhe në kohën 2/4 dhe 2/8. (Shih shembullin nr. 4, 5).

Ky u-ra-ni be-sai par' në kru-je
Sken-der-be-gut be-sa
fjal' ka su-e

Kri-si lo-dra mo-re
ke xha-mi-ja

Ndërtimi muzikor në rastin tonë nuk është tetë masash, siç u tha më lart për rapsoditë, por gjashtë masash, përsëri kuadrate. Por këtu nuk kemi ndërhyrjen e instrumentistit për të plotësuar masat ku hesht këngëtari. Atëherë rapsodi ndjek një rrugë tjetër për t'iu përputhur formës muzikore të ndërtuar me masa çifte, edhe këtu gjashtë masash. Duke qenë se rrokja e nëntë bie në masën e pestë (teke), me të cilën nuk mund të mbyllet periudha muzikore, atëherë këngëtari popullor shton një rrokje duke shtuar njëheri edhe një masë për të plotësuar periudhën gjashtë masash. Duke qenë se në përgjithësi vargjet tona mbarojnë me fjalë paraoksite, atëherë rrokja e dhjetë, që nuk ka theks, duke kaluar në masën tjetër dhe duke u shkëputur nga rrokja e nëntë, merr njëfarë theksi nga goditja e theksit muzikor të kohës së parë të masës së gjashtë. Kështu periudha muzikore përfundon e mbyllur me kadencim të plotë me gjashtë masa.

Ndër këngë të tilla shohim edhe plotësimin që bën nga njëherë instrumentisti duke vendosur në fund të çdo vargu një intermexo prej dy masash, e cila plotëson periudhën në tetë masa dhe që vlen edhe si introduksion i vargut që vjen prapa (shih shembujt nr. 4, 5).

Kur vargu është i përbërë nga shtatë rrokje, melodia ndërtohet nga katër masa (shih shembullin nr.6). Këtu kë-

At-her, Mu-ja nelt ka hip ten.

mi

Instr.

gëtari e ka më të lehtë ta shkurtojë melodinë një masë, duke zbritur nga terca në tonikë dhe duke u mbyllur në kori i mirë e luan lajtmotivin e vet tri herë për të plotësuar periudhën muzikore prej tetë masash.

Ndonjëherë, edhe kur poezia është e ndërtuar nga 9 dhe 10 rrokje, melodia është e përbërë nga katër masa, e kush-tëzuar kjo nga figurat meloritmike që krijon, jo nga dy

nota për çdo masë, por edhe nga tri e katër nota (rrokje), siç janë trokaiku, daktili, proceleumi (shembulli nr.7). Në këtë shembull vërejmë diçka të re që krijon rapsodi në ndërtimin ritmik:

Qysh iau l'shou zot-nis zo-nin e hi-dhur

qysh iau l'shou zot-nis zo-nin e hi-dhur

Qysh iau/l'shon zot-/- nis /// zanin e /hidhun/

Këtu këngëtari bashkon masën e dytë me të tretën duke krijuar një tribrak ose tercinë dhe vendos theksin kryesor tek zanorja A e fjalës «zanin» duke hequr edhe pushimin (çezuren) e masës së tretë. Kështu periudha ndërtohet nga katër masa: e para-trokaike, e dyta-tribrak, e treta-daktil dhe e katërta-trokaike.

Qysh iau/ l'shon zotnis/ zanin e /hidhun/

Në disa raste, tek disa rapsodë të vonë, e gjejmë rapsodinë të ndërtuar mbi një bazë strofike prej katër a më shumë vargjesh, aq sa kërkon të përfundojë mendimi poetik. Çdo varg ka variantin e vet melodik. Këtu çdo varg është i ndërtuar nga katër masa në kohën $2+3/8$ ($5/8$). Theksi i tretë ritmik ruhet përsëri, por, duke qenë se masa e dytë është e ndërtuar prej tribrakut (tercine), pika mbështetje e dytë bie tek rrokja e tetë, në kohën e parë të masës së katërt. Kështu theksi ritmik bie tek rrokja e tretë dhe e tetë (shembulli 8, 9, 10).

ç'a dredh mu-ji e-dhe i ka tha-ne



Në shembullin tonë kemi një ndryshim në masën e katërt të çdo vargu. Kur masa e katërt përmban vetëm një rrokje, ajo është e zgjatur dhe përmban vlerën e kohës së tribrakut të marrë së bashku, (vlerën e tri notave të tercines) shembulli 11. Kur ajo përmban dy rrokje, atëherë theksin e merr rrokja (nota) e parë, ndërsa e dyta merr vlerën e kohës së dy notave të tribrakut së bashku, duke marrë edhe një farë peshe nga një theks i dytë që i jep vlera e dyfishtë e saj. Kështu nga tri rrokje që ka tribraku(tercina) e dyta dhe e treta bashkohen në një vlerë të përbashkët dhe fitojnë një theks mbështetës. Në këtë rast na krijohet një tingull i singopur si i jambikut. Ndoshta këto kanë qenë elementet e para të krijimit të ritmeve të thyera, që lindën nga bashkimi i një trokaiku me një tribak, pra $2+3/8$ ose $5/8$. Shembulli 8.

Ç'u drodh/ Muji o- / -dhe i ka/ thanë/

Strofa mbaron me një notë të gjatë (tritetshe), që ruan një peshë të mirë të theksit fundor të vargut ose të periudhës. Nganjëherë figurat variohen simbas rrokjeve dhe theksave të fjalëve që krijon rapsodi.

Ja një shembull kur në vend të tribakut (tercines) kemi daktilin dy herë me radhë, duke u shkurtuar masat e frazës muzikore në katër, dhe për ta plotësuar, lahutari e luan motivin karakteristik një ose tri herë, duke e ndërtuar vargun me gjashtë a tetë masa. Shembulli nr. 11, 12



Kish pa' shku - a e kish- te fa- ju
Kër- kund sho - qin n'dyr- nja nuk ma ka

Letër/ plakut me/ t'shpejt ai ka/ çue/ (nr. 11)

Kish'pa/ shkua e/ kishte fe-/ -jua/ (nr. 12)

Nganjëherë figurat meloritmike të tribrakut dhe të daktilit duken të njëlojta në ekzekutim, ngaqë janë të përfaqësuara në tigëllim dhe të lidhura ngushtë me theksin tonik që i përcakton. Në figurën e tribrakut e (tercinës) rrokja e parë (nota e parë) ka theks, dy të tjerat janë të patheksuara ose të buta nga tingëllimi muzikor; ndërsa tek daktili rrokja e parë është e theksuar, e dyta ka gjysmë theksi dhe e treta është e patheksuar ose e butë.

-Tribrak / / /

Daktil // /-

Këto figura përdoren për t'i dhënë këngës një puls më të fuqishëm duke e dinamizuar melodinë, që lidhet organikisht me përmbajtjen e këngës. Kjo gjë e ngushton ndërtimin e fjalisë muzikore, por nga ana tjetër ajo vlen si një zhvillim muzikor. Duke i ndjekur disa herë figurat për disa rreshta me radhë, kënga merr zhvillim të brendshëm dhe figurat meloritmike me tribrak, daktil e proceleum e shpejtojnë ritmin e këngës, krijojnë larmi ngjyrash të reja të vargut, të lidhura me melodinë, dhe japin një tingëllim më ekshprehës. Në këtë rast këto vargje vlejné si një «mes» apo «episod» i përkohshëm në tërë këtë tërësi që ka kënga.

Kur tridhjetërrrokshi është trokaik i rregullt vargu ecën rrjedhshëm me koordinimin metrik të saj. Por nganjëherë përmbyllja e vargut bëhet në subtonikë ose në sekondën maxhore. Kjo muzikalisht nuk është e përfunduar. Në këtë rast melodia kadencon me dy rrokje të shkurtra (të nëntën dhe të dhjetën), që duke u lidhur (mbas motivit të lahutës), me rrokjen lidhëse që këndon këngëtari, na krijon rrokjen e njëmbëdhjetë (shembulli nr. 13, 16).

Ndodh që në vargun njëmbëdhjetërrrokësh theksat të mos bien tek rrokjet 3-5-7-9, por tek rrokjet çift 4-6-8. Arsyen e nxjerrin nga ndërtimi muzikor. Në të vërtetë

Do m'e pa at By-lyk-^{ten} bash e Mu-jin
mi

Por ken-ka kan' o shkjaui bi-ri shkinës

struktura muzikore e vargut nuk ndryshon dhe theksat muzikorë qëndrojnë në të njëjtin vend. Por para këtyre vargjeve u qëndron një rrokje e patheksuar me tepër, që nga ana muzikore, si vlerë kohe, gjendet në kohën e butë të masës së fundit të vargut të mëparshëm, duke ia marrë atij vlerën e kohës që përmban kjo notë (shembulli nr. 14, 15).

Ei ka mus-ta-qet o sa dy^{ten} desh ba-
la-nit mi

Nji nu-se t'bu-kur na-ina ia fe-jon

E// m'i ka/ syt-o/ sa dy/ gryka/ zanit/
masa I 1 2 3 4 5

Ei // ka mus-/ -taqet/ sa dy/ desh ba-/ -lanit/
masa I 1 2 3 4 5

Rrokjet «E» dhe «Ei» që u prijnë të dy vargjeve, bëjnë pjesë në masat e fundit të vargjeve që kanë përpara duke i plotësuar vlerat e tyre si kohë, dhe nga ana muzikore këto rrokje luhen «në levare». Kjo ndodh kështu: duke qenë se mbështetja e parë ritmike duhet të bjerë mbi notën e parë të masës së dytë, dhe mbasi theksi tonik i tretë nuk mbështetet mbi të, atëherë rapsodi është i detyruar ta shtyjë krejt vargun një kohë përpara. Kështu ajo inkuadrohet shumë mirë duke iu përgjigjur metrikës muzikore dhe në përshtatje me theksat që përmban melodia. Ato ndërtohen brenda rregullave të metrikës. Kjo dëshmon se rapsodi është një mjeshtër i madh i vargut dhe e ndien shumë mirë metrikën muzikore (shembulli nr. 16).

Por// konka/ ken-o/ shkajaju i/ biri/ shkinës/
 masa - // 1 2 3 4 5

Edhe kur vargu është i ndërtuar nga 12 rrokje, përsëri metrika muzikore nuk priset, por ruan të njëjtin ndërtim. Në mes të masave këngëtari vendos figura melo-ritmike të ndryshme, si: tribakun, daktilin, procelemn etj., duke shtuar numrin e rrokjeve, por pa prishur ndërtimin e masave për nga vlera e kohës së tyre (shembulli nr.17).

E kan lan prej tra-met t'Burc E-le-ze
 kra-j-lit mi

E kan'/ lan' prej/ tramet/ t'Burc Elozo/ Krajlit/
 // // // // // //

Në masën e katërt vlerat e notave përgjysmohen duke u dyfishuar nga numri, por pa e humbur vlerën e kohës së masës, dhe pa prishur inkuadrimitin muzikor. Kjo gjë mund të

ndodhë edhe tek masa e tretë, por gjithmonë e lidhur me theksin ritmik mbi të cilin duhet të bjerë edhe ai tonik. Përsëri pikat kryesore të mbështetjes janë në kohën e parë (të fortë) të masës dytë dhe të pestë. Duhet pasur parasysh se para çdo vargu gjendet një thirrje karakteristike «Hej». Por kjo rrokje dhe e «pakohë», që përgatit hyrjen në varg duke dhënë përshtypjen e një introduksioni vokale karakteristike, që e gjejmë edhe ndër shumë këngë të ditëve tona.

Rapsodi, kur e thotë vargun vetëm me fjalë, përsëri nuk shképutet intuitivisht nga forma e ndërtimit muzikor, nga theksat ritmike mbi të cilët mbështetet. Duke ndjekur recitimin e poezisë, vëmë re se rapsodi ndalet mbi të njëjtat theksa meloritmike, që shpjeguar më lart, kryesisht tek theksi i tretë dhe i nëntë. Por në këtë rast, e ndërton periudhën me katër masa (përsëri kuadrate). Kjo ndodh për arsye se në këtë rast periudha nuk është e ndërtuar nga një varg i vetëm, por prej disa vargjesh të cilat përfundojnë aty ku mbyllet mendimi ose fjala. Kështu vargjet mund të jenë tetë rrokëshe dhe rrokja e tetë mund të jetë në kohë të butë, mbasi periudha nuk ka përfunduar, por e lë mendimin të vazhdojë në vargjet që vijnë pas. Në këtë rast rapsodi bën një ndryshim në inkuadrin, duke e ngushtuar periudhën në katër masa dhe njëkohësisht duke ruajtur të gjitha rrokjet që përmban kënga. Në qoftë se vargu është nëntë, dhjetë, njëmbëdhjetë a më shumë rrokjesh, i ndërtuar me shtesa fjalësh, ato hiqen dhe kënga mbetet tetërrokjesh.

Kënduar: E merr/ letren/ besa/ ma ka/ k'nduar/ (10 rrokjesh)
 1 2 3 4 5
 masa

recituar: E merr/ letren/ ma ka/ k'nduar// (8 rrokjesh)
 masa 1 2 3 4

Kur vargu është dhjetë rrokësh, pa fjalë shtesë, atëherë këndimi bëhet më i shkurtuar, duke ruajtur theksat kryesore tek rrokjet 3 dhe 9 (shembull nr. 18).

Kënduar: - Trim mbi/ trima-i/ Gjergj E-/ -lez A-/ -lia/
 // // // // // //
 Qo nond'/ vjet nand/ varra/ n'shtat m'i/ ka/
 // // // // // //
 1 2 3 5 6

Canto

Trim mbi tri-ma-i Gjergj E-lez A-li-ten. Recit.
 ja Trim mbi tri-ma-i
 Qe nand vjet nand
 Gjergj E-lez A-li- ja Ja lan va-rrat me ujt e gurrs nand
 va-rra n'shtat m'i ka
 vje-çe shita-tin vllaut ia shër-ngon n'ro-be t'nan's
 Arm't e bre-zit ia ve-ndon mbi kry-e

recituar: Trim mbi/ trima-i/ Gjergj Elez A-/-lia/
 // // // //
 Qe nand/ vjet nand/ varra n'asht m'i/ ka/
 masa 1 2 3 4

Në shembujt e mësipërm kemi vetëm ngjeshjen e masës së tretë me të katërtën duke krijuar një masë të vetme me vlera kohët më të shkurtra.

Një fenomen i tillë ndodh edhe tek këngët e lashta historike të ndërtuara në formën e e periudhës (një vargu) dhe në kohën 2/4 dhe 2/8. Të vërejmë këngën «Ky Urani i parë në Krua «kënduar në rrethin e Librazhdit.

recituar

kënduar

Ky Urani i par' në Krua
 Skëndërbegut fjalë ka çue
 Me sulltana jam rrethue.

Ky Urani, «besa», i parë në Krua
 Skëndërbegut, «besa», fjalë ka çue
 Me sulltana, «besa», jam rrethue.

Një shembull nga Puka: Ju nizam'nizamt e shkretë.	Ju nizam', «e hej» nizamt e shkretë.
Një shembull nga Lezha: Çpo rreh teli prej melemq- eti, Ia çoi pashës pasha Begit.	Çpo rreh teli. «O', prej melem- qeti Ia çoi pashës, «O bre», pasha Begit.

Nga sa thamë shohim qartë se këngët e «kreshnikëve» janë të mbështetura mbi bazën e ndërtimit muzikor, mbrenda së cilit na krijohen variante meloritmike interesante, që i japin një bukuri të rrallë këngës dhe e ndihmojnë shumë në krijimin e figurave artistike dhe në ekspresivitetin e përmbajtjes së saj. Ky është një ndërtim i përbashkët për të gjithë zonën veriore dhe verilindore të vendit tonë, që zbret poshtë deri aty ku fillon polifonia toske. Kjo na çon në një kohë të lashtë, atëherë kur kënga kalon nga ndërtimi i lirë në një formë të fjalës dhe muzikës. Ndiehet në këto këngë jehona e thirrjeve, përshëndetjeve, britmave (për vdekje), kushtrimeve e të tjera inciza të vogla nga të cilat duket se kanë rrjedhur ngadalë këngë të tilla.

Studimi i këtyre rapsodive me të gjitha elementet muzikore përbërëse, do të sjellë në të ardhmen përfundime të rëndësishme.

Hysen FILJA

KËNGA HEROIKE «BRAHIM KETA I RI»

Në verilindje të vendit tonë si dhe në pjesën qendrore të tij jeton kënga e ciklit të kreshnikëve «Brahim Keta i ri». Në zonat veriore të vendit, atje ku cikli bën jetë aktive, kjo këngë njihet kryesisht me emrin «Kotuzi» ose «Agër Ivanoi». Është interesante të vihet në dukje se ajo, si asnjë krijim tjetër i ciklit shtrihet deri në rrjedhë të lumit Shkumbin. Motivet kryesore të këngës janë: Grabitja e motrës së Brahim Ketës nga pala kundërshtarë që herë del si krajl i zi (në verilindje të vendit dhe në pjesën qendrore) dhe herë si Niko Bajraktari (në zonat veriore). Përjekjet e Brahim Ketës për çlirimin e së motrës, solidarizimi i saj me të shoqin dhe, së fundi, hakmarrja e heroit kundër krajlit të zi dhe së motrës.*

*) Të gjitha motivet që gjenden në këtë këngë jetojnë në epikën tonë legjendare në trajta të ndryshme. P.sh., grabitja është një nga temat themelore të ciklit. Krajlët grabisin gruan e Mujit, motrën e B. Ketës. Gjithashtu, nisja për shpëtimin e motrës siç vepron B. Keta është e njohur në cikël. Qëndrimi i motrës ka dy aspekte: në «Ali Bajraktari» motrat solidarizohen me vëllezrit dhe burrin që vjen në shpëtim të tyre, ndërsa në ndonjë tjetër, motra solidarizohet me të shoqin. Për rastin e dytë bën fjalë dhe subjekti i këngës që po shqyrtojmë.

Përsa i përket dënimit të motrës dhe të kundërshtarit që e takojmë në variantin tonë, në cikël, këtë veçori e vemë re në të gjitha ato raste që paraqesin solidaritetin e motrës me të shoqin. Mund të vazhdonim edhe për një radhë motivesh të tjera që i ndeshim në këngë dhe që janë përhapur në tërë ciklin. P.sh., Omeri i ri e pyet t'ëmën se ku gjenden i ati dhe i ungji, niset dhe i liron ata, B. Keta e pyet t'ëmën se kush ia ka rrëmbyer të motrën e niset për ta shpëtuar. Zuku 12 vjeç është kreshnik, vret një shkja dhe matet me një bajloz, B. Keta 9 vjeç është trim, vret një krajl, etj.).

Në këtë kumtesë do të mundohemi të provojmë se kënga e Brahim Ketës nuk është një dukuri e rastësishme që ka hyrë në këto anë në periudha të vona dhe në zona të kufizuara, me një jetë të zbehtë dhe të sipërfaqshme, por traditë shumë e hershme që është futur thellë në ndërgjegjen e banorëve të trevave ku jeton, veshur me elemente të lashta dhe origjinale shqiptare.

Le ta shqyrtojmë këtë çështje sipas të dhënave ekzistuese. Do të thoshim që në fillim, se përveç materialeve gojore (të botuara dhe arkivore) kryesisht jemi mbështetur në lëndën muzikore të regjistruar në kohë të ndryshme në rrethet e Dibrës, Matit, Krujës, Tiranës, Lezhës dhe Librazhdit. Regjistrimet e këngës i takojnë në stile të ndryshme të të kënduarit: me lahutë, (Malësia e Tiranës dhe rrethi i Lezhës)*, malësorçe (Malësia e Tiranës); pa shoqërim instrumental (rrethet Krujë, Dibër); në grup, pa shoqërim instrumental (rrethi i Librazhdit); si dhe të ekzekutuara në valle nga grup grash (Malësia e Tiranës dhe e rrethit të Matit).

Siç shihet, ndërsa në zonat veriore të vendit, kjo këngë, ashtu si edhe tërë cikli, shoqërohet me lahutë dhe këndohet vetëm nga burra, në rastin tonë, ajo interpretohet në stile të ndryshme, nga burra e gra.

Për të provuar lashtësinë dhe origjinalitetin e këngës të shohim nga afër strukturën e varianteve tona muzikore.

Rastet më tipike që hedhin dritë në struktura të lashta janë kënga malësorçe dhe dy variantet e ekzekutuara me lahutë. Në rastin e parë (është fjala për këngën malësorçe) kemi të bëjmë me një tip kënge shumë të vjetër. Zakonisht kjo këngë ekzekutohet nga dy këngëtarë. Këngëtari i parë pasi zë të fortë dhe thirrës vargun e parë të këngës, ndërsa këngëtari i dytë përsërit po atë varg në të njëjtën mënyjëkrahit, të cilat, siç dihet, janë të lidhura me thirrjet e malësorëve tanë.

*) Për të mundësuar krahasimin e këngës së kënduar me lahutë të regjistruar në Malësinë e Tiranës, me atë të pjesës veriore ku nga një malësor i ardhur familjarisht në këtë rreth nga Dukagjini me bob. me nr: 22736, 22770, 22737, 7925, 10653, 23023, 14476, 8235. fund të kumtesës, fund të lidhura me thirrjet e malësorëve tanë.

Po për lashtësi flet edhe shoqërimi i këngës me lahutë.* Karakteri i rrokëzuar në përgjithësi i melodisë së këngës, ashtu si dhe i të tëra këngëve të ciklit që shoqërohen me këtë instrument (ku zakonisht çdo rrokjeje i përgjigjet një tingull me vlerë tetëshe), mënyra narrative e të kënduarit që i afron meloditë e tyre me një bisedë të ritmuar, vetë tradita e lashtë e ekzekutimit e trashëguar në këtë mënyrë arkaike siç e takojmë dhe sot etj., janë disa nga dukuritë e rëndësishme që hedhin dritë mbi lashtësinë e gjuhës muzikore të këngës së Brahim Ketës të shoqëruar me lahutë si dhe të të tëra këngëve të ciklit që ekzekutohen në këtë cikël.**

Krahas këtyre dukurive, në shembujt tanë takojmë dhe elemente muzikore mbarëshqiptare. Nga këto mund të përmendim: a) dukjen e intervalit të tercës së vogël, tipik për melodikën tonë popullore; b) mbizotërimin e modeve të veçtra dhe të njohura në folklorin tonë muzikor, (eoliani dhe frigjiani). Natyrisht, këtu nuk është fjala për mode të plotësuara dhe gjithnjë të pastra, por për mode të gjymtuara, të cilat, herë shfaqen në formën e një tetrakordi, herë të një pentakordi etj., c) ritmi i lirë si dhe ritmi 2/4 që qëndrojnë në bazën e shembujve muzikorë me mbizotërimin e njësisë kohore me vlerë tetëshe, njihen si elemente të lashta mbarëshqiptare; d) Siç kemi vënë në dukje dhe herë të tjera,

*) Duhet vënë në dukje se raportet muzikore ndërmjet dy varianteve të këngës të shoqëruara me lahutë (Malësi e Tiranës dhe rrethi i Lezhës) në përgjithësi janë të afërta. Ndryshimi ndërmjet tyre qëndron kryesisht se ndërsa në variantin e malësisë së Tiranës këngëtari, në çdo 5-6 vargje bën një farë intermexoje të vogël instrumentale, në variantin e dytë, kjo ndodh në ndërprerje shumë të gjata.

***) Shoqërimi i këngëve të ciklit me lahutë në atë stil siç e takojmë sot, duhet t'i përkasë një tradite më të hershme sesa vetë cikli. Ka bazë për të menduar se zhanri mbi të cilin u mbështet struktura muzikore e këtyre këngëve të jetë vajtimi malësor. Ky mendim mund të shpjegohet me disa arsye: vajtimi është një nga zhanret më të lashta popullore. Ndërmjet të vajtuarit dhe këngës epike ekzistojnë afri. Kështu, p.sh., në vajtim, siç kemi vënë në dukje edhe herë të tjera, krahas karakterit elegjiak, ndihet edhe një farë karakteri epik, dukuri kjo e cila është e lidhur me përmbajtjen e fuqishme epike që, në përgjithësi, qëndron në bazën e tërë vajtimit shqiptar, veçanërisht atij malësor. Të dhënat e mësipërme i mbështesim një radhë vargjesh vajtimi në brendinë e të cilave spikat me një bukuri të rrallë karakteri epik. Në planin muzikor, këtë gjë e mbështesin analizat e bëra rreth vajtimeve, si dhe krahasimet ndërmjet këtij të fundit dhe këngës epike.

realizimi i kadencës në mënyra graduale nga lart poshtë që ndeshet në këtë rast, është një nga karakteristikat e tjera të njohura për këngën tonë popullore; ç) vetë mënyrat e interpretimit që i bëhen këngës nga burra e gra, janë praktika të lashta dhe të njohura shqiptare. Kështu, krahas ekzekutimit të këngës në stilin malësorçe (interpretim ky i njohur i pjesës qendrore, dhe në zonat veriore të vendit), kemi dhe të ekzekutuarit e këngës me lahutë. Për t'u përmendur është dhe ekzekutimi i këngës nga gratë në valle në rreth të mbyllur, shoqëruar me lëvizje hapash të ngadaltë dhe të lirë, kërcim ky që njihet si një nga më të lashtit në kulturën e vallëzimit tonë popullor, si dhe atë botëror. (P.sh., baladat që njihen si subjekte shumë të lashta luhen në valle. Në këtë stil vallëzimi gratë e këtyre zonave luajnë dhe disa nga këngët rituale të dasmës).

Këto janë disa nga veçoritë tipike të varianteve të këngës së Brahim Ketës që hedh dritë mbi lashtësinë dhe origjinalitetin e tyre. Krahas dukurive të mësipërme elemente të lashta takojmë edhe në përmbajtje. P.sh., motivi qendror i këngës është rrëmbimi i vajzës, (motrës të Brahim Ketës). Një dukuri e tillë të çon në inkursionet që bëheshin në lashtësi kur një palë nisej për të rrëmbyer vajzat e palës tjetër. Kjo praktikë duhet t'i përkasë një shtrese më të herëshme sesa rrëmbimet e grave gjë që vihet re në disa këngë të ciklit (rrëmbimi i gruas së Mujit, Ali Bajraktari etj.). Nga kjo del se edhe subjekti themelor i këngës sonë, është tepër i lashtë. Përveç kësaj këtu takojmë dhe elemente mbarëshqiptare, gjë që fillon e shfaqet që në ndërtimin e vargjeve. P.sh., është thënë se këngët e ciklit janë të ndërtuara në vargje dhjetërrokshme. Në variantet e këngës së Brahim Ketës, në këngët e ekzekutuara nga burrat, mbizotëron vargu tetërrokësh, ndërsa në ato të grave, gjashtërrokëshi. I pari, varg mbarëshqiptar, ndërsa i dyti, i njohur veçanërisht në repertorin e grave. Sipas E. Çabejt ky i fundit është varg shqiptar shumë i vjetër.

Elemente të tjera të mirënjohura shqiptare janë dhe: pacenueshmëria e nderit! Heroi i këngës sonë niset për të shpëtuar të motrën, pra, për të vënë nderin në vend, i gatshëm për të dhënë dhe jetën. Që të gjitha këto, si: vënia e nderit në vend, mospërfillja e vdekjes në këto raste¹, hakmarrja kundër armikut etj. janë elemente tipike shqiptare. Amaneti është një tjetër element i mirënjohur shqiptar. Kur djali pyet t'ëmën se çfarë i ka lënë i ati, ajo i përgjigjet:

«kalin dhe shpatën». Siç shihet, kemi të bëjmë me një amanet. «Amanetin s'e tret dheu» thotë një proverb i yni shumë i njohur². Shprehjet thjeshtë shqiptare, si: «a ka trim ma t'mir se unë» ose «a ka djal' ma t'mir se un» (sinonim i trimit), «mirseerdhe», «mirë se t'gjeta» etj., mallkimi që i bën nëna të birit kur sheh kokat e prera: «T'u thatë njona anë»³ etj., që vihen re në variantet e këngës, janë elemente të tjera të njohura shqiptare, siç pohon edhe Lamberci⁴.

Së fundi, lashtësia dhe origjinaliteti i këngës do të plotësoheshin dhe nga këto dy çështje:

Së pari: Mungesa e figurës së Skëndërbeut, (qoftë dhe e epokës së tij) në këngë, ashtu si dhe në këngët e tjera të ciklit, mendojmë se hedh dritë mbi lashtësinë e tyre. Nëse këto këngë do t'i përkisnin periudhës pas pushtimit turk, është e pamundur që të mos prekej figura e një heroi të tillë legjendar siç qe Skëndërbeu ose e e bashkëlufetarëve të tij të afërt, (qoftë edhe tërthorazi), siç ndodh me heronjtë sllavë, aq më tepër kur dihet se fshati Ketë, emrin e të cilit mban edhe heroi i këngës sonë dhe që ndodhet afër kufinjve të Krujës, ishte i lidhur plotësisht me ngjarjet e kësaj lufte heroike.

Së dyti, gojëdhënat e çojnë lulëzimin e fshatit Ketë të rrethit të Matit⁵ në periudhën para Skëndërbeut. Në këtë fshat, që dikur kishte rreth 800 shtëpi, ndodheshin punishtet e përgatitjes së barutit që i shërbenin Skëndërbeut në luftën kundër turqve⁶. Sipas gojëdhënave fshati u shkatërrua⁷ dhe u braktis⁸ para pushtimit turk⁹.

Po sipas gojëdhënave, nga ky fshat emigruan në krahi-na të ndryshme të vendit shumë fise; në rrethin e Tiranës, në Kavajë, Dibër, Prizren, Shkup¹⁰, Stamboll¹¹; dhe deri në Itali. Nga fshati Ketë është edhe prejardhja e familjes së dijetarit të njohur arbëresh të shek. XVIII, Nikollë Ketës¹². Po sipas gojëdhënave, nga ky fshat dolën heronj të tjerë të shquar përveç Brahim Ketës, si: Gjël Keta, (nga fisi Martin)¹³ që fluturonte me kalë dhe që ishte i pajisur me fuqi të mbinatyrshme etj.¹⁴, Puk Keta, bashkëlufetar i Gjël Ketës etj., etj. Përsa i përket emrit të islamizuar që mban heroi i këngës, ky duhet t'i përkasë periudhës pas pushtimit turk. Një dukuri e tillë është e njohur edhe për heronjtë e baladave. P.sh., balada e Agë Ymerit që njihet tek ne me emër të islamizuar, në arbëreshët e Italisë, njihet me emrin e Kostandinit të vogël etj.

Këto të dhëna të çojnë në mendimin se emigrimi i ba-

norëve të fshatit Ketë ka ndodhur para pushtimit turk. Kështu që dhe heroi i këngës sonë duhet të jetë lartësuar pikërisht në atë periudhë kur fshati ishte në lulëzim. Veç kësaj, Keta, emrin e së cilës mban edhe figura qendrore e këngës, ndodhet në Mat, trevë kjo me një trashëgimi të lashtë ilire, siç dëshmojnë edhe të dhënat arkeologjike. etnografike dhe gjuhësore.

Nga sa thamë mund të arrijmë në përfundimin se kënga e Brahim Ketës, për lashtësinë, origjinalitetin, larminë e varianteve muzikor, si dhe për përhapjen e gjerë, nuk mund të jetë një rrezatim që vjen në këtë anë nga kohë të vona, por një dukuri që duhet t'i përkasë periudhave të hershme paraosmane. Gjithashtu, përdorimi i instrumentit të lahutës në rrethin e Tiranës, sidomos në fshatrat e fushës, (në ditët tona kjo dukuri ka mbetur si një kujtim i së kaluarës) të çon në mendimin se në kohë të largëta, cikli mund të ketë bërë jetë edhe në këto anë.

Rr. Matit gr grash

$\text{♩} = 112$

Hej! Bra-hin Ke-ta ri-je hej
Bra-him Ke-ta ri-je se në luft' po shko-
ne se në luft' po shko- ne

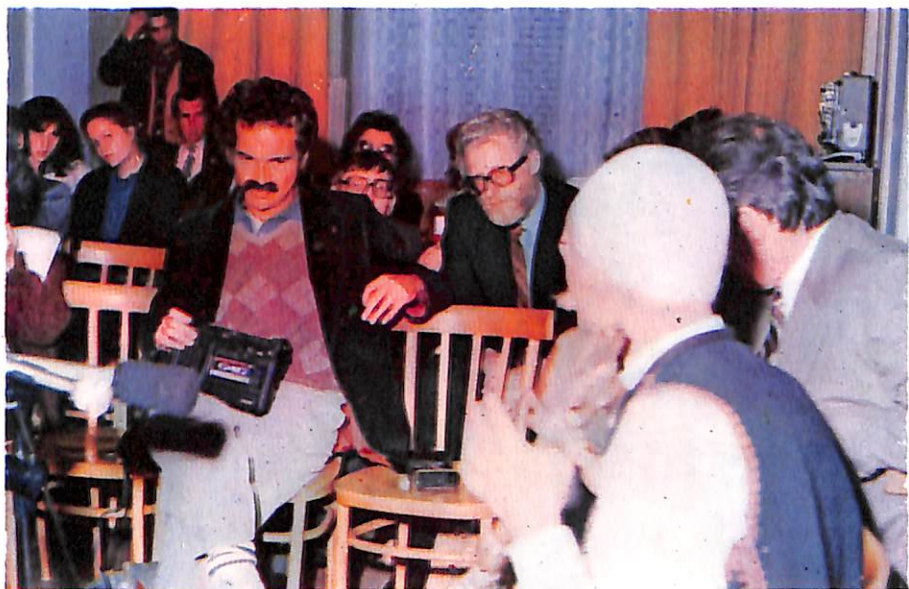
Malësi e Tiranës burrë kënduar me Lahutë

$\text{♩} = 63$ Instr.

ho ho Bra-hi-më Ke-ta tr
Bra-hi-më Ke-ta i ri Bra-hin Ke-
ta u bo non vjecz ra je py-ti o



Studuesit e huaj në studion e Institutit të Kulturës Popullore



Studuesit e huaj duke incizuar ekzekutimin me lahutë të këngëve të kreshnikëve nga rapsodi Llesh Prekushi.

non e vet çem ka-lon no-në ba-ba mu

s'kam ta-kut bi-ro me t'kall-zu

ta ka lon da-ja mon e kuq

t'ka lon ka-lin e pu-lla-li o t'ka lon

shpa-të-në bi-ro ze-her-li.

Rr. i Librazhdit gr. burrash

$\text{♩} = 76$

e ej Bra-hi-më Ke-ta i

ri-je pas-ka qen non vje-çe

e ej na ka py-tka moj

no-ne dja-li non' e ve-te.

Malësi e Tiranës gr. grash

$\text{♩} = 84$

Bra-hi-më Ke-ta i ri je moj no-ne

ish-te i ri no-në vje-e-çe.

1) Sipas legjendës së fshatit Mner (kufi me fshatin Ketë) goca e Hilës i preu kokën me shpatë spahiut turk për çështje nderi. Shih në AIKP, dosjen A. Keta.

2) Vetë lënja amanet nga i ati të binit kalin dhe shpatën, pra mjetet e luftës, flet për një traditë të lashtë dhe të njohur të shqiptarit.

3) Sipas një legjende, Gjel Keta (nga fshati Ketë) i preu kokën me shpatë priftit të Gurit të Bardhë! Po sipas një legjende tjetër Gjel Keta i preu kokën edhe së motrës që ishte trime e rrallë (ajo kreu një provë çudie). Kur bashkëluftëtarët e pyetën se përse e bëri këtë gjë, ai u përgjegj: «Po të martohej në një fis tjetër, nipërit e mi do të ishin më të fortë se ushtarët e mij» AIKP «Legjenda dhe gojëdhëna në Malësinë e Tiranës», dosja A. Keta.

4) M. Lambertz, «Epika popullore e shqiptarëve», (cikli i Mujit e Halilit) material i përkthyer, f. 54, Arkivi i IKP.

5) Ky fshat gjendet në një zonë të thellë malore të rrethit të Matit. Për shkak të vendosjes së tij, fshati edhe në ditët tona nuk është i lidhur me rrugë automobilistike. Kur banorët e Matit duan të lëvdojnë ndonjë njeri për trimëri, i thonë: «Je bo si B. Keta». Të dhëna të marra nga pleq matjanë.

6) Tregojnë H. Hysa dhe S. Sapi 70 vjeçarë, banues të fshatit Vilës të rrethit të Tiranës (kufi me Ketën). Po këtë gjë pohon dhe S. Sala 70 vjeçar banues në fshatin Mner (kufi me Ketën), Hysen Hysa, valltar i njohur i Malësisë së Tiranës tregon se ka dëgjuar nga pleq se banorët e fshatit Ketë kanë qenë trima të mëdhenj. Ata kanë luftuar gjithnjë kundër turqve dhe pashallarëve të Dibrës dhe të Matit.

7) S. Rustemi 90 vjeçar nga fshati Ketë, tregonte se ky fshat u shkatërrua me ardhjen e turqve.

8) Sipas të dhënave në vitin 1466 turqit masakruan afër 15 mijë veta. Vetëm në vilajetin e Krujës, në këtë kohë gjejmë 31 fshatra të braktisur, ndërsa të tjerë me shumë pak banorë. Shih për këtë S. Pulaha, «Luftërat shqiptaro-turke të shek. XV, Tiranë, 1968, f. 266».

9) Në tefterin turk të Sanxhakut të Dibrës (1466) gjenden me dhjetra fshatra të braktisur, ndërsa të tjerë me shumë pak shtëpi. Në këtë regjistër fshati Ketë figuron me 10 shtëpi me emrat e kryefamiljarëve.

Kryefamiljarët e fshatit Ketë sipas teftërit të lartpërmendur (1466) Gjergj Bardhi, Lush Bardhi, Shirgj Aleksi, Andrea Lapaçaj, Nikolla Bogdani, Petër Bardhi, Petër Lapaçaj, Dom Menka, Shurb Bardhi.

10) Në afërsi të Shkupit ndodhet një fshat i formuar nga banorë të fshatit Ketë, Ky fshat deri në prag të Luftës së Parë Botërore kishte mbi 200 shtëpi. Shih. AIKP, dosja A: Keta.

11) Një fshat i tillë ndodhet dhe në afërsi të Stambollit.

12) Nikollë Keta — 1742-1803.

13) Me këtë mbiemër në Malësinë e Tiranës gjendet dhe sot një fis i ardhur nga fshati Ketë shekuj më parë.

14) Shih: AIKP, dosja A. Keta.

Sabrie Nushi

ASPEKTE TË EKZEKUTIMIT TË KËNGËVE KRESHNIKE * NGA DY RAPSODË TË NJOHUR KOSOVARË

Cikli i kreshnikëve zë një vend të rëndësishëm në folklorin muzikor të Kosovës, dhe ka këtu një shtrirje të gjerë hapësinore.

Kultura muzikore është mjaft e gjallë dhe e respektuar në popullsinë e Kosovës me rapsodë e këngëtarë të shquar e virtuozë që tanimë dëgjohen me ëndje jo vetëm në trevën e Kosovës, por edhe gjetkë .

Një fond i pasur e me vlera të mëdha na sjellin edhe ekspeditat kërkimore të organizuara në trevën e Kosovës nga Instituti i Kulturës Popullore*. Në këto mori vlerash folklorike evidentohen edhe rapsodët e shquar: Sali Bajrami, Feriz Ramadan Krasniqi, Sefë Brahim Gashi, nga fshatrat Llaçkadrenov e Vleçan të komunës së Klinës, Shaban Groshi, Ibish Brahimi etj., nga Rugova. Këta rapsodë kanë një repertor muzikor mjaft të gjerë që u përgjigjet periudhave të ndryshme historike.

Në komunën e Klinës e cila përfshihet në krahinën e Prekorupës dhe nëpër Rugovë, deri në ditët e sotme, ashtu si në gjithë trevën verilindore të Shqipërisë, këndohen këngët e ciklit të kreshnikëve nga bartës autentikë, nga rapsodë e këngëtarë të talentuar popullorë, të cilët përdorin motivet tradicionale të trashëguara në popull brez pas brezi.

Ky cikël këngësh, bashkë me epikën e hershme historike, në Kosovë është kënduar tradicionalisht i shoqëruar me lahutë. Shoqërimi i këtyre këngëve me lahutë edhe sot është pjesë e repertorit të rapsodëve dhe këngëtarëve të

*) AIKP, Ekspeditat kërkimore në vitet 1972, 1973, 1979.

njohur kosovar, si: Shaban Groshi,¹ Ibish Bajrami², Nisin Niman Sejdini³, Sem Selim Qorri⁴ etj. Sot në disa mjedise muzikore të Kosovës, ndonëse më rrallë, këngën kreshnike e ndeshim të shoqëruar edhe më çifteli e sidomos me sharki. Shoqërimi i këtyre këngëve me këto vegla popullore është pjesë e repertorit të rapsodëve virtuozë, si: Sali Bajrami, Feriz Ramadan Krasniqi e Sefë Brahim Gashi. Këtë e po-hojnë edhe studiuesit kosovarë. «Në vitet e fundit,... sharkia është bërë vegël muzikore shumë e parapëlqyeshme dhe po përdoret më së shumti bashkë me çiftelinë si instrument për-cjellës në ekzekutimin e këngëve popullore⁵.

Ky zhvillimi e kjo formë e re e të kënduarit lidhet me faktin që sharkia si vegël muzikore mbizotëron në folklorin kosovar. Pra, veç të tjerash (dobësimi i traditës së këngës kreshnike në disa mjedise folklorike dhe humbjes së lahutës), lidhet me përhapjen e madhe të kësaj vegle dhe me mundësitë e saj të mëdha shprehëse.

Rapsodët e këngëtarët e lartpërmendur janë bërë të njohur për interpretimin e ciklit të kreshnikëve me një reper-tor të gjerë ku përfshihen këngë tipike, si: «Martesa e Mu-jos»⁶, «Rrethimi i Mujos në kullë»⁷, «Mujo dhe Halili shpë-tojnë nga burgu»⁸ «Kona kan' Aga Hasan Agë»⁹ etj. Këto këngë që tradicionalisht janë kënduar me lahutë me një karakter narrativ e me një shtrirje muzikore të ngushtë, që i përgjigjet këtij narracioni, në shoqërimin e çiftelisë e të sharkisë kanë fituar veti të reja, janë pasuruar me eleme-nte të reja muzikore. Duke pasur si bazë mbështetjeje në shtjellimin muzikor motivin e lahutës, këngëtari e gërshe-ton atë me një element të ri, me atë të këngëve historike. Kjo jepet në pjesën e parë të këngës me një shtrirje më të gjerë muzikore, të organizuar në një kohë jo më të ngadaltë (andante), por me ritëm më të shpejtë nga ku kënga fiton një ekspresion muzikor të veçantë që e dallon atë nga interpretimi me lahutë. Këto elemente i gjejmë edhe në in-terpretimin e këngëve historike si psh., tek këngët: «Lidhja e Prizrenit»¹⁰, «N'fushë të Kosovës lidhet Jezerit»¹¹, «Ç'kie Kosovë si po kanë»¹², «Kënga e luftës së Junikut»¹³; «Po lif-ton Rugova e ngratë»¹⁴ etj. Rapsodët e përmendur të ko-munës së Klinës, e këndojnë ciklin e kreshnikëve me çifteli e sharki me një gjuhë muzikore të pasur. Hyrja instrumen-tale në këto këngë shërben si bazë intonative dhe si përfor-cim i linjës muzikore me të cilën parapërgatit këngën. Këtë pre-

lud instrumentale e gjejmë edhe tek këngët me lahutë, por tek sharkia ai është më i organizuar për nga tempi e ndërtimi i figurës meloritmike. Shëmbull muzikor: hyrja instrumentale: «Kur ka zënë Muji nusen». Edhe gjatë shtjellimit të

këngës rapsodike, me një mjeshtëri interpretuese këngëtarët e shoqërojnë atë duke krijuar një lojë instrumentale sharki plus çifteli që harmonizohet me zërin e këngëtarit. Veçori tjetër me rëndësi në ekzekutimin e këtyre këngëve është këndimi i tyre me zë koke, element të cilin e ndeshim në ekzekutimin e një pjese të madhe të këngëve të epikës historike e të këngëve lirike. Këndimi me zë koke nuk ndeshet më përpara në këngët me lahutë. Gjithashtu tek këngëtarët e njohur e të talentuar Sali Bajrami e Feriz Ramadan Krasniqi në mënyrën e ekzekutimit të disa këngëve kreshnike vërejmë një formë të veçantë, ekzekutimin e melovargjeve në mënyrë të alternuar. Të dy këngëtarët ekzekutojnë melovargjet njëri pas tjetrit deri në kadencë. Këtë të fundit të dy së bashku e mbullin në unison. Këtë formë të kënduari e ndeshim gjerësisht në praktikën e këngëve tradicionale kosovare, ashtu si dhe në disa treva të tjera verilindore të vendit.

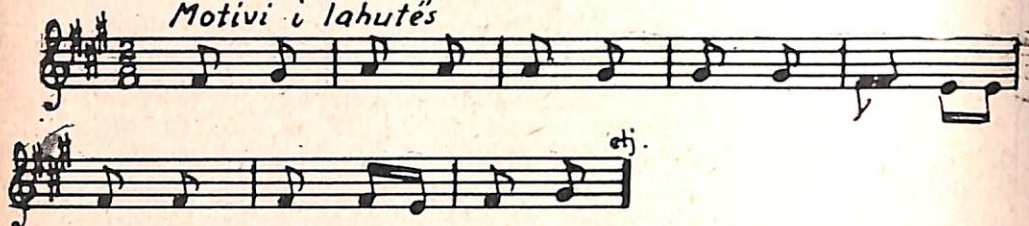
Në këto këngë motivin e lahutës, rapsodi e zhvillon si mendim muzikor brenda një periudhe ku nëpërmjet përsëritjes dhe varjimeve melodike krijon një shtrirje muzikore ekzakordale, pentakordale e trikordale me një renditje tingujsh që përkojnë me modin frigjian e dorian, mode tipike për këngët kreshnike që shoqërohen me lahutë. Duke parë ndërtimin muzikor të këngës vërejmë si qëndrueshmërinë e tingujve, ashtu dhe alternimin e tyre midis tonit e gjysmëtonit. Kjo lëvizje krijon herë pas here një paqëndrueshmëri melodike. Gjithashtu gjatë interpretimit, këngëtari, krijon një mbështetje jo vetëm tek baza kryesore tonale, por edhe në gradin e dytë, të tretë, të shtatë si tinguj të paqëndrueshëm që krijojnë një çast muzikor të papërfunduar. Karakteristike janë këtu edhe sekuencat, të cilat realizohen me mjeshtëri vokale e instrumentale dhe që gradualisht përgati-

sin përfundimin e mendimit muzikor në bazën kryesore tonale. Ja dy fragmente sekuencash:

Motivi i lahutës

Kur e ka zanë Muji nusen

Motivi i lahutës



Fjalja muzikore e pjesës së parë të këngës



Këngët e kreshnikëve, ashtu si edhe këngët historike, të shoqëruara me lahutë ose me çifteli e sharki, ruajnë një tingëllim më të fuqishëm e më të gjallë në Kosovë. Kjo duket ka shkaqe të thella historiko-politike, të cilat folklori i Kosovës i ka pasqyruar vazhdimisht dhe i pasqyron edhe sot.

Kur e ka zanë Muji nusen

Shoq. çifteli + sharki

Musical score for the song "Kur e ka zanë Muji nusen". It consists of three staves in G major (one sharp). The melody is written in the top staff, and the accompaniment is in the bottom two staves. The lyrics are written below the bottom staff.

so-mo-re qy-ke so-e qy-ke so-pi-mre ke dy-qani
 so-mo-re qy-ke so e qy-ke so-pi-mre ke dy-qani

shkruhet

Musical notation for the instruction "shkruhet", showing a short melodic phrase on a single staff.

Tingëllon

Musical notation for the instruction "Tingëllon", showing a rhythmic pattern with three downward-pointing 'v' marks below the notes.

Treto Hasjant' në kamb janë çue Shoq. sharki + çifteli

Musical score for the song "Treto Hasjant' në kamb janë çue". It consists of two systems, each with three staves. The melody is in the top staff, and the accompaniment is in the bottom two staves. The key signature is G major (one sharp).

- 1) AIKP, ekspedita e v. 1972, 1979 Rugovë, Kosovë, bob 11335, 11336.
- 2) AIKP, ekspedita e v. 1972, 1979 Rugovë, Kosovë, bob 20443.
- 3) » » » » » » » » » » 20377
- 4) » » » » » » » » » » 20441
- 5) A. Çetta, *Disa të dhëna mbi zhivll. strukturor*, Çështje të folklorit Shqiptar». Nr. 1. v. 1982. f. 257.
- 6) AIKP. Ekspedita folklorike Kosovë, korrik 1973 bob. 12712.
- 7) Po aty. » 12742
- 8) Po aty. » 12820
- 9) Po aty. » 12829
- 10) Po aty. » 12830
- 11) Po aty. » 12719
- 12) Po aty. » 11225
- 13) Po aty. » 12804
- 14) Po aty. » 11337

Jorgo BULO

Dokt. i shkencave

MOTIVE TË EPOSIT LEGJENDAR NË PROZËN E SOTME

Gjer më sot ka pasur disa përpjekje dhe janë arritur disa rezultate në studimin e marrëdhënieve të poezisë me traditën folklorike, por pothuajse nuk është prekur fare problemi i rolit të trashëgimit gojor të popullit në zhvillimin e prozës shqiptare. Marrëdhëniet midis këtyre dy fushave të krijimtarisë janë, pa dyshim, të gjera e të ndërlikuara, sado që mund të mos bien në sy me vështrimin e parë. Për gjurmën e thellë që ka lënë proza folklorike në zhvillimin e prozës shqiptare, do të mjaftonte të përmendnim se nën ndikimin e saj në letërsinë shqiptare u krijua një traditë e tërë stili popullor në prozë, që përfshin jo vetëm rrëfenjën e tregimin (M. Kuteli, Dh. Shuteriqi, N. Prifti, S. Andoni), por që shtrihet edhe te romani (J. Xoxa etj). Në një etapë më të re të zhvillimit të prozës shqiptare kuadri i marrëdhënieve të saj me folklorin u zgjerua dhe u bë më kompleks; ajo tani po i drejtohet përvojës së traditës gojore poetike po aq, në mos më shumë sesa asaj të përrallës e legjendës në prozë. Kjo bën të mundur që sot të ndiqet procesi i integritimit në prozën shqiptare të traditave të eposit legjendar dhe i disa motiveve të tij. Po të shihet nga kjo pikëpamje, në rrafshin diakronik, në zhvillimin e prozës mund të dallohen qartë dy shtresa: shtresa e stilizimeve dhe e variacioneve të motiveve të eposit, të integruara në shtratin e saj në një etapë më të hershme, dhe shtresa më e re që përfaqëson dhe etapën më të lartë të shfrytëzimit të këtyre motiveve me një qëndrim më aktiv e me një koncept të ri krijues. E parë njëherazi, në një prerje vertikale e horizontale, proza e sotme mund të zbulojë edhe një nën-

shtresë të tretë. Këtë nënshtresë e formon rimarrja e këtyre motiveve me funksion kryesisht konotativ, në rastin më të mirë, dhe ornamental, në rastin më të kufizuar.

Në qoftë se me «Tregimet e moçme shqiptare» M. Kuteli, duke çelur rrugë në prozë, ritregoi me një ndjenjë të hollë artistike subjektet dramatike të këngëve të ciklit heroik dhe legjendar, stilizimet e disave prej tyre dhe motive të shkëputura formojnë bazën e subjekteve të shumë krijimeve në prozë, sidomos për të vegjël, por edhe për të rritur. Rëndësia e këtyre krijimeve (të N. Priftit, A. Gjylit, M. Zeqos etj.) qëndron në radhë të parë në popullarizimin e traditës folklorike dhe në pohimin e mundësive të saj për të ushqyer zhvillimin e prozës së re me subjekte dhe ide që e ruajnë aktualitetin edhe në kohën tonë dhe i shërbejnë edukimit të brezit të ri me virtyte morale të trashëguara nga të parët edhe përmes folklorit.

Por, ndërmjet kësaj mënyre të shfrytëzimit të motiveve të eposit heroik, që u mbetet besnike subjekteve tradicionale dhe mënyrës tjetër, kur subjektet folklorike shërbejnë vetëm si pikënisje për të ndërtuar një ngrehinë të re artistike, qëndron një mënyrë e tretë, ajo e integritit të motiveve të ndryshme të këngëve të eposit në subjekte që s'kanë asnjë lidhje me kontekstin social-historik të ciklit, të cilit i përkasin ato motive. Ky është një proces i vazhdueshëm qarqarave të legjendave për Gjergj Elez Alinë, në përqasje me heroizmin e Nik Martinut, dhe i motivit balador të «Urës së Qabesë», në romanin «Gjenerali i ushtrisë së vdekur», të shkruara në një tërësi detajesh e përsiatjesh që hedhin dritë në traditat e lashta të popullit shqiptar, janë në funksion të idesë së gjallërisë së tij historike. Duke aktivizuar këtë material folklorik, shkrimtari vë theksin në burimet e thella morale të qëndresës së kombit.

Marrëdhëniet e prozës me traditën e eposit, të kuptuara jo thjesht si një rimarrje motivesh e figurash, por si diçka më e thellë, që ndihet qoftë edhe larg në atmosferën dhe në frymën që përshkon rrëfimin, janë rezultat i një ndikimi të përhershëm dhe i vazhdimësisë së një përvoje artistike të asimiluar që integrohet në mënyrë të vazhdueshme në zhvillimin e prozës. Për të ndjekur fatin e kësaj përvoje në prozën tonë do të duheshin studime të imta, por në këtë rast do të mjaftonin disa shembuj, që provojnë pohimin e mësi-

përm. Disa elemente të përmbajtjes dhe të formës në romanin «Shokët» të F. Arapit, fjala vjen, nuk mund të mos i lidhësh me këtë përvojë. Të tilla janë mënyra e konceptimit të vdekjes në luftë, motivi i kërkimit të varrit të një partizani, që sjell diçka të largët prej baladave për trimat e rënë, gjithë atmosfera emocionale të cilën e thekson motivi prekës i vajtimit të malësore, që përsërit mbi varrin e partizanit fjalët e Ajkunës drejtuar Omerit: «Ngrehu bir, se varrin ta ruan nëna» etj. Në një funksion tjetër e shfrytëzon traditën e eposit gojor S. Spassja në romanin «Kryengritësit» dhe S. Drini në romanin «Shembja e idhujve». Vargje të krijuara sipas gjedheve të ciklit heroik, ose fragmente të transplatuara e të ndërkalura në rrjedhën e narracionit, autorët i përdorin për të dhënë më mirë koloritin e mjedisit ku zhvillohen ngjarjet.

Kurse në tregimin «Fyelli i Tanës» të Dh. Shuteriqit kriteret e shfrytëzimit të traditës së eposit popullor janë të tjera dhe roli i lëndës artistike të marrë drejtpërdrejt prej këtij fondi është shumë më i madh dhe më aktiv. Autori është nisur nga motivi i baladës së njohur omonime, por nuk ka mbetur tek ai; me fillin e atij motivi shkrimtari ka endur një subjekt të formuar nga një zinxhir ngjarjesh që rrjedhin në kohën tonë, duke përfshirë në kornizën e rrëfimit edhe vetë baladën. Kjo zgjidhje artistike ka ndihmuar që motivi balador të fitojë një tingëllim të ri. Ideja e forcës magjike të këngëve të fyellit në tregimin e Shuteriqit është zgjeruar dhe thelluar. Tregimi pohon në thelb gjallërinë e traditës folklorike, idenë e vazhdimësisë dhe të ripërtëritjes së saj në kushtet e reja; ai poetizon vlerat e botës shpirtërore të popullit tonë, ndjenjën e miqësisë dhe të dashurisë.

Edhe pse ka ndërtuar një subjekt brenda të cilit motivi i këngës së popullit formon vetëm një hallkë të tij; fryma e baladës përshkon gjithë tregimin; ajo ndihet në shtjellimin poetik të rrëfimit, në gjuhën dhe sidomos në mënyrën e vizatimit të personazheve, të cilët u përngajnë heronjve të eposit legjendar.¹

Por, me forcimin në letërsinë tonë të prirjes për aktualizimin e traditave historike, interesimi për trashëgimin folklorik u bë më i thellë dhe qëndrimi ndaj përvojës artistike të popullit u bë me të vërtetë krijues. Me këtë prirje lidhet kalimi nga stadi i stilizimeve dhe i ritregimit të subjekteve folklorike ose i shfrytëzimit të motiveve të veçanta me funk-

sione anësore, në një stad të ri, më të lartë, të përgjithësimeve të gjera filozofike mbi bazën e aktualizimit të ideve artistike të eposit dhe të asociacionit e të përqasjes së tyre me problemet e kohës sonë. Këtë hap në zhvillimin e prozës e bëri I. Kadareja me novelat «Muzgu i perëndive të stepës», «Kush e solli Doruntinën» dhe «Ura me tri harqe». Për dy të parat janë shfrytëzuar motive të baladës për vëllanë e vdekur, kurse për të tretën motivi i baladës së murosjes.

Ky interesim për motivet baladore në prozën e Kadaresë ka, pa dyshim, shpjegimin e vet. Arsyet duhen kërkuar në radhë të parë në idetë e fuqishme që ato bartin, në forcën sugjeshive e përgjithësuese të tyre dhe në mundësitë që krijojnë për t'i dhënë një tingëllim të kohës mesazhit që ato sjellin nga epokat e kaluara. Duke qenë pjesë e fondit më të lashtë të eposit legjendar, baladat kanë kaluar një proces të gjatë përpunimi, lëmimi e përsosjeje; ato janë zhveshur nga çdo gjë e rastit dhe nga çdo konkretësi tjetër e panevojshme. Kjo ka theksuar karakterin sintetik të shprehjes së ideve dhe universalizmin e tyre. Me frymën tronditëse dramatike, ato, siç shënonte Engelsi për eposin irlandez, janë «shprehje e gjendjes shpirtërore të kombit».²

Për kërkimet artistike të Kadaresë, siç dihet, është karakteristik synimi për të depërtuar në burimet e brendshme të qëndresës së kombit, në vlerat morale e në traditat shpirtërore të krijuara në epokat e ngjarjeve të mëdha e të ruajtura në kujtesën artistike të popullit. Nga ky aspekt baladat i përgjigjen kësaj prirjeje të krijimtarisë së shkrimtarit; ato prozës së Kadaresë për të tërë historike që i ka dhënë dorë aktuale me domethënie universale. I. Kadareja e ndien rezonancën e gjerë të ideve madhore të baladave të popullit të tyre. Kjo do të thotë se pushteti i ideve dhe i forcës artistike të baladave mbi shkrimtarin është po aq i madh sa dhe pushteti i tij mbi lëndën e marrë prej tyre, të cilën e përpunon thellë në laboratorin e vet krijues.

Funksioni ideor dhe artistik i motivit të baladës për vëllanë e vdekur në novelat «Muzgu i perëndive të stepës» dhe «Kush e solli Doruntinën» është i ndryshëm. Në veprën e parë është asociacioni dhe analogjia parimi artistik mbi bazën e të cilit gjallërohet lënda e baladës, gjithmonë me një funksion anësor.

Për nga ndërtimi, me gjetjen (invention) e udhëtimit nëpër natë, që motivon përsiatjet për jetën rreth tij e për artin fallco, novela «Muzgu i perëndive të stepës» ka shumë elemente të strukturës së baladës. Një nga elementet e subjektit, udhëtimin e të vdekurit me të gjallin, shkrimtari e shfrytëzon në vepër për analogji me marrëdhënien e panatyrshme që krijohet midis artit dhe jetës kur arti largohet prej burimit të vet.

Në novelën «Kush e sollti Doruntinën» funksioni ideor i lëndës së baladës për vëllanë e vdekur është shumë më i gjerë. Gjithë përbërësit e veprës shërbejnë për të pohuar motivin themelor të baladës — forcën e besës — si një traditë e madhe morale dhe një vlerë e lartë shpirtërore e krijuar nga populli shqiptar në rrethanat e luftërave shekullore për të ruajtur ekzistencën e vet.

Me këtë synim shkrimtari u nis nga balada, e cila i ka shërbyer atij vetëm si pretekst artistik për t'i dhënë një bazë historike dhe filozofike traditës së besës. Kjo ka kërkuar që të mos ndiqej skema e subjektit të baladës, por përkundrazi të thyhej ajo, duke nisur rrëfimi nga fundi, nga kthimi i Doruntinës. Në thelb balada është ndërthurur brenda kërkimit për zgjidhjen e enigmës; rikonstruktimi i saj nuk ka qenë qëllimi i shkrimtarit, por rruga për motivimin e përsiatjeve ideore që formojnë përmbajtjen e veprës.

Por aq krijues dhe i pavarur është qëndrimi i shkrimtarit edhe ndaj lëndës së marrë prej baladës së murosjes, nga e cila niset për të zhvilluar në mënyrë parabolike idenë e novelës «Ura me tri harqe». Edhe mundësitë që jep përmbajtja e baladës së murosjes për të shtruar ide aktuale janë të shumta. R. Qosja në dramën «Beselam, pse më flirtojnë» (1978) shfrytëzoi një nga këto mundësi; ai shtroi në atë vepër probleme ekzistenciale të jetës dhe të jetërsimit të njeriut në një shoqëri të caktuar, të pozitës së tij përballë forcave të huaja për të.

Kurse I. Kadareja me novelën e tij shfrytëzoi një mundësi tjetër; duke depërtuar në thelbin e legjendës dhe në bazën e saj social-historike, ai mbeti brenda problematikës karakteristike të krijimtarisë së tij, që pohon nga anë të ndryshme vitalitetin e kombit dhe forcën e qëndrësës së vet përballë agresioneve e rrebesheve të historisë. Kjo ide largon shumë nga ideja e legjendës, po të merret ajo në vijë të drejtpërdrejtë. Shkrimtari, në përputhje me synimin e tij ideor, u nis nga dy-tri bërthama të subjektit të ba-

ladës, të cilat i shpërbën për të ndërthurur hallkat e subjektit të novelës e për të trajtuar një problematikë të re.

Natyrisht që problemi i shfrytëzimit të traditës së eposit popullor, i vendit dhe i rolit të saj në zhvillimin e realizmit socialist, është një problem kompleks, që përfshin aspekte të shumta të karakterit gnoseologjik dhe estetik. Krijimtaria e Kadaresë i nxjerr në pah disa nga këto probleme dhe i shtron për diskutim.

Por ajo që duhet vënë në dukje është se nga përvoja artistike e eposit popullor I. Kadareja ka shfrytëzuar në radhë të parë një veçori thelbësore të këngëve legjendare ose heroike, drejtimin e problematikës së tyre themelore. Siç kanë vënë në dukje studiuesit, eposin shqiptar e dallon nga eposet e popujve të tjerë problematika moralo-etike, konfliktet dramatike dhe intensiteti i përjetimeve shpirtërore. Jo karakteri i ndërlikuar dhe interesant i ngjarjeve, por *përmbajtja morale e veprimeve të heronjve*, formon veçorinë themelore tipologjike të brendisë së këngëve të eposit shqiptar dhe, lidhur ngushtë e përcaktuar prej kësaj edhe veçoritë e formimit të tyre. Kjo është një traditë e madhe artistike prej së cilës ka përfituar gjithë krijimtaria e Kadaresë.

Analiza e novelave të Kadaresë me motive nga baladat popullore provon edhe diçka tjetër që lidhet ngushtë me shfrytëzimin e kësaj tradite dhe me prirjen e përgjithshme të krijimtarisë së tij. Duke u nisur nga ato motive, Kadareja me novelat e tij nuk i ka vënë qëllim vetes të tregojë për ngjarjet të së kaluarës ose të japë «shpjegimin materialist të legjendës». Përmbajtja e këtyre novelave është *etologjike* dhe jo etiologjike.

Si përfundim, mund të thuhet se eposi popullor ka qenë një nga traditat artistike mbi të cilën është mbështetur zhvillimi i prozës së re shqiptare. Siç e tregon ky zhvillim në vitet e fundit, mundësitë e kësaj përvoje janë shumë më të mëdha nga sa janë shfrytëzuar gjer më sot. Me pasurinë e ideve dhe me forcën artistike të fjalës shqipe, eposi heroik dhe legjendar përbën një truall të pasur, një përvojë të pashtershme, që mund ta ushqejë më mirë zhvillimin e prozës dhe të letërsisë sonë të re.

1) *Historia e letërsisë shqiptare të realizmit socialist*., Tiranë, 1978, f. 175.

2) K. Marks, F. Engels, «*Mbi çështjen irlandeze*», Tiranë, 1980, f. 87.

Ndue ZEF TOMA

EPOSI HEROIK LEGJENDAR DHE POEMA E LETËRSISË SË SOTME SHQIPTARE

Eposi heroik legjendar i kreshnikëve është vështruar nga studiuesit në lidhje me anë të ndryshme të jetës materiale e shpirtërore të popullit tonë, duke përfshirë edhe letërsinë. Por, ndërmjet gjinive e llojeve të letërsisë, poema ka më shumë lidhje e ndikim prej tij, për arsye se këngët e ndryshme që përbëjnë ciklin janë, në vetvete, poema epike folklorike.

Ndikimi i eposit ka vazhduar dhe vazhdon të ushtrohet edhe mbi poemën e letërsisë shqiptare të realizmit socialist. Në kohë të ndryshme, rrugët, intensiteti dhe mënyrat e këtij ndikimi kanë qenë të ndryshme.

Në vitet 50, kur letërsia jonë bënte përpjekje për përvijimin e qartë të tipareve të realizmit socialist, mbështetja në folklor ishte një domosdoshmëri objektive, mbasi i ndihmonte shkrimtarët për të krijuar vepra që të shprehnin me emocionalitet të lartë idealet shoqërore dhe estetike të popullit. Në mënyrë të veçantë, vemendja u përqëndrua në eposin heroik legjendar, i cili, në shënimet e kritikës letrare të kohës vlehësohej si «visar i çmueshëm», dhe si burim frymëzimi për shkrimtarët. Me gjuhën e ciklit kërkohet që të pasqyroheshin heronj dhe ngjarje të rëndësishme nga jeta e popullit, të shfrytëzohej figuracioni poetik dhe vargjet karakteristike të tij. Këmbëngulja për të pasqyruar jetën e popullit, me anë të gjuhës dhe mjeteve karakteristike të ligjërimit poetik që përdor ai, është njëri nga faktorët që ndikoi në përcaktimin e drejtimit epik që mori poema në vitet 50. Shumë tipare të kësaj poeme kanë ngjashmëri me krijimtarinë poetike gojore të popullit dhe duket se janë formuar nën

ndikimin e drejtpërdrejtë të këngëve të eposit. Një ndër veprat ku kanë gjetur shprehjen më të qartë këto tipare është poema «Heronjtë e Vigut» e K. Jakovës. Figura e heronjve, të folurit, sjelljet dhe veprimet e tyre, vizatimi i mjedisit natyror etj. janë paraqitur me mjete artistike të ngjashme me ato që ka përdorur edhe populli në eposin e kreshnikëve. Kjo ngjashmëri i tërhoqi rapsodët për ta kënduar poemën të shoqëruar me lahutë, si të gjitha këngët popullore. Gjatë interpretimit, ata i bënë poemës disa ndryshime për t'ia përshtatur vargjet melodisë ose shijes së tyre. Kështu u krijuan disa variante, të cilat, kur u mbloodhën si këngë folklorike, bënë të lindte mendimi se K. Jakova e kishte shkruar poemën duke u mbështetur në këngët popullore mbi heronjtë e Vigut. Në të vërtetë, siç pohon autori, përpara se ai të shkruante poemën, këngë të tilla nuk ka pasur. Me këtë duam të vemë në dukje se në vitet 50 lidhjet e poemës me folklorin e, në mënyrë të veçantë, me ciklin e kreshnikëve u bënë shumë të forta.

Gjurmë të eposit duken edhe në poemën Kënga e partizanit Benko» të F. Gjatës, e cila në shumë motive të saj, të karakterit të heroit dhe të rrethanave në të cilat ai është pasqyruar, të kujton këngën e Aço Ymerit¹. Në frymën dhe stilin e këngëve të ciklit janë shkruar edhe shumë poema të kësaj periudhe, si: «Komunisti» e L. Qafëzezit, «Miku» e Ll. Siliqit, «Gjaku i falun» e V. Balës etj. Por vepra që ka më shumë lidhje të drejtpërdrejta me eposin është poema «Gjeto Plaku» e M. Gurakuqit. Për vizatimin e figurave të heronjve dhe të mjedisëve ku ata veprojnë, për zhvillimin e subjektit të poemës, autori ka zgjedhur po ato mjete artistike që ka përdorur edhe autori anonim i këngëve të ciklit. Kështu portretin e Gjinit të ri ai e vizaton me epitete, krahasime e metafora të ngjashme me ato të eposit: «... shtatin ai ma ka çetinë / porsì dreni kambën t'shpejtë e ka»². Me të tilla mjete paraqitet edhe bukuria e vajzës, tiparet e së cilës krahasohen me po ato elemente të natyrës, që përdor edhe populli në poezinë e vet: «Shtati i saj si t'ishte një selvi, / fytyra e vashës porsì hana e plot / si shigjeta njaj qerpiku i zi / e si qielli njata sytë e shkrue»³. Ndikimi i eposit në këtë poemë është kaq i fuqishëm, sa, në ndonjë rast, kalohet nga përvetësimi i mënyrës popullore të ndërtimit të figurave artistike, në huajtjen e drejtpërdrejtë të tyre, siç veprohet me vargun e njohur të këngës «Martesa

e Halilit»: «*Fort po shndritë njaj diell e pak po xé!*»⁴ të cilit M. Gurakuqi i ka ndryshuar vetëm sensin kuptimor nga mohues, në pohues: «*...dielli / Fort po ndrin edhe ma fort po nxen*»⁵,

Ndikime të tilla nga eposi kanë edhe poema të tjera të M. Gurakuqit, si: «Mjeku i rojës», «Fisnikja e malësisë», «Të pestët» etj., në të cilat është ruajtur me kujdes metri, ritmi, figuracioni dhe fryma e përgjithshme e këngëve të kreshnikëve.

Në vitet 60 nis të lëvrohet më shumë poema liriko-epike, e cila, duke i u larguar rrëfimit të ngjarjeve e përshkrimit të dukurive të jetës, synonte të zbulonte thelbin e tyre, me anë meditimesh të thella poetiko-filozofike. Lidhja e poezisë me këngët epike të popullit tanimë nuk shikohet thjesht në huajtjen e ndonjë motivi, në citimin e ndonjë vargu, apo në marrjen e ndonjë figure, po në depërtimin e frymës popullore në poezinë e kultivuar, në përdorimin e mënyrës popullore të përvetësimit estetik të jetës. Kështu që mund të themi se në këtë periudhë ndikimi i eposit të kreshnikëve mbi poemën bashkëkohore është i thellë, «i brendshëm» dhe prandaj ky ndikim, përgjithësisht, më tepër «ndihet» se sa «shihet» dhe vepron si mbi brendinë, ashtu dhe mbi formën e poemës. Kështu, përqendrimi i poemës mbi tema të mëdha kombëtare-historike, zbulimi artistik i qëndresës së popullit ndaj agresorëve shpjegohet me rrethanat e jetës politiko-shoqërore të kohës, por edhe me ndikimin e eposit heroik legjendar, që e ka pasqyruar me forcë e bukuri të rrallë këtë tipar thelbësor dallues të karakterit të shqiptarit në shekuj.

Fryma e këngëve të eposit duket edhe në përfytyrimet e madhërisme që kanë poetët për jetën, për heronjtë. Të tilla janë vizionet poetike të I. Kadaresë për shqiptarin, që përfytyrohet duke u endur nëpër shekuj me një pushkë të gjatë në krah, hieja e së cilës zgjatet, duke përshkuar male, fusha, lumenj e dete; paraqitja e maleve — njerëz dhe e njerëzve-male, krahasimi i Partisë me një rrap madhështor që ka mbirë në një vend të lartë, buzë një udhe nga kalojnë shtërngatat. Ashtu si në eposin heroik, legjendar, ku Muji, Halili, Agajt e Jutbinës kanë përmasa e kryejnë veprime mbinjerëzore, edhe heronjtë e poezisë së Adem Istrefit paraqiten me tipare të tilla: Abdyl Frashëri, i ngarkuar me shqetësimin e madh të fateve të kombit në atë udhëkryq të his-

torisë së tij, përfytyrohet në një rendje të madhërisme, «*duke hedhur hapin nga Stambolli në Berlin*»; Sulejman Vokshin e sheh poeti në çdo skaj të Shqipërisë, duke vrapuar «*mbi kal të bardhë, si mbi re të bardha*»; heroi i popullit Xheladin Beqiri na shfaqet në poemë me një pamje legjendare, me ballin «*vijëzuar me gur rrufeje... / kacavar mes dy rëve*», duke qëlluar me tërbim mbi armiqtë. Të tilla përfytyrime, duket qartë se kanë lindur mbi truallin poetik të eposit të kreshnikëve.

Një anë tjetër e eposit të kreshnikëve, së cilës i është drejtuar poema e sotme, është mitologjia. Poetët u drejtohën si heronjve të eposit, ashtu dhe orëve, zanave, shtojzovalleve, dragojve dhe kuçedrave me disa pikësnyime ideore. Kështu, për të vënë në dukje madhështinë e veprave të kohës sonë, poetët sjellin ndërmend forcën e kreshnikëve. Duke parë shpërthimin e minave në kantierin e një hidrocentrali, nga i cili, si të thuash, rrënohet një mal i tërë, poeti mediton: «*S'ka të tilla çvendosje / as në legjendat populllore, / këta shkëmbenj s'i ngre dot as Muji...*»⁶.

Figurat mitologjike të eposit u kanë shërbyer poetëve të sotëm edhe kur kanë dashur të theksojnë natyrën njerëzore të heronjve të poemave të tyre, të zhveshur nga përfytyrimet iluzore, fantastike. Në kundërshtim me paraqitjen ekzotike të jetës, karakteristike për veprat e shkrimtarëve reaksionarë të së kaluarës, të cilët për të mbuluar mjerimin e shoqërisë së kohës, i paraqitnin malësorët në figura të idealizuara mitologjike orësh, zanash, shtojzovallësh e divash, poetët e sotëm pohojnë hapur se në male «*zana nuk ka. Nuk ka shtojzovalle / ka vetëm malësorë e dëshira malësorësh*»⁷ Ata shohin se përhapja e arsimit dhe e kulturës, në masat «*ua prishi çerdhen zanave epike*».⁸

Poetët i janë drejtuar mitologjisë së eposit edhe kur kanë dashur të shprehin pikëpamjet estetike të tyre për heroin e letërsisë, të cilin e mendojnë si mishërim të bukurisë e të thjeshtësisë, të natyrës njerëzore të bashkëkohësit e jo «*si ndër legjenda div*»⁹. Në raste të tjera mitologjia e eposit u ka dhënë dorë poetëve për të nxjerrë në pah egërsinë e armikut. Ndërmjet përfytyrimeve të tilla të shumta poetike, po kujtojmë se bunkeri i kampit fashist të Porto-Palermos i ngjason poetit me «*një kuçedër moderne*»,¹⁰ që përgjon lëvizjet e njerëzve.

Megjithëse në vitet 60 huazimet e drejtpërdrejta nga eposi

u pakësuan, ndikimi i tij mbi poemën jo vetëm nuk pushoi, po, përkundrazi, u shtua, si në sferën e figuracionit stilistikor, ashtu dhe të sintaksës poetike. Ky ndikim duket në mënyrën e njëjtë të ndërtimit të figurave, në dendësinë e përdorimit të atyre mjeteve që parapëlqehen dhe kanë përparësi edhe në këngët e eposit etj. Me ndikimin e këngëve të ciklit mendojmë se shpjegohet ai vend i gjerë që ze në poemën e sotme krahasimi e similituda, si variant i tij, ndaj të gjitha elementeve të tjera të figuracionit poetik. Po kështu roli i epitetit në poemën e sotme është aq i madh sa edhe në këngët e ciklit të kreshnikëve.

Vëzhgime të tilla mund të bëhen edhe në sintaksën poetike. Ashtu si në këngët e kreshnikëve, edhe në poemën e sotme, kur autori do ta përqendrojë vëmendjen e lexuesit mbi ndonjë ide të rëndësishme, ndërmjet llojeve të ndryshme të përsëritjes, përdor sidomos anaforën.

Figurë tjetër e burimit popullor është edhe forma foljore e dativit etik, aq karakteristik për këngët e eposit. Kjo ndeshet më dendur në apostrofat poetike me ngjyrim të theksuar popullor që përdoren për krijimin e marrëdhënieve të gjalla në mes të heroit lirik dhe të personazheve të tjera.

Një përvetësim i tillë i mënyrës popullore të pasqyrit të jetës në poezi ka ndikuar në forcimin e karakterit kombëtar e popullor të poemave të sotme, vargjet e të cilave, megjithëse nuk kanë huazime të drejtpërdrejta, të kujtojnë, shpeshherë, këngët e eposit, për arsye se përshkoën nga fryma e tij. Këtë përshtypje ke kur lexon vargjet e këngës «Gjergj Elez Alia», në të cilat kreshniku i thotë bajlozit:

«M'ke lypë motrën para se mejdanin,
M'ke lypë berret para se çobanin,
E jam dredhë n'kët' log me t'kallxue,
se ne t'parët një kanû na kan lânë;
Armët me dhanë përpara e mandej gjanë!»¹¹

të cilat ngjasojnë me shumë vargje të poezisë së sotme si me këto që i drejtohen Krajlit të Cernagorës:

«Ti m'i shkele misrat në arë,
Ti m'i dogje krejt grunajat
Ti ma dogje barin në livadhe
more krajli i Cernagorës!»¹²

ose Mark Milanit

«Kujtove se arat për Knjazin i kam mbjellë,
kujtove se vreshtat për të i kam vjelë,
për të i kam ruajtur dhe grigjet me dele,
për të i kam ruajtur dhe deshët me këmborë
për të i kam ruajtur dhe ftonjtë në arkë
dhe nusët dhe çikat me to bashkë».¹³

Si përfundim mund të themi se lidhjet e pandërprera të poemës me eposin heroik legjendar, nevoja që kanë ndier poetët për t'iu drejtuar atij në të gjitha periudhat e zhvillimit të letërsisë sonë, me qëllim që të forconin frymën popullore e karakterin kombëtar të veprave të veta, është një provë tjetër që dëshmon autoktoninë shqiptare të këtij visari të rrallë të gjenisë njerëzore.

-
- 1) «Historia e letërsisë shqiptare të realizmit socialist», Tiranë, 1978, f. 95.
 - 2) M. Gurakuqi, «Gjeto Plaku», Tiranë, 1955, f. 14.
 - 3) M. Gurakuqi, Po aty, f. 15.
 - 4) «Visaret e Kombit», vëll. II, Tiranë, 1937, f. 25.
 - 5) M. Gurakuqi, «Gjeto Plaku», f. 51.
 - 6) M. Zeqo, «Qyteti Feniks», Tiranë, 1970, f. 64.
 - 7) F. Arapi, «Ritme të hekurta», Tiranë, 1968, f. 51.
 - 8) D. Agolli, poema «Dashuri e ferrobeton».
 - 9) Ll. Siliqi, «Festë», Tiranë, 1970, f. 64.
 - 10) M. Zeqo, Po aty.
 - 11) «Visaret e Kombit», vëll. II, Tiranë, 1937, f. 46.
 - 12) A. Istrefi, «Pasha këtë dhe», Tiranë, 1982, f. 12.
 - 13) Po aty, f. 21-22.

Klara KODRA

BURIMET FOLKLORIKE TË BALADËS SONË TË SOTME TË REALIZMIT SOCIALIST

Balada është një nga llojet më të hershme të poezisë sonë popullore dhe njëkohësisht një nga llojet që kanë lulëzuar më tepër në poezinë tonë artistike të realizmit socialist. Këtë lulëzim në kushte të reja, në një terren të ri, ky lloj ia detyron disa veçorive të qenësishme të saj që janë përpjesëtimet e mëdha që rrokin shqetësimet e një populli të tërë, patosi heroik dhe dramatik që shprehin në thelb tiparet e kohës sonë të sotme, shkrirja e epizmit në lirizëm që i jep llojit të baladës mundësi tepër të gjera në pasqyrimin e realitetit dhe mundësi të vecanta ndikimi emocional.

Karakteri lakonik i baladës shërben si shkollë konçiziteti për poetët tanë të sotëm; romantika e baladave që është shprehje e aspiratave të popullit drejt së ardhmes, drejt gjithçkaje të bukur e njerëzore harmonizohet me atë romantikë që është pjesë përbërëse e realizmit tonë socialist dhe pasuria e veçantë e stileve dhe e figuracionit që e dallon këtë lloj, është një burim i pashtershëm për shkrimtarët tanë.

Po tipari i baladës që ka përcaktuar më tepër afërsinë e këtij lloji me poezinë tonë të re, vitalitetin e saj në një kohë të re, mendojmë se është fryma kombëtare, shprehja e shpirtit shqiptar.

Heronjtë që janë vënë në qendër të baladave tona popullore janë të pajisur me tiparet më të larta të popullit tonë, si mbajtja e besës (Aga Imeri, Kostandini, Halil Garria), besnikëria bashkëshortore (Aga Imeri), dashuria midis vëllait dhe motrës (kënga e Dhoqinës dhe e Halil Garrisë, kënga e Gjergj Elez Alisë), trimëria (kënga e Gjergj Elez Alisë). Edhe përsa u përket atyre baladave që hyjnë në fondin e përbashkët të popujve të Evropës Juglindore nuk mund të mos vihen re veçoritë kombëtare në variantet shqiptare.

Tek ne lloji i baladës në letërsinë e kultivuar lindi që me agimin e letërsisë sonë kombëtare. Pikërisht fryma shqiptare e baladave popullore dhe romantike që qëndron në bazë të tyre frymëzon përfaqësuesit e letërsisë sonë të Rilindjes, kësaj letërsie me brendi patriotike që i përkiste llojit të romantizmit. Ky lloj u lëvrua nga Çajupi, Asdreni, Mjeda — në letërsinë arbëreshe nga Serembe e Santori. Rilindasit shfrytëzuan motive popullore, si motivin e rinjohjes vëlla me vëlla dhe ndalimin e vëllavrasjes, («Atdheu dhe dashuria» e Çajupit), motivin e ndarjes së burrit nga gruaja, («Kurbeti e Çajupit», «Dejtënoori» e Serembes). Balada e parë ka karakter shoqëror, e dyta karakter patriotik. Në këto balada motivet pasurohen me frymë patriotike ose theksohet dhe më në to karakteri shoqëror, pra vemë re një zgjerim të problematikës. Si element i ri në baladat e kohës së Rilindjes depërton realizmi (në baladat e Çajupit, pjesërisht të Asdrenit).

Balada pothuaj u la në harresë në letërsinë e kohës së pavarësisë. Në rastet e rralla që u trajtuan, në këtë lloj u shfaq një thellim i realizmit («Baladë qytetse» e Migjenit).

Lloji i baladës ka qenë një nga llojet e para që kanë lulëzuar në poezinë tonë të re të realizmit socialist dhe mund të thuhet se ka lindur tok me këtë poezi.

Elemente të baladës gjejmë që në krijimtarinë poetike të Luftës Nacionalçlirimtare (në këtë kohë balada jetonte dhe përtërihej edhe në poezinë tonë popullore). Të afërta me baladën janë «Kënga e tre heronjve të Shkodrës» e K. Jakovës me dramtizmin e fortë që e përshkon, frymën epikë-heroike, ngjyrat hiperbolike të portreteve të heronjve dhe «Syri i nënës» ku lartësohet figura e nënës shqiptare në stoicizmin e saj të lartë me ngrohtësi lirike. Në agimin e poezisë sonë kur kjo gjini përshkohej nga heroika dhe entuziazmi i së ardhmes, po nga mungesa e përvojës e pasqyronte realitetin herë-herë në forma tepër të përgjithshme, balada njohu një përhapje të gjerë. Kjo ndodhi për disa arsye: heroika dhe romantika në baladë u përgjigjeshin prirjeve të brendshme të poezisë sonë, karakteri disi i përgjithshëm i portretizimit të heronjve ishte i përshtatshëm për atë fazë fillestare të letërsisë sonë, nga ana tjetër shkurtësia relative e baladës lejonte një pasqyrim dinamik të realitetit.

Përfaqësuesit e parë të realizmit socialist tek ne u frymëzuan nga idetë e fuqishme të qëndresës, vitalitetit, lartësimit të virtyteve shqiptare, dashurisë për jetën, që janë në bazë

të baladave popullore. Gjithashtu ata shfrytëzuan gjerësisht motive të baladave të folklorit tonë duke i pasuruar me një përmbajtje të re.

Motivi i trimit të rënë është veçanërisht frytdhënës në fillimet e letërsisë sonë të re («Komisari» e Z. Sakos, «Kënga e partizanit Benko» e F. Gjatës, «Dhimbja e nënës» e po këtij autori). Në qoftë se në baladën popullore mbizotëronte tragjizmi i vdekjes së heroit në lulen e rinisë (dhe kjo është e kuptueshme, meqenëse në më të shumtën e rasteve ishte fjala për një trim që vritej për të huajt duke qenë nizam te turqit) dhe dashuria e thellë për nënën, në baladat tona të reja patosi heroik mbizotëron mbi tragjizmin, meqenëse flijimi i heroit ndodh në emër të një ideali dhe është i vetëdijshëm. Dashuria për nënën, për njerëzit e familjes shkrihet me një dashuri më të madhe për shokët, për atdheun. Ndjenja e vetmisë tragjike të heroit të dikurshëm në konflikt me shoqërinë i ka lënë vendin motivit të solidaritetit të thellë midis shokëve të një ideali.

Edhe imtësitë që në baladën popullore janë rrënoqethëse («Në pyettë s'nuse mUAR / Tre plumba në krahëruar; / Në pyettë ç'krushq i vanë / Sorrat dhe korbat që e hanë»), në baladat tona të reja zgjidhen të tilla që të shprehin krenarinë, madje gëzimin e përmbushjes së detyrës së lartë të luftës për liri, qoftë edhe me çmimin e jetës («Asaj nëne të m'i thoni / se s'vdiqa po jam i gjallë / ... Në thëntë kë kisha pranë / thoni shokët partizanë / ... Në pyecin shokët për mua / Ku u vra, ku u qëllua / mes për mes në kraharuar / Po me shok' e i gëzuar).

Intimja dhe shoqërorja që në baladat popullore janë në konflikt, në baladën tonë të re harmonizohen. Ideja e forcës së madhe të dashurisë si burim gëzimi dhe si ndjenjë e lartë njerëzore, e dhënë në pastërtinë e saj, e zhveshur nga elementet e sensualizmit, që ka një vend të veçantë në baladën popullore, ka zënë vend edhe në baladën tonë të re, po jo më në një kundërvënie tragjike ndaj kohës së ashpër, po në harmoni me një dashuri më të madhe, dashurinë ndaj idealit. Kështu te «Kënga e partizanit Benko» ku gërshetohen dy motive popullore — motivi i trimit të rënë dhe motivi i ndarjes së bashkëshortëve të porsamartuar — shkrihen edhe elemente të baladave dashurore. Tema e dashurisë këtu i nënshtrohet temës kryesore — të heroizmit dhe të flijimit të vetvetes në emër të idealeve të reja — duke përfor-

cuar tragjizmin, heroikën dhe elementin lirik. Motivi i ndarjes së bashkëshortëve të porsamartuar nuk ka më karakter të thjeshtë tragjik si në baladën popullore, po karakter heroiko-tragjik. Protagonistët nuk janë më viktima tragjike të kohës, po heronj të vetëdijshëm që luftojnë për një kohë të re. Poetët e parë të letërsisë sonë të re morën nga poezia popullore edhe mënyrën e portretizimit të heronjve në bazë të hiperbolizimit, edhe tiparet konkrete të heronjve popullorë, trimërinë, shkathtësinë, pasurinë e ndjenjave që plotësohen me tiparin e ri të të pasurit të një ideali të qartë dhe të besnikërisë konsekuente deri në flijimin më të lartë ndaj këtij ideali. Kështu portretizohen komisari i baladës omonime të Z. Sakos, partizani Benko i baladës me të njëjtin emër të F. Gjatës. Këta heronj kanë një thelb të përcaktuar dhe përfaqësojnë një tip të qartë shoqëror, atë të revolucionarit të dalë nga gjiri i popullit, po — si në baladën popullore — nuk kanë tipare të qarta individuale.

Figurës së gruas shqiptare, e cila ka një vend të rëndësishëm në baladat tona popullore dhe spikat për tipare të larta, si: stoicizmi, trimëria, forca e ndjenjave (në baladat e murimit, të rinjohjes, në baladën e Gjergj Elez Alisë) edhe në baladat e para të letërsisë sonë të re i jepet një vend i denjë, duke e vizatuar me ngjyrat e poezisë popullore, po duke ua shtuar thellësinë dhe karakterin e vetëdijshëm vetive të çmueshme të trimërisë dhe stoicizmit që e karakterizojnë. Kështu janë portretizuar figura e Minushit të «Kënga e partizanit Benko» e F. Gjatës, si vazhduese aktive e luftës së të shoqit që synon të realizojë idealin e tij, nëna dhe vajza të «Balada e prindërve», nëna të «Dhimbja e nënës» të po këtij autori, figura e nënës të «Doli nëna në çardak» e V. Balës dhe figura e partizanes të vjersha tjetër e tij. «Kur kthen Drita në kësollë».

Në baladat e reja të letërsisë sonë të realizmit socialist ndikoi dhe folklori i ri i Luftës Nacionalçlirimtare, baladat e reja që u krijuan nga populli në këtë kohë. Një nga këto balada të reja për një hero të rënë, «Dit' e dit' me rradhë» frymëzoi baladën e shkurtër «Dhimbja e nënës» të F. Gjatës që i rikthehet motivit të trimit të rënë duke vënë theksin të dhimbja e krenaria e nënës e duke zhvilluar kryesisht aspektin lirik të këtij motivi.

Në qoftë se brendia ideore e baladave popullore duke u dhënë jetë baladave të hershme të letërsisë sonë të sotme u

pasurua në mënyrë të ndjeshme, nuk mund të thuhet se forma njohu ndonjë pasurim të veçantë. Poetët i qëndruan në përgjithësi besnikë ritmikës dhe figuracionit të poezisë popullore, pa e zhvilluar dhe e përpunuar atë. Vargu më i lëvruar në këtë kohë qe tetërokëshi popullor. F. Gjata te «Kënga e partizanit Benko» përpiqet disi për variacion stilistik duke alternuar në mënyrë të goditur gjashtërokëshin me tetërokëshin. Vargu i parë — si më i rrjedhshëm dhe dinamik —, me të drejtë, është përdorur nga poeti në atë pjesë të baladës që i kushtohet lindjes së dashurisë dhe realizimit të saj.

Në qoftë se baladat e para të letërsisë sonë të re, të frymëzuara nga poezia jonë popullore, qenë tepër afër kësaj poezie në motive konkrete, në vitet 60 balada, e lënë për një farë kohe mënjanë nga shkak i mbizotërimit të llojeve të mëdha epike dhe epikolirike në poezi, poemave me subjekt — njohu një lulëzim të ri.

Baladat e fillimit të letërsisë së realizmit socialist kishin pasqyruar aspektin heroik të luftës sonë dhe entuziazmin e jetës sonë të re, po në to kishte ende një farë karakteri të përgjithshëm që e trashëgonin nga poezia jonë popullore dhe disa elemente fantastike hiperbolike. Lulëzimi i ri i llojit të baladës në poezinë e viteve 60 lidhej me prirjen për të depërtuar thellë në botën shpirtërore të bashkëkohësve, prirje që përftoi një thellim të elementit lirik, po edhe me prirjen për pasqyrimin më të thellë të kontradiktave të realitetit, me thellimin e realizmit në poezinë tonë.

Shfrytëzimi i poezisë popullore në baladat e viteve 60 qe më krijues sesa në fillimet e letërsisë sonë të sotme. Ndikimi i drejtpërdrejtë i motiveve dhe i subjekteve nga poezia popullore u bë më i rrallë. Edhe kur këto motive e frymëzuan poezinë kulte, u përpunuan më thellë, në mënyrë më të ndërlikuar. Bota e heronjve u pasurua me nuanca të reja, u thellua dialektika e pasqyrimin të realitetit, u shtuan imtësi konkrete në funksion të ideve. Pasurimi i brendisë shkoi paralelisht me një pasurim të formës, të strukturës metrike, të veçorive stilistike të baladës. Baladat e para të Çlirimit kishin asimiluar kryesisht anën pohuese të poezisë sonë popullore — himnizimin e forcave pozitive dhe jo mohimi e forcave të errëta regresive.

Baladat e viteve 60 shprehnin me forcë si pohimin ashtu edhe mohimin, pohimin e së resë, mohimin e së vjetrës. Në qoftë se baladat e mesit të viteve 40 dhe të viteve 50

pasqyronin kryesisht Luftën Nacionalçlirimtare dhe vetëm shkarazi realitetin e ri, baladat e viteve 60 dhe më tej, pasqyrojnë dukuri të ndërlikuara të realitetit tonë të ri duke i dhënë një vend të gjerë dhe temës historike, të vështruar në funksion të aktualitetit. Në këto balada ndeshen, pra, një larmi personazhesh pozitive, negative dhe kontradiktore, këto të fundit pothuajse të panjohura për poezinë tonë popullore, karakteret e së cilës janë kryesisht monolite. Balada e viteve 60 si dhe e viteve 70-80 njohu një pasurim të mendimit filozofik. Në këtë drejtim shquhen baladat e Kadaresë. Për baladën e kësaj kohe është karakteristikë një shumëllojshmëri idesh. Kështu, bie fjala, në baladën «Xhuraja» të I. Kadaresë ku shfrytëzohet një motiv popullor, krahas ideve që shpreh ky motiv në poezinë popullore, idesë së forcës krijuese të njeriut (përmes motivit orfean të forcës magjike të fyellit), dhe idesë së forcës së dashurisë që ngrihet mbi çdo pengesë, jepet ideja e fatit tragjik të individëve që shkëputen nga populli. Edhe në baladat që lindin në vitet 60 e më tutje, u shfrytëzuan motive popullore, si: motivi i trimit të rënë («Komisari», «Baladë e re për komisarin» e D. Agollit, «Balada e lisave» e I. Kadaresë), motivi i rinjohjes së burrit me gruan («Baladë malesh» e D. Agollit), motivi i ringjalljes që ndeshet në legjendën e Konstandinit («Balada e ringjalljes së gjakut» e Xh. Spahiut), po me më tepër konkretësi, origjinalitet e lirizëm.

Motivi i trimit të rënë është ngritur në një lartësi të re te «Baladë e re për komisarin» e D. Agollit ku vizatohen pamje të gjera të luftës, e vështruar madje në aspektin e saj klasor, nëpërmjet figurave konkrete të armiqve. Ideja e pavdekësisë së heronjve të rinj jepet në mënyrë madhështore, përmes figurës së komisarit që ngrihet si përmendore, e paprekur nga vdekja.

Motivi popullor i rinjohjes së burrit me gruan është dhënë në mënyrë origjinale te «Baladë malesh» e po këtij poeti, përmes një subjekti të tillë: dy të fejuar me mblesëri që nuk e kishin parë kurrë njëri-tjetrin, bashkohen nga lufta e përbashkët kundër pushtuesit e veglave të tij dhe dëshirojnë të takohen. Po vajza nuk e takon dot veçse të vdekur atë që do të ishte shoku i saj i jetës. Në këtë baladë ideja e nënshtrimit të ndjenjave intime, detyrës së madhe të luftës për liri, shkrihet me idenë e re se dashuria mund të lindë vetëm mbi bazën e bashkësisë së mendimeve.

Në «Baladën e ringjalljes së gjakut» të XH. Spahiut, motivi i njohur popullor i ringjalljes së trimit (që ndeshet në legjendën e Konstandinit) është i shndërruar në idenë e ringjalljes së një kombi të tërë.

Në këto vite lloji i baladës u pasurua edhe me një temë të re, me temën ndërkombëtare («Baladë shqiptare për Leninin» e XH. Spahiut, «Balada e një nëne» e K. Petritit, «Balada e policit Pons» e N. Gjetjes) dhe krijimet që trajtojnë këtë temë spikasin për qartësi ideore dhe pasuri mjesh artistike.

Balada e viteve të fundit u pasurua edhe me humorin e shëndetshëm popullor përmes krijimeve të D. Agollit («Baladë për dy poetë e një çoban»). Humori mund të duket i papajtueshëm me karakterin dramatik dhe elegjiak që zakonisht shquan baladën, po lidhet me optimizmin që e gjallëroi këtë lloj në poezinë tonë të re. Fundi optimist — një përjashtim për këtë lloj — që ndeshet më rrallë në poezinë popullore, si miratim i virtyeteve të larta të heronjve, por më tepër si «deus ex machina» sesa si rrjedhim i natyrshëm i ngjarjeve, në baladën tonë të sotme ndeshet më shpesh dhe jo si hepi end i sforcuar, po si konkluzion i ligjshëm i luftës së të resë me të vjetrën, që përfundon me fitoren e së parës («Baladë optimiste», «Baladë e ashpër» e D. Agollit). Evoluimi i brendisë ideore, pasurimi dhe ndërlikimi i saj në baladat e etapës së dytë të letërsisë sonë, shkoi krah për krah me një zhvillim dhe përsosje të formës artistike.

Balada e viteve të fundit u zhvillua kryesisht në drejtim të fillësës lirike, si dëshmojnë baladat e D. Agollit, A. Shehut, Dh. Qiriazit K. Petritit, po nuk mungojnë edhe baladat që e ruajnë frymën epiko-heroike, të ndërthurur me lirizëm (baladat e I. Kadaresë, Xh. Spahiut, F. Arapit). Figuracioni në poezinë popullore shkriu epizmin me lirizmin, përpjesëtimet viganë me delikatesën, u zhvillua në mënyrë krijuese në përputhje me individualitetin e poetëve, disa prej të cilëve u pasuruan në ëmbëlsi lirike (D. Agolli, Dh. Qiriazit, A. Shehu K. Petriti), disa në forcë përgjithësuese dhe në madhësinë që i japin përpjesëtimet viganë (I. Kadare, F. Arapi).

Elementi fantastik u shfrytëzua gjerësisht në funksion të përgjithësimi të ideve të fuqishme nga I. Kadareja («Skënderbeu», «Baladë nizamësh»). Në mënyrë të veçantë balada jonë u pasurua nga ana ritmike. Vargjet më të parapëlqyera

janë tetërrokëshi dhe dhjetërrokëshi, të shpeshta edhe në poezinë popullore. Këto vargje i lëvron I. Kadareja në baladat e tij, po me një larmi të veçantë skemash ritmike, që u jep tonalitet të ndryshëm, herë të butë e herë të ashpër, herë të madhërishëm e herë të dhimbshëm. Gjashtërrokëshin e lëvrojnë A. Shehu dhe K. Petriti, në baladat e tyre të realizuara «Para bustit të Selam Musait» dhe «Golomarja» për të shprehur përmes këtij vargu karakteristik për këngët popullore lirike, një ngarkesë më të madhe lirizmi.

Larminë më të madhe ritmike balada jonë e arrin përmes baladave të D. Agollit (ku ndeshim tetërrokëshin, nëntërrokëshin dhjetërrokëshin, njëmbëdhjetërrokëshin, madje dhe vargun e thyer). Disa prej këtyre vargjeve (nëntorrokëshi, njëmbëdhjetërrokëshi, vargu i thyer) nuk janë karakteristikë për poezinë popullore dhe përbëjnë një risi të D. Agollit.

Original në këtë drejtim tregohet edhe F. Arapi duke përdorur vargun e lirë të «Baladë për Muço Matohitin». Prirja për të shmangur rimën dhe vargun tradicional lidhet me thellimin e aspektit epik, ndërsa thellimi i vargut lirik ka çuar në shtimin e ndjeshëm të muzikalitetit në baladë (si ka ndodhur konkretisht tek balada e D. Agollit ose e A. Shehut ku përdoren gjerësisht mjete të tilla shprehëse si përsëritja dhe refreni që në poezinë popullore e bëjnë baladën tepër të afërt me këngën).

Thellimi i atij muzikaliteti të rrallë që e dallonte baladën popullore dhe lidhej me destinacionin e këtij lloji për t'u kënduar në mënyrë ritmike në valle, përbën një tipar të baladës së viteve 60-80. Për muzikalitet veç baladave të D. Agollit, që janë karakteristike në këtë pikë, spikasin baladat e A. Shehut, DH. Qiriazit, K. Petritit, M. Vyshkës.

Që në fillim të letërsisë sonë të re vemë re dy tipa baladash që u përgjigjen dy tipave analogë në poezinë popullore, një tip i shkurtër dhe konçiz që përqendrohet rreth një ngjarjeje dhe një tip i gjatë që afron me poemthin. Këta dy tipa përsosen në vitet 60-80, me një mbizotërim të llojit të shkurtër, që lidhet me mbizotërimin e lirizmit.

Lloji i baladës me origjinë tepër të lashtë është i gjallë dhe lulëzon në letërsinë tonë të re. Ky lloj pasurohet gjithnjë e më tepër në brendi e në formë, duke shprehur gjithnjë e më me forcë emocionale tiparet e letërsisë së sotme, që zhbiron thellë në kontradiktat e realitetit dhe ka si tipar thelbësor heroizmin.

Ramazan BOGDANI

Kand. i shkencave

SPECIFIKA E VALLËZIMIT NË BALADAT SHQIPTARE

Baladat tradicionale tek ne, për shkak të lidhjes së tyre me një mënyrë jetese dhe botëkuptimi të caktuar, janë në harresë e sipër, praktikimi i tyre bëhet gjithmonë e më i rrallë, duke ua lënë vendin gradualisht krijimeve të tjera bashkëkohore. Pavarësisht nga kjo, ato përbëjnë një element të rëndësishëm të kulturës sonë popullore, me vlera të mëdha e të shumanshme.

Nga vetë origjina e emërtimit baladë, kuptohet se, fillimisht baladat ishin të lidhura patjetër me valëzimin. Kjo e vërtetë dokumentohet dhe nga literatura shkencore botërore, që provon përhapjen e tyre edhe në popujt e tjerë.

Tek ne sot baladat e kanë humbur kuptimin e mirëfilltë të origjinës dhe rrallë ndeshesh me këtë dukuri të hershme. Nga gjurmimet e terrenit në rrafsh kombëtar (përfshirë edhe Kosovën dhe trojë të tjera të banuara nga shqiptarët në Jugosllavi) zona malore e Mokrës (Pogradec) është treva ku ka jetuar në mënyrë të gjallë deri në ditët tona balada e përcjellë me valle.

Gjatë një ekspedite kërkimore-shkencore, të organizuar në zonën e Mokrës, në vitin 1972, midis vlerave të tjera folklorike, na tërhoqi vëmendjen, në mënyrë të veçantë, praktikimi në valle i tri baladave të mirënjohura. Këto ishin: balada e murimit, e Ymer Agës apo e Konstandinit të Vogëlith dhe ajo e Kostandinit dhe Dhoqinës. Pas një pune përgatitore, në Mokër u organizua sërish në vitin 1975 një ekspeditë e dytë, ku veç të tjerash u filmuan dhe tri baladat e kërcyera¹ (foto 1, 2, 3), të cilat përbëjnë objektin kryesor të kumtimit tonë.

Para së gjithash, do të theksonim se këto tri balada përshkohen nga rite e zakone të lashta, ku gërshetohen elemente të karakterit elegjiak e dramatik me elemente mitologjike e fantastike. Duke qenë nga baladat më të vjetra e më të përhapura të folklorit tonë (që njihen dhe në folklorin e popujve



Foto 1
Vallja «Qënkeshin tre vëllezër zënkeshin të ndërtojnë një urë»



Foto 2 Vallja «Pse s'ha bukë e pse s'pi verë more Ymer Agë».

të tjerë), këto i përkasin një rendi ekonomiko-shoqëror të hershëm, dhe që andej janë trashëguar deri sot. Vazhdimësia e jetesës në Mokër, që dokumentohet qysh në shekullin III para erës sonë*, është një tregues bindës dhe i vazhdimësisë së

*) Në një nga fshatrat e Mokrës, në Selcën e Poshtme, janë vërtetuar gjurmët e një vendbanimi të madh qytetar të Luginës së Shkumbinit që në shekullin XII para erës sonë. Midis të tjerave këtë e dësh-



Foto 3

Vallja «Ditën e pashkës së madhe Dhoqina na hidhet valle».

kulturës artistike popullore në këtë zonë. Baladat e përmendura më lart, ka të ngjarë që të jenë një trashëgim i atyre shekujve tek pasardhësit, banorët e sotëm të Mokrës.

Të tria baladat e vallëzuara trajtojnë tema të ndryshme. Balada e murimit ose siç quhet në Mokër «*Qënkeshin tre vëllezër, zënkeshin të ndërtojnë një urë*», siç është pohuar nga studiuesit tanë², ka në qendër të saj ritin e flijimit njerëzor. Dy baladat e tjera, që në Mokër njihen me titujt «*Pse s'ha bukë e pse s'pi verë more Ymer Agë*» dhe «*Ditën e pashkës së madhe Dhoqina na hidhej valle*», kanë në qendër të tyre motivin e fjalës së dhënë. Të dyja këto balada, janë të pranishme jo vetëm në truallin shqiptar (balada e dytë kryesisht në Shqipërinë e Jugut), por dhe në ngulimet arbëreshe. Në lidhje me baladën e Ymer Agait kemi një dëshmi me shumë interes. Siç pohojnë De Rada dhe Skura, në dasmat arbëreshe, kur mbaronin së ngrëni, dasmorët ia merrnin valles; në këtë valle ata këndonin këngën e Konstandinit të Vogëlith³. Pavarësisht se kjo dëshmi do gjurmuar sot në fushën e etnokoreografisë popullore arbëreshe,⁴ për ne përbën një të dhënë me shumë interes që flet për një shtresë tërësore kombëtare të paktën që në mesjetë. Kjo bindje në radhë të parë buron nga tri baladat

mojnë dhe varret monumentale të zbuluara atje dhe që tregojnë për një nivel të lartë ekonomik dhe kulturor për kohën. (Sipas të dhënave nga muzeu i fshatit Slabinjë të Mokrës dhe të V. Shtyllës, *Urat e lashta të Mokrës*, «Drita», 21.1.1979, f. 13).

e përmendura në Mokër. Temat që trajtojnë janë gjithëshqip-tare, kuptohet, me veçoritë dhe karakteristikat zonale. Duke u nisur nga kjo lidhje, nga origjina e vetë baladave në tërësi, si dhe dëshmitë arbëreshe, themi me bindje, se këto tri balada janë kërcyer në të gjitha trevat e sotme, ku praktikohen vetëm si këngë.

Në tri baladat e kërcyera, si krijime mjaft të hershme e të përhapura kudo, gjejmë elemente të mjedisit dhe të botë-kuptimit shqiptar. Këto i ndeshim si në këngë, ashtu dhe në kërcim. Të shohim konkretisht se çfarë e karakterizon kërcimin në të tria baladat.

Fryma epiko-legjendare që përshkon këto tri balada ka kushtëzuar një solemnitet në të kërcyer. Këtë karakterizim e bëjnë vetë gratë, kur thonë, se «kur luhen këto valle nuk qeshet, kënga këndohet me mallëngjim». Me gjithë këtë vallëzimi fiton edhe nuanca të bukura lirike. Të tri baladat përcillen me valle në grup, që janë tipike për banorët e ish besimit ortodoks të fshatrave të Mokrës. Nga trajta vallet janë njëpjesëshe. Nga formacioni janë luajtur në rreth të mbyllur, si dhe në gjysmërrethi a «me shteg», siç i thonë mokraret. Kërcimi në rreth të mbyllur, që nënkupton lojën rreth një objekti të caktuar kulti, lidhet me vallet ritualistike, që i përkasin kulturës së hershme pagane. Gjatë kërcimit gratë i zënë duart njëra me tjetrën zinxhir poshtë, që është një nga format më të hershme të vallëzimit tonë popullor. Edhe drejtimi i zhvendosjes së valltareve, që bëhet në rreth nga e djathta, apo në drejtim të vargut të valles, përbën një tipar origjinal për specifikën e kërcimit të këtyre baladave.

Dukuritë e mësipërme morfologjike flasin për lashtësinë, origjinalitetin dhe karakterin unitar të specifikës vallëzuese të këtyre baladave, të lidhura ngushtë me karakteristikat e përgjithshme thelbësore të etnokoreografisë sonë popullore. Ajo që e nxjerr së tepërmi në pah këtë specifikë është struktura e motiveve koreografike. Përgjithësisht këto balada të vallëzuara luhen me motivin tre hapësh të dyfishuar me strukturë asimetrrike, me skemën 4+2 (katër hapa nga e djathta dhe dy nga e majta), gjë që përbën një nga tiparet më origjinale të folklorit koreografik shqiptar. Përveç këtij tipari të përgjithshëm duhet theksuar, se në këto balada të vallëzuara ka dhe motive shumëhapësh të tjerë, të pasur nga ana plastiko-ritmike me strukturë asimetrrike me skemat 6+4, 8+2, 10+4, që nuk hasen, me përjashtim të Mokrës, pothuajse në asnjë zonë tjetër koreografike të vendit tonë. Një karakteristikë

tjetër e këtyre baladave të vallëzuara, është pra larmia e të kërcyerit. Kështu, në çdo njëjërë prej tyre mund të ndeshet njëri nga motivet (duke u përsëritur vazhdimisht), ose disa syresh, të gërshetuar në formë ndërruese. Në këto balada praktikohet edhe një motiv katërhapësh i dyfishuar, me strukturë simetrike, me skemë 4+4. Në të gjitha rastet e motiveve koreografike, siç shprehen bartësit, «këmbët hidhen ngadalë». Kjo krijon një elegancë dhe solemnitet të shquar.

Këto balada janë vallëzuar në mjedise laike, si në sheshet e fshatrave, në oborret e shtëpive, në raste panairesh, festash shoqërore e familjare, si dhe në oborret e kishave, në raste festash fetare. Gratë e fshatit, të mbledhura sipas mëhallave, në këto raste i luanin këto balada të vallëzuara ose në mënyrë të zakonshme me nga 10-12 prej tyre ose dhe në grup me 30-40 gra njëherësh, dhe në këtë mënyrë «bëhej varg i madh grash». Me një pjesëmarrje të tillë vallja bëhej dhe në dy grupe grash, që vallëzonin njëherësh. Në këto valle merrnin pjesë më tepër gratë e moshuara, që qëndronin në krye të vargut, kurse më të rejat vinin në rresht pas tyre.

Karakteristikë thelbësore e këtyre baladave është se kërcimi i tyre realizohet vetëm duke kënduar në stilin polifonik, për secilën me melodinë e vet. Edhe veshja krahinore, me funksionin e saj në ekzekutimin folklorik, me larminë e ngjyrave dhe pasurinë e elementeve përkatëse, veçanërisht mollokovi i gjatë, shton bukurinë e përgjithshme të tyre.

Për të përfutur një ide më të plotë rreth këtyre tri baladave të vallëzuara, po paraqesim shkurtimisht përbërjen morfologjike dhe shoqërimin vokal të tyre (në mënyrë të hollësishme po ndalemi në njëjërë, «Çënkeshin tre vëllezër, zënkeshin të ndërtojnë një urë», të cilën edhe e kemi transkriptuar).

Sipas regjistrimit në film të të tri baladave të vallëzuara (e para u ekzekutua nga një grup grash të fshatit Pevelan dhe dy të tjerat nga një grup grash të fshatit Pleshisht), dy baladat e para u luajtën me motivin koreografik katërhapësh të dyfishuar me strukturë simetrike, me skemën 4+4, kurse balada e tretë me motivin trehapësh të dyfishuar, me strukturë asimetrike, me skemën 4—2 (në rastin e parë, për t'u zhvendosur në varg të valles, katër hapat nga e majta bëhen pothuajse në vend). Nga pikëpamja strukturore duket sikur motivet luhen me zhvendosjen e hapave në mënyrë af-ruese. Në fakt trupi kthehet paksa në drejtim të zhvendosjes së hapave, të cilët, vetvetiu, kalojnë njëri pas tjetrit në formë

paksa të kryqëzuar përpara. Për të dy motivet hapat afrues janë të dukshëm gjatë përmbylljes së pjeshme dhe të plotë të tyre. Megjithatë, edhe në raste të tilla vërehet një gërshetim midis hapit afrues dhe daljes së këmbës paksa përpara në pozicionin në majë të gishtërinjve. Vetëkuptohet që gjatë përsëritjes së motiveve koreografike përkatëse, valltaret pasqyrojnë edhe nuanca vetjake; përgjithësisht gratë e moshuara, në krahasim me gratë e reja luajnë me hapa afrues.

Vallja «Çenkeshin tre vëllezër zënkeshin të ndërtojnë një urë» paraqitet si më poshtë:

Vlera e masës muzikore është në kohën 7/8 me skemën 3+2+2⁵. Melodia përmblihet në tri fjali muzikore; Fjalia e parë dhe e dytë përbëhen nga dy masa secila dhe këndohen në mënyrë të alternuar katër herë, duke korresponduar me dy vargjet e para të tekstit letrar (të formës së kënduar). Mandej luhet fjalia e tretë, që përbëhet gjithashtu nga dy masa dhe përsëritet dy herë, duke korresponduar me një varg të tekstit, të përsëritur dy herë. Në vazhdim vallja shoqërohet deri në fund me përsëritjen e fjalisë së tretë muzikore, që korrespondon me vargjet e tjera të tekstit. Karakteristikë e fjalisë së tretë muzikore është se në fundin e masës së dytë nota muzikore katërshe mbahet e zgjatur me koronë. (Nga vallja janë transkriptuar dy fjalitë e para me përsëritje dhe fjalia e tretë).

Në këtë baladë të vallëzuar është vështirë të përcaktohet vlera ritmiko-muzikore e hapave. Porsa nis vallja hapi i parë ka vlerë note tri tetëshe muzikore, kurse dy hapat e tjerë me vlera nga dy tetëshe (duke plotësuar kështu një masë muzikore). Por në vazhdim ky raport prishet, sepse hapat marrin shtrirje të barabarta duke mos u përputhur me vlerat muzikore. Ky shpërpjesëtim thellohet më tepër kur këndohet fjalia e tretë muzikore, në të cilën gjatë koronës valltaret nuk ndalojnë, por luajnë pa ndërprerje motivin koreografik në fjalë. Pra, në këtë krijim vërehen shpërpjesëtime midis vlerave të hapave e notave muzikore në veçanti dhe të motivit koreografik e fjalive muzikore në përgjithësi. (Kjo dukuri nuk ia ul vlerat kënsaj balade të vallëzuar, përkundrazi, ajo krijon një arritmi interesante midis dy komponentëve përkatës). Në vështrimin e përgjithshëm artistiko-estetik në këtë baladë (si dhe në të tjerat) vërehet uniteti, ekuilibër i përsosur midis fjalët poetike, melodisë dhe kërcimit.

Para fillimit të valles valltaret kapen për duarsh poshtë, në formë zinxhiri dhe nisin të këndojnë paksa në vend (gjysmën e vargut të parë). Mandej, menjëherë i ngrejne duart zinxhir

lart dhe nisin edhe të kërcëjnë. E para e vargut, «balli», për të komunikuar me gratë gjatë kërcimit, zakonisht, katër hapat e parë të motivit i bën duke u zhvendosur paksa me kurriz. Gjatë ekzekutimit gratë e përqëndrojnë shikimin kryesisht nga «balli» i valles. Dy valltaret e anshme të vargut (e para me dorën e djathtë dhe e fundit me të majtën), në përshtatje me specifikën e kërcimit, lëvizin nga një shami dhe, në raste të caktuara, e ulin dorën poshtë ose e mbledhin grusht në bel; të dy veprimet alternohen gjatë valles nga secila valltare. Gjatë kërcimit valltaret e përsërisin motivin katërhapësh simetrik njëzet e shtatë herë, duke kryer një rreth të plotë nga vendi i nisjes.

Transkriptimi i motivit të valles⁶

«Qënkeshin tre vëllezër zënkeshin të ndërtojnë një urë»

Masa 1

- tetëshet 1,2,3, —Hap me të djathtën anash nga e djathta; trupi kthehet paksa nga e djathta; valltaret janë të kapura për duarsh zinxhir lart (e para dhe e fundit lëvizin nga një shami).
- tetëshet 4,5 —Hap me të majtën përpara gjysmëdjathtas (para së djathtës). Trupi dhe duart janë në të njëjtin pozicion.
- tetëshet 6,7 —Përsëritet i njëjti hap me të djathtën; trupi kthehet paksa nga e majta si në pozicionin fillestar; duart janë në të njëjtin pozicion.

Masa 2

- tetëshet 1,2,3, —Këmba e majtë afrohet pranë së djathtës (hap afrues). Trupi dhe duart janë në të njëjtin pozicion.
- tetëshet 4,5 —Hap me të djathtën përpara gjysmëmajtas (para së majtës). Trupi dhe duart janë në të njëjtin pozicion.
- tetëshet 6,7 —Hap me të djathtën përpara gjysmëmajtas (para së majtës). Trupi dhe duart janë në të njëjtin pozicion.

*) Transkriptimi bëhet në fund të punimit edhe nëpërmjet sistemit ndërkombëtar Laban (kinetogramit).

Masa 3

tetëshet 1,2,3, —Përsëritet i njëjti hap me të majtën; trupi kthehet paksa nga e djathta si në pozicionin fillestar; duart janë në të njëjtin pozicion.

tetëshet 4,5 —Këmba e djathtë afrohet pranë së majtës (hap afrues). Trupi dhe duart janë në të njëjtin pozicion.

«Çenkeshin tre vëllezër...»⁷

AIKP, bob. 1207/19
(16107)

Mbledhur: R. Bogdani
Transkriptuar: L. Liço

Trebinjë-Mokër-Pogradec, 1975
Kënduar: grup grash nga fshati Pevelen.

♩ = 104

Qën - kshin le le qën - kshin qën - kshin tre moj vë -
qën - kshin qën - kshin tre moj vë -
qën - kshin qën - kshin tre moj vë -

lle - zër zën - kshin le - le zën - kshin të ndër - tojn moj një
lle - zër le - le zën - kshin toj - në moj një
lle - zër le - le zën - kshin toj - në moj një

Çenkeshin tre vëllezër
 zënkeshin të ndërtojnë një urë.⁸
 Ditën nis e natën prish.
 Shkoi një plak si babai ynë:
 — Puna mbar, o bijt e mi!
 — Mirse erdhe babai ynë.
 Ku u gjinde e mbara jonë,
 ditën nis e natën prish?
 — Dëgjoni, o bijt e mi,
 t'u thotë babai një fjalë:
 Në dalçi të tre me besë,
 nuseve mos u rrëfeni.
 Cila nuse t'u sjell drekën
 ta vini themel në dhetë.*
 I madhi doli pa besë.
 — Shko ti grua te jot'mbesë.
 I mesmi doli pa besë.
 — Shko ti grua te jot' emtë.
 I vogli doli me besë.
 — Rri ti grua me sjell drekë....⁹

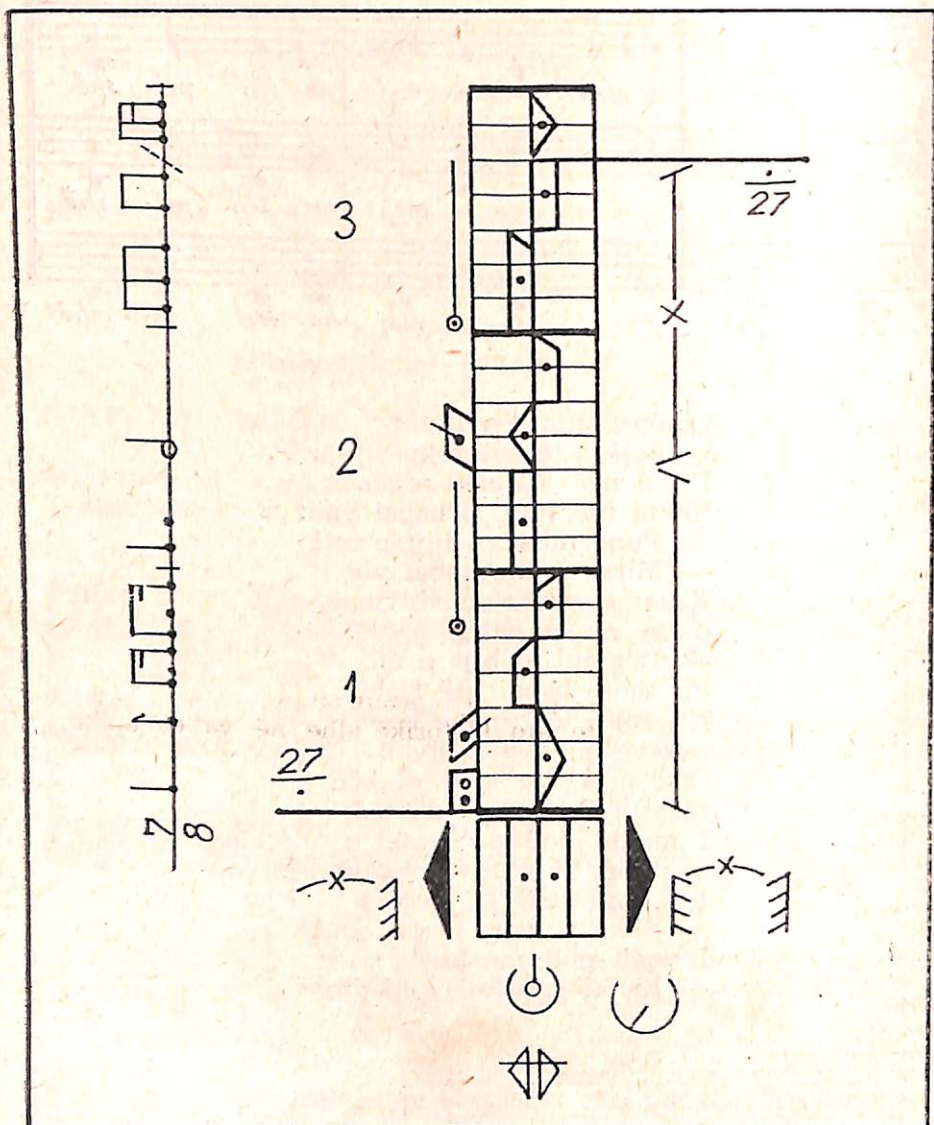
* Vargjet 19 e 20 nuk u kënduan gjatë regjistrimit.

1) AIKP, «Valle nga krahina e Mokrës — 1975» (dy vallet e para në kf. nr. 33/4, 10 dhe vallja e tretë në nr. 34/8).

2) Më gjerë për këtë shih: Z. Sako — Q. Haxhihasani, «Këngë popullore legjendare», Tiranë 1955, f. 3.

3) «Poezia popullore arbëreshe», përgatitur nga Ziaudin Kodra, Tiranë, 1957, f. XXXI.

4) Që baladat këndoheshin duke u vallëzuar tek arbëreshët e Ita-



lisë dëshmon edhe një këngë, «Në krua», e cila bën fjalë për kohën e Skënderbeut»... kur e grabit trimi vashën, ajo lëshon një klithmë.

(e) dëgjoi e ëma në vallet të haresh' së Skënderbeut.

Do të thotë se e ëma ndodhej në vallen që po luhej për t'u thurur lavd arritjeve të Skënderbeut. Nuk përmendet lloji i këngës, por dimë se Skënderbeu ishte protagonist në disa balada të kohës». («Poezia popullore arbëreshe», f. XXXI. Këtë fakt e citon edhe Anton Çetta, *Disa të dhëna mbi zhvillimin strukturor të baladës shqipe* në «Gjurmime albanologjike-Folklor dhe Etnologji», Prishtinë, 1975, f. 85).

H. Tërnovci («Motiv o sestri i mrtvem bratu a usmenoj knjizovnosti ballkanskih naroda», Prishtinë, 1975, f. 98) pohon se baladën Kostandini Vogëliu, arbëreshët «edhe sot e këndojnë në valle» (cituar sipas, E. Sedaj, *Motive të përbashkëta në këngët homerike dhe në letërsinë popullore shqipe* në «Gjurmime Albanologjike-Folklor dhe Etnologji», Prishtinë, 1982, f. 108, shënimi 54).

5) Vlera e masës muzikore e baladës «*Pse s'ha bukë e pse s'pi verë, more Ymer Agë*» është gjithashtu në kohën 7/8, kurse e baladës «*Ditën e pashkës së madhe Dhoqina na hidhet valle*», është në kohën 2/4.

6) Motivin katërhapash të dyfishuar po e transkriptojmë duke i organizuar hapat sipas vlerave të masave muzikore (këtë të dytën, sipas vetë strukturës, e kemi organizuar në tre grupe: a-tri tetëshe, b-dy tetëshe, c-dy tetëshe). Në këtë rast motivi koreografik me skemën 4+4 do të korrespondonte me dy masa plus pesë tetëshe muzikore. Gjithashtu, gjatë transkriptimit të motivit do të kemi parasysh vetëm njërin nga format e tij.

7) Në materialin muzikor të regjistruar, përveç tri linjave të transkriptuara, dëgjohen edhe tinguj të tjerë, të paorganizuar në linja të veçanta, të cilët ekzekutohen nga grupi i «isos». Vlen të theksohet se këta tinguj nuk krijojnë kakofoni në tingëllimin e përgjithshëm polifonik, ata përbëjnë një shprehje origjinale të vetë krijimeve folklorike.

8) Kur u filmua dhe u incizua vallja gratë kënduan me fjalën kishë.

9) Për të dëshmuar pasurinë e baladave të vallëzuara lidhur me specifikën kërcyese po sjellim edhe një shembull: Gjatë një ekspedite kërkimore folklorike në vitin 1971, në fshatin Çarshovë të krahinës së Rrëzës së Përmetit, kemi regjistruar dhe incizuar të luajtur në valle baladën e vazjës së bukur, që u mbyt në lumë, me titullin «*C'ishin dy të bukura*» (njihet edhe në zonën e Leskovikut). Kjo baladë e vallëzuar luhet nga një grup grash, në formacion gjysmërrethi, të kapura për duarsh në formë zinxhir poshtë, duke u zhvendosur nga e djathta, nëpërmjet motivit të trehapshit të dyfishuar me skemën 4+2. Në një moment gjatë valles dy të parat shkeputen dhe kërcëjnë më vete, ndërkohë grupi ndahet dhe shoqëron në vend vetëm me «iso» (kështu altonohen këto dy forma gjatë kërcimit). Elementet koreografike në përgjithësi janë pjesë përbërëse të shtratit tradicional të asaj krahine. Megjithatë, në të tre komponentët përbërës balada përshkohet nga atmosfera e një dramaciteti me përmbajtje epiko-lirike.

Skënder SELIMI

MBI BAZËN E PËRBASHKËT ETNOKULTURORE TË VALLEVE EPIKO-HEROIKE DHE KËNGËVE EPIKE HEROIKE LEGJENDARE

Vallet tona epiko-heroike janë prodhimtari kolektive artistike e popullit. Ato kanë qenë gjithmonë bashkudhëtare të ngjarjeve me rëndësi historike, ruajnë në brendësi mendimin popullor dhe e shprehin atë me një temperament e stil kombëtar shqiptar. Një vend të rëndësishëm zënë vallet epiko-heroike, të cilat me formën dhe përmbajtjen e tyre specifike, shprehin në mënyrë solemne e të madhërishte tradita të lashta. Përbashkësia e traditës popullore paraqitet në eposin shqiptar, te këngët e ciklit të kreshnikëve, te ato historike dhe në vallet epike.

1. — Kur lexojmë ciklin e kreshnikëve, apo këngët historike, tërhiqemi prej ngjarjeve dhe fabulave të tyre interesante. Fillimisht na bën përshtypje peisazhi malor shqiptar. Ngjarjet që përshkruhen na kujtojnë luftërat shekullore të popullit për liri e pavarësi. Në vargje ndihet e zjarhtë krenaria kombëtare dhe fisnikëria e malësorit tonë. Aty del në pah burrëria, trimëria dhe besa shqiptare. Të gjitha këto motive të rëndësishme që bluhen me fantazi në poezinë e ciklit të kreshnikëve shprehen edhe në vallet epiko-heroike. Këngët epike legjendare nuk duhen marrë si njësi të veçuara folklorike. Ato janë pjesë tërësore e folklorit, që bashkëlidhet me shumë gjini të tjera, me muzikën, instrumentin dhe me vallen popullore.

Vallet epiko-heroike kanë struktura të saktësuara kërcimi që hasen në të gjithë territorin malor shqiptar, duke filluar nga Rugova e duke përfunduar në Konispol. Ato kanë ushqyer gjithmonë ndjenjat morale e patriotike të popullit

tonë, ashtu si edhe vallet epike. Populli në rrugën e diktuar nga historia, frymëzohej nga këto këngë dhe nga ana tjetër kalitej fizikisht në valle, me të njëjtat veti morale e shoqërore. Fryma luftarake që zotëron në këngët e ciklit të kreshnikëve, figurat monumentale që shprehen me forcë artistike në vargje, i gjejmë të skalitura realisht tek interpretuesit e valles luftarake të eposit tonë koreografik. Vallja me shpata, emërtuar në Malësi të Madhe «Presja me Tagana» dhe në Rugovë «Loja me Tagana» është pasqyrim fizik i konkretizuar në poza e lëvizje kërcimi, i luftërave që bëhen në këngët e kreshnikëve. Motivët e duelit që ndeshen në këngët e ciklit të kreshnikëve për analogji i shikojmë edhe në vallen e shpatave të Malësisë së Madhe dhe atë të Rugovës. Valltarët në lojë nxjerrin shpatat nga milli, i fërkojnë së bashku për t'i mprehur dhe me shprehje të forta thërrasin: «Do ta pres kokën, o Mark Prela». Pa prituri vjen përgjigja e kundërshtarit: «S'ta kam frikën, o Preng Lleshi». Me hapa të gjerë ata vijnë për qark njëri-tjetrit dhe në befasi bien në ndeshë. Njëri sulmon e tjetri mbrohet, siç thuhet në vargjet e «Bani Zadrilit»: «Shpatë për shpatë tha kenkan dredhë / Të dy shpatat lik i paskan ndeshë / Katër copash po m'i thejnë». Pra, përmbajtjen apo fabulën e valles me shpata e gjejmë pothuajse identike të ndërtuar në vargje tek të gjitha këngët e ciklit të kreshnikëve, tek «Muja e Behurit», «Omeri i Ri», ose te «Gjoku i Mujit» ku thuhet: «N'mejdan Halili i ka dalë / rrebtë me shpatë trimat kanë sjellë / n'hava shpatat janë piekë».

I një rëndësie të veçantë është interpretimi i valltarëve në këtë duel. Malësorët tanë me veshjen e tyre burrërore, me shpatat dhe millin në dorë, me hapat dhe pozat plot madhështi ndaj njëri-tjetrit, dhe me ngërdheshjet dhe fjalët e rrepta krijojnë në valle figura artistike të karakterit monumental, të përbashkëta me figurat e heronjve të ciklit. Është për t'u theksuar se tradita luftarake e betejës që shoqërohet me britma dhe mprehje shpatash, siç pohon dhe Stipçeviqi¹, ka qenë e përdorur mijëra vjet më parë në traditën luftarake të fiseve ilire (Ilirët luftonin me britma dhe sulmonin duke fërkuar shpatat). Kjo le të kuptohet se elementet tradicionale të kulturës ilire kanë gjetur mishërim poetik në këngët e këtij cikli dhe riprodhim plastik në vallet e popullit tonë pasardhës.

Vallja e shpatave në një moment ndërpritet nga ndërnyrja e një gruaje. Bashkëluftëtarët pas kësaj bëhen miq. Edhe këtë element etnik të rëndësishëm, e kemi të fiksuar në këngën kreshnike të «Lule Frangut» ku thuhet: «*Vrig prej millit shpatën ma ka nxjerrë, / ndërmjet vasha sa shpejt u ka hi*»². Pra mund të themi se vallja e shpatave, në të gjitha drejtimet përkon me duelet e këngëve të kreshnikëve si në fabulën e përbashkët, ashtu dhe në formën e ekzekutimit dysh, si në frymën epike që i përshkon, ashtu dhe në psikologjinë e përbashkët të heronjve në aksion. Ato përkojnë në vetë ndërtimin e tyre strukturor duke përfaqësuar një stad kulture që lidhet me mesjetën e hershme. Këtë na e vërtetojnë edhe armët që përdoren në këto duele, kryesisht shpata, pastaj shigjeta, topuzi etj. Vlen të përmendet dhe fakti i rëndësishëm se topuzi ka ekzistuar në vallen tonë si mjet luftarak i saj tek «Vallja me Harbi» gjetur në fshatin Sinjë të rrethit të Beratit³. Ajo kërcëhej me topuza të vegjël, emërtuar në popull harbi. Valltarët, në këtë kërcim popullor, me sulmet e dyanshme ndaj njëri-tjetrit, duke ruajtur formën dyshe, krijojnë një analogji të re me duelet e ciklit të kreshnikëve.

2. — Përbashkësia e traditave popullore haset dhe në shumë tema të tjera. Tema e kuvendeve të burrave, p.sh., gjen realizim artistik si në këngë, ashtu dhe në vallet tona epike. «Kolloçoja e Lumës» apo «Vallja e Kuvendit» që luhet në krahinën e Dibrës, janë krijime popullore të një karakteri patetik. Figurat njerëzore në lojë kanë po atë paraqitje krenare siç shprehet në këngë. Vallja, me specifiken e gjinisë së saj e zhvillon më tej këtë temë duke e konkretizuar idenë e fabulës me lëvizje konkrete siç janë ecjet e rënda dhe të sigurta që bëjnë ata në rreth, mbajtja e çibukëve në gojë, fiksimit e pozicioneve statike folëse etj. Në variantin e valles së kuvendit, ka momente kur ulen këmbëkryq e bëjnë kuvend siç ndodh në ciklin e kreshnikëve.

3. — Lufta kundër armikut, është tema thelbësore që trajtohet në shekuj në këngët e ciklit dhe në vallet epiko-heroike. Hobhouse, para një shekulli e gjysmë thotë: «Aludoj për vallet se, shqiptarët kanë një dëfrim ku marrin pjesë me energjinë më këmbëngulëse meqë u kujton luftërat e tyre dhe është në vetvete një lloj ndeshjeje miqësore»⁴. Historia e gjallë e popullit tonë e ka sjellë këtë temë nga

shekujt e luftërave për liri. Ajo shtjellohet në valle kryesisht në formën dyshe, traditë kjo specifike e krijimtarisë sonë popullore. Si shembuj mund të vlejné «Vallet me Pisqolla» që kërcëhen në shumë treva të Shqipërisë: Malësi e Madhe, Tropojë (Dragobi) dhe në Myzeqe⁵. Variante të këtij tipi kemi hasur dhe në krahinën e Matit. Bartësit thonë se në kohë të vjetra, këto valle shoqëroheshin me lahutë si kundër këndohen këngët e kreshnikëve. Këto elemente të përbashkëta flasin për ekzistencën e disa shtresave kulturore të hershme që janë shkruftuar brenda krijimtarisë sonë popullore. Në këto valle të lashta shihet mënyra e dyluftimit me armë, një nga llojet më karakteristike të kërcimeve mesjetare, që zhvillohen në mënyrë të përballtë, me hapa të rëndë e ulje të prera në gjunjë. Tema në fjalë trajtohet në një formë të re kur shohim vallen në sini. Në këtë valle masive Labe, personi i parë, që udhëheq vallen, luan një rol të veçantë në zbërthimin e fabulës. Korifeu gjatë kërcimit veçohet nga grupi, mban shpatën në dorë, thikën në mes të dhëmbëve dhe pastaj ulet e rrotullohet në mënyrë të vrullshme në një tepsi të lëmuar. Lëvizjet e tij tregojnë forcë, trimëri dhe veprim luftarak me armikun e përfytyruar.

Për këtë temë të gjerë në vallet tona, Dora D'Istria⁶ na jep një panoramë të skicuar mirë kur flet për vallet luftarake të arbëreshëve të Italisë. Gjithnjë për arbëreshët lexojmë Emanuele Giordanon i cili mes të tjerave thotë: «Për çdo vjet arbëreshët festojnë me lojë e valle një fitore të madhe të Skënderbeut kundër turqve⁷. Rrënjën e këtyre valleve mundohemi ta identifikojmë me materialin shumë interesant që na jep Xhirolamo Marafioti⁸, kur përshekruan vallet e arbëreshëve në vitin 1601. Pra, tek ne janë të shumta vallet që e lëvrojnë gjerësisht e thellësisht temën shekullore të luftës për liri pa u shkëputur nga kënga dhe poezia epike e popullit tonë.

4. — Tema e bashkimit është një temë tjetër që haset si në ciklin e kreshnikëve, ashtu dhe në vallet epiko-heroike. Agët e Mujit, kur përçahen në mes tyre, vazhdimisht zihen robër dhe kur janë të bashkuar gëzojnë lirinë. Ky është një përfundim dalë nga përvoja historike. Tema pasqyrohet e gjallëruar në një formë më të përcaktuar tek burrat e malësisë. Tipi më karakteristik është vallja krahë lidhur, që ndeshet në Rugovë vazhdon në Lumë, në Malësinë e Dib-

rës, Matit, takohet në Myzeqe, Labëri e Çamëri. Frymën epiko-heroike e ruajnë kryesisht vallet e kapura krah më krah ose dorazi poshtë. Vallet krah më krah, pasqyrojnë bashkimin rreth një qendre të përcaktuar, ndërsa ato dorazi poshtë, pasqyrojnë marshimin e një grupi të lidhur bllok.

5. — Në ciklin e kreshnikëve këngët kanë emërtime hebronjsh të caktuar. Kështu janë këngët për Mujin, Halilin, Ali Bajraktarin etj. Kjo dukuri vazhdon edhe në këngët historike, madje haset dhe në koreografi. Janë të shumta vallet epiko-heroike që kanë emërtime figurash historike, e tillë është «Vallja e Lekajve», gjetur në fshatin Lekaj Dukagjin. Vallja është e tipit burrëror, kërcëhej me krahë të lidhur para se burrat të shkonin në luftë. Gjatë valles dëgjohen thirrjet: «Emta burra ka thanë Leka, për këtë tokë s'na dhimet jeta»⁹. Në valle shkrihen elemente shtresash të hershme kërcimi, siç janë ecjet e rënda me ulje në gjunjë, rrahjet e tokës me pëllëmbë të dorës dhe sidomos momentet e kërcimit të heshtur. Të gjitha këto janë në analogji me vajtimin e lashtë malësor që luhet dhe këndohet në ciklin e kreshnikëve. Sipas bartësve, kjo valle i bën jehonë kohës së Skënderbeut dhe lidhet me figurën e Lekë Dukagjinit, si kryezot i krahinës. Në këtë frymë janë dhe vallet e tjera, si ajo e Bados që i dedikohet një gruaje trime e luftëtare e cila vihet, në krye të valles burrërore. Me interes të madh e shohim këtë emërtim tek vallja e «Bilbilejve» që haset kryesisht në Tepelenë, pastaj në Tërbaç të Vlorës, dhe në Xarë të rrethit të Sarandës. Vallja kërcëhet në formë zinxhiri, gjysmë hark, me fakturë të treqapshit popullor. Teksti i këngës është mbështetja kryesore ku përcaktohet figura koreografike, motivi kërcyer dhe, nga del fryma epiko-heroike e valles.

Vazhdimësia e këtij sistemi vjen duke u përsosur deri në vitet e Luftës Nacionalçlirimtare me vallen e kënduar për dëshmorin Zaho Koka. Fryma epike në valle pasqyrohet në figurën e një tresheje që shpëputet nga vargu dhe figura e trimit Zaho, del në rrotullimet e mprehta dhe uljet e ashpra në gjunjë, që bëjnë valltarët në lojë. Shembullin më tipik të këtij sistemi na e jep vallja e «Osman Takës»¹⁰.

Nga sa thamë më sipër dalim në përfundim se vallet epi-

ko-heroike si dhe këngët e kësaj gjinie, janë fryte të një kulture autoktone që bart shtresa e mbishtresa e mesjetës së hershme. Këto gjini kanë një vazhdimësi të përligjur me njëra-tjetrën dhe paraqiten si degëzime të mirëfillta të kulturës shqiptare.

-
- 1) A. Stipçeviq, «Ilirët, Prishtinë, 1967, f. 74.
 - 2) «Lule Frangu» — Botuar në «Hyllin e Dritës», viti 1943, f. 179.
 - 3) Ekspozitë komplekse e Institutit të Folklorit, në rrethin e Beratit, shtator 1975.
 - 4) J.C. Hobhouze. «Albania, Turkey in Europa and Asia». TO Constantinople (1809-1810), f. 154.
 - 5) «Dyshe Myzeqare me Pisçolla». E filmuar, AIKP, kin. 39/4, Dyshnik, Berat 1976.
 - 6) D. D' Istria, më tej shih tek «Kombësia shqiptare pas këngëve popullore», AIKP, Material i përkthyer.
 - 7) G. Emanuele, «Folklore Albanese in Italia», Cosenza, 1957, f. 8.
 - 8) Xh. Marafioti, më tej shih te «Kultura Popullore» Nr. 2, viti 1982, f. 185-187.
 - 9) «Vallja e T'Lekajve», paraqitur në festivalin folklorik të rrethit të Shkodrës, prill 1983.
 - 10) «Vallja e Osman Takës», AIKP, Kf. Nf. N.30/4, Konispol, 1974.

Selami PULAHIA

Dokt. i shkencave

FSHATARËSIA E LIRË E SHQIPËRISË SË VERIUT GJATË SHEK. XV-XVIII DHE CIKLI I KRESHNIKËVE

Ruajtja, si një traditë epike vendase, e ciklit të kreshnikëve në trevën malore në veri të lumit Drin, nga Hoti, Kuçi e Pipëri, në perëndim, deri në Kosovë në lindje¹, nuk është aspak e rastit. Ajo u bë e mundur në saje të një vargu tiparësh dalluese që patën këto krahina në zhvillimin e tyre ekonomik, shoqëror e politik gjatë periudhës së mesjetës në krahasim me viset e tjera fqinje ku ato nuk janë ruajtur.

Qysh në shekujt para pushtimit osman, kur marrëdhëniet feudale në vendin tonë kishin arritur një shkallë pak a shumë të lartë zhvillimi, që po çonte drejt përfshirjes së trojeve shqiptare në kuadrin e disa njësive shtetërore dhe drejt njësimimit të tyre, viset e përfshira në pjesën më të madhe të njësisë krahinore të quajtur me emrin Pult, njohën zhvillimin e marrëdhënieve feudale, por në një nivel më të ulët se trevat e tjera fqinje. Ky nivel u përcaktua nga diferencimi jo shumë i thellë klasor në gjirin e shoqërisë malësore, nga organizimi shoqëror i veçantë i saj, nga karakteri kryesisht blegtoral i ekonomisë që lidhej me karakterin malor të vendit dhe mungesën e tokave të punueshme. Gjatë shek. XV ato ishin përfshirë në principatat e Spanëve (Shalë, Shosh, Nikaj-Mertur, Gash, Krasniqe), të Dushmanëve (Shllak), të Zaharive (Spas, Iballë)² etj.

Pas pushtimit osman, të realizuar nga fundi i shek. XV, këto vise u përfshinë administrativisht në sanxhakun e Shkodrës (në kazatë e Shkodrës dhe të Podgoricës) dhe e njohën pushtetin osman, duke ruajtur autonominë e mëparshme në qeverisjen e brendshme të vendit, pa lejuar të zbatohet regjimi feudal ushtarak osman i bazuar mbi sis-

temin e timarit. Gjatë etapës fillestare të pushtimit, fshatarësia e trevave të Piprit, të Kuçit, të Hotit, të Shllakut, të Shalës, të Shoshit e të Nikaj-Mërturit, të përfshira në dy feude të mëdha, ruajti formën e vjetër të shlyerjes së rentës feudale, duke paguar një dukat për çdo shtëpi, por që tashmë u quajt me emrin flori, me një vlerë prej 50 akçesh. Në fakt ky ishte një pagim në formë globale i rentës feudale, pavarësisht se pushteti osman e konsideronte floririn si shlyerje të disa taksave të rëndësishme: të taksës së haraçit për kokë (xhizja), të detyrimit të së dhjetës së prodhimeve bujqësore dhe të ispenxhes, që zakonisht i paguante fshatarësia raja e krahinave të nënshtruara sistemit të timarit. Floriri ishte një zëvendësim i të gjitha tatimeve dhe detyrimeve si për ato që viheshin për arkën shtetërore, ashtu dhe për ato që i përkisnin zotëruesit feudal, por në një sasi më të vogël se sa shumë e rentës feudale që shlyente fshatari raja.

Nga ana tjetër, këto treva malore nuk iu nënshtruan spahinjve, nuk u ndanë midis tyre në feude-timare, por ruajtën unitetin e tyre krahinor, duke iu dhënë në zotërim sanxhakbejlerëve të Shkodrës ose feudalëve të tjerë, si njësi të veçanta territoriale dhe administrative. Prona fshatare, pronë e përbashkët e fshatrave dhe e vëllezërve mbi tokën, qëndroi «e lirë», sepse për përdorimin e saj nuk u zbatuan normat lidhur me pronësinë shtetërore mirie, ndonëse ato, si kudo, nga ana formale-juridike ishin shpallur të tilla. Toka vazhdoi të zotërohej dhe të përdorohej në bazë të së drejtës zakonore vendase dhe jo të legjislacionit osman. Rrethimisht, fshatarët florixhinj qëndruan të lirë, pa pasur kurrfarë varësie personale ndaj zotëruesve të tyre. Ata gëzonin në shoqërinë feudale të kohës një pozitë krejt të ndryshme ekonomike, shoqërore e politike nga ajo e fshatarëve raja. Mungesa e spahinjve, shlyerja e rentës feudale në formë globale, me një peshë shumë më të vogël se ajo e fshatarëve raja, lënia e lirë e pronës së përbashkët të fshatrave dhe të vëllazërive, vetëqeverisja e vendit në bazë të së drejtës zakonore, ishin ato të drejta që u krijonin këtyre viseve malore një pozitë më të privilegjuar se ajo e krahinave të nënshtruara sistemit të timarit. Në fakt kjo ishte një njohje nga ana e qeveritarëve të rinj osmanë e gjendjes së tyre në periudhën para pushtimit osman. Gjatë fundit të shek. XV këta nuk ishin në gjendje t'i impononin

fshatarësisë malore një shfrytëzim feudal më të rëndë, prandaj ishin mjaftuar vetëm me njohjen e pushtetit të tyre nga ana e malësorëve.

Gjendja e malësorëve pësoi ndryshime pas vitit 1497. Me përforcimin e pozitave të veta, klasa feudale osmane e këtyre krahinave, e mbështetur tek aparati i fuqishëm shtetëror, e thelloi shfrytëzimin feudal në viset e vëna nën statusin e floririt, duke e anuluar këtë status për shumicën e krahinave dhe duke i ngarkuar fshatarët edhe me detyrën suplementare të ruajtjes së rrugëve (derbenxhi), ose duke vendosur mbi një pjesë të vogël të tyre, detyrimet karakteristike të timarit. Siç dëshmojnë të dhënat dokumentare të fundit të shek. XV dhe të shek. XVI, të gjithë malësorët e krahinave të Hotit, të Shllakut, të Shalës, të Shoshit, të Nikaj-Mërturit (Petrishpan-ili) dhe të Kelmendit ishin caktuar jo më si florixhinj, por si derbenxhinj.

Ndryshe nga vendet e tjera të pushtuara nga osmanët, në Shqipërinë e Veriut me shërbimin e derbenxhiut ishin ngarkuar jo vetëm banorët e fshatrave të veçanta, siç vepronte zakonisht, por banorët e të gjitha fshatrave të zonës malore nga Hoti e Kelmendi në perëndim, deri në Tropojë e Pejë në veri lindje. Sipas këtij statusi malësorët duhej të kryenin shërbimin e ruajtjes së rrugëve kryesore që lidhnin krahinat bregdetare me krahinat e brendshme lindore. Kelmendasit kryenin shërbimin në dy rrugë: në rrugën që lidhte Shkodrën me Altun-ilinë (Gjakovë), si dhe në rrugën që lidhte kalanë e Medunit me Plavën; hotjanët në rrugën që lidhte Shkodrën me kalatë e Depedukenit (Podgorica), dhe të Medunit; malësorët e Shalës, të Shoshit, të Nikaj-Mërturit në rrugën që lidhte Pejën, Kosovën, Novipazarin me Shkodrën e Podgoricën, duke kaluar përmes krahinave të tyre. Këta duhej të ruanin shtigjet malore nga kalonin rrugët, të siguronin qarkullimin e lirë në to duke vënë roje për çdo fshat, të mos lejonin të prekej jeta e pasuria e udhëtarëve, të ndërtonin ura, të hapnin grykat në kohën e dimrit.

Përkundrejt këtyre shërbimeve malësorët zakonisht çliroheshin nga disa taksa në dobi të pushtetit qendror, siç ishin p.sh., detyrimet për divanin dhe taksat e jashtëzakonshme (avarizi divaniye ve tekâfili örfye.). Megjithatë, pesha e rentës feudale, ndonëse vazhdoi të shlyhej në formë të prerë (qesim) e globale, ishte rënduar duke u paguar në

një sasi më të madhe taksat e ispenxhes, të së dhjetës, të xhizjes dhe taksa e dhenve në krahasim me sasinë që jepnin si florixhinj. Gjendjen e malësorëve e keqësonin edhe përpjekjet që bëheshin për të mbledhur fëmijë për jeniçerë (sistemi i devshirmesë) si të dhjetë gjaku. Megjithëkëtë, gjatë shek. XVI qeveritarët osmanë nuk mundën të përforcenin pushtetin e tyre deri në atë shkallë sa të arrinin t'i vinin krahinat malore nën administrimin e drejtpërdrejtë të përfaqësuesve të tyre dhe aq më pak të zbatonin aty regjimin e timarit. Këto vise vazhduan të vetëqeveriseshin kryesisht në bazë të së drejtës zakonore. Renta feudale mbeti përsëri një rentë shtetërore fikse, e vjelë në formë të prerë dhe fshatari vazhdoi të jetë i lirë pa pasur varësi personale ndaj tokës dhe ndaj personit të feudalit që përvetësonte rentën e tyre.

Duke u besuar detyrën e derbenxhiut, sunduesit osmanë e linin kontrollin e pjesës më të madhe të krahinave malore në duart e malësorëve gjë që në fakt ishte një njohje e së drejtës për t'u vetëqeverisur. Por, nga ana tjetër, nëpërmjet kësaj politike ata deri diku siguronin «qetësinë» e brendshme në vend dhe i vinin malësorët në shërbim të intereseve të klasës sunduese.

Gjatë fundit të shek. XVI, kur në trevat e tjera shqiptare sistemi i timarit pati periudhën e lulëzimit nën një pushtet qendror të fuqishëm e të centralizuar, vërehej një depërtim i mëtejshëm i spahinjve të vegjël jo vetëm në Kuç dhe në Pipër, ku ata i gjejmë qysh nga fundi i shek. XV, por edhe në viset e tjera malore të vetëqeverisura, veçanërisht i ruajtësve të kalave të Mavriqit (në Petrishpan-ili), të Medunit e të Podgoricës. Këtyre në vend të rrogave u jepeshin pjesë nga të ardhurat e rentës që shlyenin malësorët. Por ky depërtim ishte i përkohshëm, i paqëndrueshëm dhe nuk shprehte në këtë rast vendosjen në malësi të normave të legjislacionit osman lidhur me pronësinë mirie.

Sunduesit osmanë ishin të shtrenguar të mos zbatonin sistemin e timarit në malësi. Kjo kushtëzohej nga niveli i ulët i zhvillimit të marrëdhënieve feudale, nga diferencimi jo i thellë ekonomik në gjirin e shoqërisë malësore si dhe nga qëndresa e armatosur e malësorëve kundër pushtimit dhe vendosjes së institucioneve feudale osmane. Këta faktorë i detyruan qeveritarët osmanë të pranenin në fillim gjendjen e mëparshme të malësorëve dhe më vonë të gjenin

forma të përshtatshme për të thelluar shfrytëzimin dhe për t'i përdorur ato në dobi të vet siç janë derbendxhillëku dhe marrja në shërbim ushtarak sipas sistemit të devshirmesë dhe në shekujt më pas, sipas kriterit burrë për shtëpi. Përdorimi dhe rekrutimi i malësorëve si forcë ndihmëse e armatosur ishin më të leverdishme dhe më të realizueshme për sunduesit e rinj sesa rëndimi i rentës feudale, i cili nuk mund të kalonte cakun që lejonte prodhimi blegtoral e bujqësor i atjeshëm.

Përpjekjet e sunduesve osmanë për të rënduar shfrytëzimin feudal dhe për të cenuar të drejtën e vetëqeverisjes, duke futur spahinjtë në malësi, gjatë shekujve XVI-XVIII, shkaktuan kryengritje të vazhdueshme të malësorëve, të cilat i shndërruan trojet e tyre në një nga vatrat më të rëndësishme të luftës çlirimtare dhe antifeudale të popullit shqiptar. Këto kryengritje shpërthyen më me forcë në vitet: 1565-1566, 1570, 1575-1576, 1582, 1638, 1688-1690, 1701, 1708, 1714-1716 etj. Si rrjedhim, malësorët ruajtën autonominë, nuk lejuan vendosjen e përhershme të spahinjve dhe rëndimin e shfrytëzimit feudal. Për periudha të tëra malësia u bë zonë e lirë, me institucione të rëndësishme politike që udhëhoqën luftën si Bashkimi i Maleve Shqiptare, si dhe një qendër drejtuese dhe organizuese për luftën e popullsisë së krahinave të tjera. Fshatarësia këtu ishte e lirë jo vetëm pse nuk ndodhej në pozitën e fshatarësisë raja dhe vetëqeverisëj si në periudhën para pushtimit osman, por në radhë të parë sepse, si rrjedhojë e kryengritjeve, për faza të caktuara ajo gëzoi lirinë dhe nuk e njohu pushtetin osman.

Nevoja e malësorëve gjatë shekujve XV-XVIII për të gjetur forma vetëqeverisje dhe organizimi shoqëror sa më të përshtatshme kundër sundimit osman dhe kundër përpjekjeve të klasës feudale për të rritur normën e shfrytëzimit, kërkonte krijimin e një organizimi të ri administrativ-territorial e ekonomik-shoqëror në përshtatje me kushtet e reja historike⁴. Format e këtij organizimi u gjetën në traditën, në të drejtën zakonore vendase, në organizimin shoqëror të trashëguar nga e kaluara. Ai mori formën e bashkimit të një vargu fshattrash me lidhje të forta farefisnore, dokësore ekonomike në disa njësi krahinore administrative dhe ekonomike-shoqërore të vetëqeverisura mbi bazën e së drejtës zakonore. Të tilla ishin krahinat e Hotit, e Kuçit, e Pipërit, e Kelmendit, të formuara qysh nga fundi i shek. XV, si dhe ato të Shalës,

të Shoshit, të Nikaj-Mërturit të Gashit, të Krasniqes, të cilat, aty nga shek. XVII-XVIII, zëvendësuan njësinë e mëparshme krahinore të Pultit.

Vëllazëritë dhe fiset në këto krahina të vetëqeverisura shprehnin vetëm ruajtjen e lidhjeve të gjakut dhe të formave të organizimit shoqëror që bazoheshin në to, kurse nga pikëpamja ekonomiko-shoqërore ato, me kalimin e kohës, nuk e ruanin më përmbajtjen që kishin pasur dikur në rendin e bashkësisë primitive, sepse si pjesë të superstrukturës, tani ngriheshin mbi një bazë tjetër ekonomike, mbi atë feudale. Kjo ndodhte sepse aty kishte një popullsi me diferencim të brendshëm klasor që buronte nga pronësia private mbi bagëtitë dhe mbi tokat e punueshme, si dhe nga pronësia e përbashkët e fshatrave dhe e vëllazërive mbi kullotat. Nga ana tjetër kjo popullsi ishte ngarkuar me detyrime feudale në përputhje me karakterin kryesisht blegtoral të ekonomisë. Por, ndryshe nga viset e tjera, këtu popullsia, duke i mbajtur të forta lidhjet farefisnore dhe duke u vetëqeverisur në bazë të së drejtës zakonore, ruajti një organizim ekonomiko-shoqëror dhe krahinor të veçantë që nuk gjendej në përgjithësi në trevat e tjera shqiptare.

Rolin përcaktues për formimin e krahinave të vetëqeverisura ë luajtën kushtet e reja historike të shekujve të parë të sundimit osman, prapambetja ekonomiko-shoqërore dhe ndërprerja e zhvillimit normal e të pavarur të vendit, që u shpreh në rënien e madhe të forcave prodhuese, në izolimin ekonomik dhe në përforcimin e ekonomisë natyrale të mbyllur, mbizotërimi i ekonomisë blegtorale mbi atë bujqësore, nevoja për të ruajtur pronësinë e përbashkët të fshatrave dhe të vëllazërive mbi kullotat, që ishin mjeti kryesor i jetesës, nevoja për organizimin e luftës për liri e pavarësi, veçimi politik i malësive, mungesa e një administrate shtetërore brenda tyre si përfaqësuese e pushtetit osman, që duhej të zëvendësonte formën e mëparshme politike administrative tashmë të shkatërruar. Vetëqeverisja në këto krahina u realizua në bazë të së drejtës zakonore vendase, ndërsa organizimi shoqëror iu përshtat nevojave të organizimit dhe të mobilizimit të fshatarësisë në luftën për çlirim. Ky organizim i siguronte individit mbrojtjen e gjithë kolektivit dhe fshatit mbrojtjen e gjithë krahinës, gjë që e fuqizonte më tepër luftën për liri.

*

* *

Trevat malore të fshatarësisë së lirë ku u ruajtën këngët e kreshnikëve, gjatë shekujve të Mesjetës, ishin përfshirë në formacionin ekonomik-shoqëror feudal dhe kishin disa karakteristika të veçanta. Më kryesor është fakti se bazës ekonomike feudale këtu nuk i përgjigjej ende plotësisht superstruktura, meqenëse ajo vazhdonte të ruante mbeturina të formave të një organizimi shoqëror të kapërcyer me kohë, gjë që shpjegohet me pavarësinë relative të superstrukturës nga baza ekonomike. Fakti që Malësia e kishte kapërcyer rendin ekonomik-shoqëror të bashkësisë primitive (gjatë periudhës të të cilit jetonte ai mjedis shoqëror që lindte bazën botëkuptimore që iu vesh jehonës së ngjarjeve të mëdha historike të përjetuara në traditën epike legjendare), mendojmë se përbën një argument të shëndoshë në të mirë të tezës që e pranon lindjen e ciklit shumë kohë përpara shek. XV, në periudhën e shturjes së këtij rendi dhe të lindjes e zhvillimit të marrëdhënieve feudale gjatë mesjetës së hershme (shek. VI-XII). Kjo hedh poshtë mendimin e mjaft autorëve, veçanërisht sovjetikë⁵, të cilët duke e vendosur gabimisht periudhën e shturjes së rendit fisnor në këto treva gjatë shekujve të fundit të sundimit osman madje deri në shek. XX, dhe duke e shkëputur ciklin e kreshnikëve nga epoka historike e krijimit të tij, e paraqitin atë si prodhim të vonë, të shekujve XVII-XVIII dhe si një pasqyrim të kushteve historike të kësaj periudhe.

Dëshmi të rëndësishme në të mirë të tezës që e lidh krijimin e ciklit me mesjetën e hershme janë, gjithashtu, elementet e shumta mitologjike e përralore të moçme me burim iliro-shqiptar që gjenden në këtë cikël, figurat e besimit popullor shqiptar që vijnë në të nga epoka e shturjes së marrëdhënieve fisnore si elemente që pasqyrojnë ndër-gjegjen shoqërore të asaj kohe, mjedisi shoqëror që përshkruhet në të etj. Për lashtësinë e tij dëshmon edhe konflikti shqiptar-shkja që përshkon përmbytjen e mjaft këngëve si një jehonë e padyshimtë e luftërave të popullsisë shqiptare kundër sllavëve për të mbrojtur ekzistencën e vet, i konfliktit të saj shoqëror, politik dhe etnokulturor me ta, që filloi me dyndjet sllave në shek. VI-VII dhe u intensifikua në

shek. XI-XV, kur përkundrejt shqiptarëve u vunë përballë shtetet e Dioklesë e të Rashës, të cilat për disa shekuj përfshinë në kuadrin e tyre një pjesë të madhe të tokave shqiptare.

Fshatarësia e lirë e trashëgoi këtë traditë të pasur epike dhe, për kushtet e veçanta ekonomiko-shoqërore e politike gjatë shekujve të sundimit osman, e ruajti në formën e vjetër dhe origjinale pa e përpunuar deri në atë shkallë sa mund të pësonte ndryshime thelbësore në përmbajtje dhe në formë. Kjo u bë e mundur për një varg rrethanash. Krahinat malore në fjalë me pushtetin osman nuk pësuan ndryshime të mëdha tronditëse siç ndodhi në viset e tjera me vendosjen e formës osmane të organizimit ekonomiko-shoqëror feudal; ato u vetëqeverisën më vete me pak ndikime nga jashtë dhe patën një evolucion të zhvillimit të ngadalshëm gjatë të cilit normat që rregullonin jetën patriarkale dhe lidhjet farefisnore të trashëguara nga e kaluara, u përforcuan si rrjedhojë e veçimit ekonomik dhe politik dhe e ngadalësimit të ritmeve të mëparshme të zhvillimit të marrëdhënieve feudale, e prapambetjes që shkaktoi pushtimi osman. Nga ana tjetër, qëndresa e fortë çlirimtare dhe antifeudale e malësorëve gjatë shekujve XVI-XVIII e bënte të nevojshme ruajtjen e këngëve epike dhe përcjelljen e tyre nga një brez në tjetrin për vetë rolin e tyre moral, edukues dhe mobilizues që luanin tek malësorët në luftën e tyre për mbrojtjen e lirisë, të tokave, të kullotave, të bagëtive, në përpjekjet për të mos lejuar vendosjen e institucioneve feudale osmane në trojet e tyre. Kjo qëndresë e dëshmuar nga një numër i madh të dhënash dokumentare, hedh poshtë tezën e pa bazuar se në Shqipëri ka munguar një luftë e vazhdueshme kundër osmanëve, e cila do të shtronte si nevojë ruajtjen e poezisë epike vendase dhe se këtu, ndryshe nga disa vende të tjera, islamizimi paska mbuluar veprimin e kontradiktës nacionale e shoqërore me pushtuesit. Argumentet që paraqiten për të provuar se cikli i kreshnikëve është i huajtur nga epika myslimane boshnjake, janë krejt të kundërta me të vërtetën historike.

Përpunimet dhe ndryshimet që pësuan këngët janë të pakta, jothelbësore dhe pasqyrojnë kushtet historike të malësisë. Luftërat e gjata çlirimtare e antifeudale të fshatarësisë së lirë dhe vetëqeverisja e saj bënë që eposi të ruante në thelb përmbajtjen dhe formën e vet të lashtë e origjinale

dhe të mos merrte as motive pro shtetit osman e sulltanit dhe as motive fetare islamike⁶. Motivet që i vinin kreshnikët në lëvizje dhe i bënin të veprojnë nuk kanë asgjë të përbashkët me ato të një heroi ushtarak të Perandorisë Osmane, sepse ata nuk luftonin as për sulltanin dhe as për fenë islame. Në këngët nuk vërehen iluzione për t'i futur heronjtë në shërbim të pushtesit dhe as për të pasqyruar forcën e tij⁷. Ndikimi i institucioneve ekonomike, politike e shtetërore osmane është shumë pak i ndjeshëm në ciklin e kreshnikëve për arsye se malësitë autonome ruajtën organizimin ekonomiko-shoqëror të tyre të veçantë.

Mbishtrësia osmane është e sipërfaqshme, qoftë ajo që vjen nga ndikimi i institucioneve shtetërore dhe përdorimi i gjuhës turke, qoftë nga përhapja e fesë islame. Në cikël nuk gjenden tituj të bujarëve feudalë, si: *spahi*, *timarli*, *zaim* etj. që do të shprehnin zbatimin e regjimit të timarit. Kreshnikët luftojnë për të ruajtur pozitën e fshatarit të lirë dhe për të mos u bërë *raja*. Aty ndeshen terma që emërtojnë përfaqësuesit e pushtetit qendror e lokal osman, si: *sulltan*, *vezir*, *beg*, *begzade*, titullarë të organizimit ushtarak: *alljabeq*, *serdar*, *dizdar*, *qehaja*, institucione që u zbatuan në malësi gjatë shek. XVIII-XIX siç janë termat e përdorur dendur *bajraktar* e *bylykbash*, të cilët në këto vise lidhen jo vetëm me organizimin ushtarak si gjetiu, por dhe me krijimin e bajaranëve si njësi administrative-territoriale dhe me marrjen e malësorëve në shërbimin ushtarak nga ana e shtetit osman⁸.

Koloriti fetar mysliman nuk e ka cenuar bazën e qëndrueshme të motiveve dhe të mjeteve poetike vendase të këngëve kreshnike. Ai nuk ka shkuar shumë më tutje sesa veshja me rrobën e antroponimisë islame të heronjve kreshnikë. Kjo shpjegohet me faktin se islamizimi në malësi ishte një dukuri e sipërfaqshme që kishte ardhur si rrjedhojë e luftës së malësorëve për t'iu shmangur pagesës së haraçit (xhizjes), duke mbajtur formalisht përpara autoriteteve emra myslimanë krahas emrave të tyre të krishterë, pa pranuar dogmën dhe ritin islamik. Në malësitë në fjalë nuk zunë vend xhamitë dhe institucionet e tjera fetare islamike. Për këtë arsye, tek ata nuk vërehet ai ndikim kulturor fetar islamik që u vërtetua në viset e tjera shqiptare. Prandaj bartësit e këngëve, duke qenë larg këtyre ndikimeve të jashtme, si rrjedhojë e ruajtjes së vetëqeverisjes dhe i moszbatimit të regjimit të timarit, kanë mundur të ruajnë me tërë thje-

shtësinë e origjinalitetin e fazës së tyre më të lashtë elementet historike, kulturore, morale e artistike mbi të cilat janë ndërtuar këto këngë. Mendojmë se të qenët e islamizimit një dukuri e sipërfaqshme përbën edhe një nga shkaqet kryesore të ruajtjes së ciklit si tek malësorët myslimanë, ashtu dhe tek ata katolikë.

Eposi shqiptar nuk u bë pjesë e ideologjisë të klasës sunduese feudale, nuk u përdor nga ajo dhe nuk u shërbeu interesave të saj, por mbeti pronë e shtresave popullore të malësive dhe e krerëve të tyre, i shërbeu luftës për çlirim.

Faktorët që vepruan gjatë sundimit osman bënë që të ruhej në këngët konflikti shqiptar-shkja. Me zhdukjen e sundimit të shteteve serbe në trevat e Shqipërisë së Veriut, që erdhi si pasojë e krijimit të formacioneve shtetërore feudale shqiptare në shek. XIV-XV ose më vonë, e rënies nën të njëjtën zgjedhë, nën atë osmane të popullit shqiptar e të popujve fqinjë sllavë, si dhe me qëndresën e ashpër të malësisë kundrejt këtij sundimi, u duk sikur do të krijoheshin kushte të tjera historike që mund të ndikonin për të mos u mbajtur gjallë ky konflikt në këngët epike. Tani nuk ekzistonin më formacione shtetërore shqiptare, e sllave që mund të viheshin përballë njëra-tjetrës dhe as pushtime sllave, tek të cilat i kishte rrënjët konflikti shoqëror politik dhe etnokulturor shqiptar-shkja. Pra, u zhduk baza kryesore nga lindte ai. Tashmë u bë kryesor konflikti shoqëror e nacional me pushtuesit osmanë, gjë që do të gjejë pasqyrim në një nivel më të ngritur jo më në epikën legjendare, por në epikën historike.

Megjithatë, gjatë sundimit osman ekzistuan disa rrethana historike që i largonin dhe i armiqësonin malësorët e Shqipërisë së Veriut me fqinjët sllavë dhe që nuk lejonin të shuhej në këngët konflikti shqiptar-shkja. E tillë ishte, p.sh. politika që ndoqi pushteti qendror i Stambollit për të shfrytëzuar forcat ushtarake të rekrutuara nga popujt e nënshtruar në shtypjen e kryengritjeve çlirimtare të njërit popull me forcat ushtarake të popujve të tjerë, veçanërisht të atyre që ishin fqinjë. Kështu, siç dëshmohet nga dokumentacioni, gjatë shek. XVI-XVIII ai vuri përballë në luftë me njëri tjetrin fshatarësinë kryengritëse të malësisë së sanxhakut të Shkodrës me forcat feudale ushtarake të krahinave fqinje sllave të Hercegovinës, të Bosnjës e të Serbisë krahas atyre që rekrutoheshin në trevat shqiptare. Klasa feudale lokale os-

mane, me origjinë sllave apo shqiptare, u përpoq të depërtojë në malësi, gjë që e vuri atë në një konflikt të vazhdueshëm shoqëror me fshatarësinë e lirë, e cila, në rastet e luftës me forcat feudale me origjinë sllave, merrte deri diku edhe notën e një konflikti etnik e fetar. Kuptohet se për shtetin osman për të shuar kryengritjet ishte më frutdhënëse të përdorte forcat ushtarake të rajoneve fqinje sesa ato të viseve të largëta dhe forca të huaja sllave më mirë sesa ato shqiptare. Kështu ishin dërguar kundër malësorëve kryengritës të trevës malore të sanxhakut të Shkodrës, p.sh., në vitet 1565 dhe 1568 forcat ushtarake të sanxhakut të Hercegovinës kundër kryengritësve në sanxhakun fqinj të Dukagjinit¹⁰, në vitin 1570 forcat ushtarake të Rumelisë, midis të cilave ndodheshin edhe ato të sanxhakëve të Nikopolit dhe të Kystendilit¹¹; në vitin 1575 forcat ushtarake të sanxhakut të Hercegovinës¹², kundër kryengritjes së madhe të vitit 1638 ishin dërguar 15000 ushtarë të ejaletit të Bosnjës nga sanxhakët e Zvornikut, Pozhegës, Kërkës, Hercegovinës, Klisit, Zhegarit nën komandën e Vuço Pashës; në vitin 1688 forcat ushtarake të sanxhakut të Krushevacit (Alla-xehisar)¹³, të Bosnjës dhe të Hercegovinës¹⁴, në vitin 1690 ushtria e elajetit të Bosnjës, nën komandën e Hysen Pashës së bashku me forcat e Rumelisë nën komandën e Halil Pashës (edhe kundër kryengritësve të sanxhakut të Dukagjinit); në vitin 1714 forcat ushtarake të elajetit të Bosnjës nën komandën e Numan Pashës si dhe ato të sanxhakut të Hercegovinës¹⁵.

Në shekujt e parë të sundimit osman u bë një ndarje më e thellë midis malësorëve shqiptarë dhe fqinjëve sllavë nga pikëpamja fetare-kulturore. Malësorët, sidomos ata të viseve të brendshme, u zhveshën nga ortodoksia dhe i shkëputën lidhjet me kishën ortodokse sllave, kurse ata të viseve kufitare si: në Kuç, Pipër e Palabardh, një pjesë e vogël e ruajtën fenë katolike, kurse shumica, duke mbetur ortodokse, iu nënshtruan procesit të sllavizimit. Ruajtja e fesë katolike dhe përhapja e islamizimit tek malësorët shqiptarë i veçonin dhe i vinin ata në kontradiktë me sllavët ortodoksë. Po kështu, në trevat e kontaktit midis dy popullsive ishin të zakonshme grindjet e ndërhyrjet për ruajtjen e tokave, të kullotave, të bagëtitivë nga sulmet e njëri-tjetrit.

Përveç këtyre rrethanave, gjatë periudhave të një qetësie relative në vend, ekzistuan edhe kushte historike që i afruan dhe krijuan kontakte midis shqiptarëve e sllavëve.

Mbi bazën e tyre u kryen mjaft nga ndikimet e ndërsjella dhe përkimet që ekzistojnë midis ciklit shqiptar të kreshnikëve dhe epikës myslimane boshnjake në fushë të antropomisë së heronjve dhe të toponomastikës së trevave kufitare të Bosnjës, ku u zhvilluan luftëra të vazhdueshme kundër austriakëve, hungarezëve e kroatëve gjatë shek. XVI-XVIII. Krahinat e Bosnjës dhe sidomos ato kufitare ku u zhvilluan këto luftëra (krahina e Likës) nuk ishin të panjohura për malësorët e Shqipërisë së Veriut, sepse këta, të mobilizuar nga pushteti osman në forcat e sanxhakut të Shkodrës, bënë pjesë shpeshherë në ushtritë osmane që vepruan në këto zona. Nga dokumentacioni del qartë se në trevat shqiptare gjatë kësaj periudhe janë kryer shumë herë mobilizime ushtarake, midis tyre edhe në sanxhakun e Shkodrës, për të dërguar forca në frontin e luftës me Austrinë, Hungarinë e Venedikun, veçanërisht gjatë fundit të shek. XVII e fillimit të shek. XVIII. Kështu, janë dërguar forcat ushtarake të sanxhakut të Shkodrës në frontin e Transilvanisë (Erdil) në vitin 1565¹⁶, në frontin austro-hungarez në vitin 1605¹⁷, në vitin 1682 me gjithë ushtrinë e Rumelisë nën komandën e Hasan Pashës¹⁸, në vitin 1686 (u grumbulluan në Beograd¹⁹, në vitin 1688 e 1689 nën komandën e vezir Sulejman Pashës²⁰, në vitin 1691 e 1692²¹, në vitet 1695 e 1696 (dërgohen në Temeshvar)²², në vitin 1703²³. Në vitin 1716 forcat e sanxhakut të Shkodrës bashkëvepruan me forcat e Bosnjës për të mbrojtur zonat kufitare nga venedikasit²⁴, në vitin 1738 në luftë kundër Austrisë dhe Rusisë²⁵. Kontaktet më të shpeshta e më të gjata midis ushtarëve malësorë dhe atyre boshnjakë e të tjerë në ushtrinë osmane u zhvilluan gjatë luftës austro-osmane të viteve 1682-1699.

Krahas këtyre pati edhe kontakte të zakonshme midis malësorëve shqiptarë dhe boshnjakëve në vise skajore kufitare midis dy popullsive, në trevën e Novipazarit, veçanërisht kur pushteti osman, me qëllim që të shtypte kryengritjen në Malësinë e Madhe, shpërnguli me forcë për aty, në vitin 1701, një pjesë të madhe të popullsisë së Kelmendit. Në këto zona kontakti një rol afrimi luajti edhe komuniteti mysliman midis një pjese të shqiptarëve dhe boshnjakëve, duke nxitur procesin e marrjes dhe të dhënies midis tyre. Përçues u bënë në radhë të parë shqiptarët myslimanë të sllavizuar në trevën e Novipazarit, ashtu edhe ata ortodoksë të sllavizuar në viset e Piprit, të Palabardhit etj.

Në këto rrethana, veçanërisht në ato të luftërave në pjesën veriperëndimore të Ballkanit, u ballafaquan epika shqiptare e boshnjake dhe u bënë të mundshme ndikimet e dyanshme. Këto kushtëzuan njëjtësinë e emrave të shumë personazheve dhe të emrave gjeografike të krahinave kufitare të Bosnjës e të Dalmacisë në të dy epikat.

Marrëdhëniet midis blegtorëve shqiptarë me popullsitë fqinje janë zmadhuar tepër në literaturën folkloristike gjë që nuk përputhet me të vërtetën. Fshati në malësitë e veriut ishte formuar dhe konsoliduar kohë më përpara pushtimit osman, kurse katundet blegtorale të fundit, siç qenë p.sh., ato të Kelmendit, të Kuçit e të Piprit, ishin shndërruar në fshatra me ekonomi kryesisht blegtorale qysh nga fundi i shek XV. Nga ana tjetër drejtimet kryesore të lëvizjes së malësorëve me bagëtitë për në kullotat dimërore ishin zonat fushore të bregdetit shqiptar dhe jo viset malore veriore sllave. Krejt pa baza, është gjithashtu, pikëpamja antishqiptare që kontaktet më të shpeshta midis shqiptarëve e boshnjakëve u zhvilluan gjoja me dyndjen e shqiptarëve në Kosovë pas luftës austro-osmane të viteve 1683-1699, dhe më pas në Novipazar, që konsiderohej si trevë e kontaktit shqiptaro-boshnjak. Të dhënat arkeologjike, gjuhësore, historike dëshmojnë qartë se shqiptarët ishin autoktonë dhe të pranishëm në Kosovë gjatë gjithë shekujve të mesjetës.

Mbishtresa dhe përpunimi që pësoi eposi gjatë gjithë shekujve të sundimit osman, nuk preku tiparet kryesore të lashta, të cilat e dallojnë dhe e bëjnë atë të mëvetshëm nga epika myslimane boshnjake, siç janë p.sh., motivet e vjetra themelore të përmbajtjes që përshkohen nga konflikti shqiptar-shkja pa ndikime pro-osmane dhe islamike, elementet e shumta mitologjike me brumë iliro-shqiptar, veçoritë e mjedisit shoqëror, ekonomik e kulturor të malësisë së lirë, vënia në epiqendër të këngëve e figurave të Mujit e të Halilit dhe jo e personave historikë nga klasa feudale osmane, forma arkaike dhe thjeshtësia e vijave të syzheve të këngëve me karakterin problemor të tyre, roli moral politik në mbajtjen gjallë të frymës së qëndresës çlirimtare, qenia e malësorëve si bartës të këngëve etj. Ruajtja e këtyre tipareve u përgjigjet kushteve të veçanta ekonomike, shoqërore e politike të zonës së fshatarësisë së lirë ku shekuj më parë ishte mbrytur cikli, d.m.th. të trevave malore të Shqipërisë së Veriut.

*

* *

I vështruar për nga tiparet themelore, cikli i kreshnikëve ka dallime thelbësore nga epika myslimane boshnjake, e cila tabanin e vet e kishte në kushte të tjera historike, në ato të Bosnjës. Këto kushte kanë qenë përcaktuese prandaj kanë gjetur në mënyrë krejt të natyrshme jehonën e vet në këngët epike boshnjake. Ato u kanë dhënë atyre tipare krejt të tjera, përsa i përket aspektit më kryesor, motiveve të përmbajtjes, formës, si dhe rolit shoqëror që ato luajnë.

Në studime të shumta nga autorë të ndryshëm²⁶, është vënë në dukje si tipar kryesor i epikës myslimane boshnjake fakti se përmbajtja e saj lidhet me ngjarje të tjera të caktuara historike, me luftërat midis boshnjakëve myslimanë, d.m.th. të forcave ushtarake vendase të vëna në shërbim të shtetit osman dhe «kaurrëve» kroatë që në kuadrin e shteteve të Austrisë, të Hungarisë e Venedikut luftonin kundër zgjerimit të invazionit osman. Si rrjedhim, ajo përshkohet fund e krye nga motive pro shtetit osman dhe nga motive islamike, të cilat mungojnë krejtësisht në ciklin shqiptar. Heronjtë boshnjakë luftojnë për t'i shërbyer sulltanit, pashallarëve, shtetit osman si dhe fesë islame. Figura historike nga përfaqësuesit e klasës feudale ushtarake të Bosnjës, që u shquan në frontin e luftës në shekujt XVI-XVIII, u bënë personalitetet kryesore të kësaj epike. Baza ku lindi dhe zuri vend ajo nuk ishte fshatarësia e lirë ose fshatarësia në përgjithësi, por shtresa e ushtarakëve dhe klasa feudale myslimane e Bosnjës, prandaj edhe shumica e këngëve u janë kushtuar sulltanëve, vezirëve, mejdanxhinjve, zaptimit të qyteteve dhe më pak temave të tjera midis të cilave figura e Mujit dhe e Halilit ze një vend të dorës së dytë.

Epika myslimane boshnjake mori ideologjinë e klasës sunduese feudale osmane të vendit dhe pasqyroi interesat ekonomike, shoqërore, politike të saj. Për këtë arsye, ajo u bart nga ushtarët luftëtarë dhe u këndua në qytete dhe në sarajet e feudalëve. Më shkurt mund të thuhet se epika myslimane boshnjake, me tiparet e saj kryesore të përmbajtjes dhe të formës, shpreh me mjetet e veta artistike kushtet ekonomike, shoqërore e politike të Bosnjës gjatë sundimit osman, në mënyrë të veçantë vendosjen e regjimit os-

man të timareve, krijimin e një klase feudale lokale vendase dhe rolin e saj si pjesë përbërëse e klasës feudale osmane, përhapjen e gjerë dhe të thellë të procesit të islamizimit dhe pasojat e tij etj. Këto dukuri nuk i njohu malësia e Shqipërisë së Veriut, prandaj cikli shqiptar nuk jep dëshmi për to, por pasqyron shoqërinë malësore në organizimin e saj të veçantë në krahinat e vetëqeverisura, strukturën e saj ekonomiko-shoqërore, konfliktin e vjetër me fqinjët sllavë që u mbajt edhe në kushtet e reja, qenien e saj autonome, islamizimin e sipërfaqshëm, ndikimin e pakët kulturor-fetar osman dhe të tjera dukuri tipike për këtë zonë. Të dy epikat janë krijime që u përgjigjen kushteve historike të ndryshme të Shqipërisë së Veriut dhe të Bosnjës. Si rrjedhim tiparet e tyre themelore të përmbajtjes dhe të formës nuk janë identike, prandaj nuk mund të flasim për huazim, por vetëm për ndikime të ndërsjella. Mos prekja e tipareve të veçanta të lashta dhe fakti se mbishtresa osmane në ciklin e kreshnikëve është e sipërfaqshme dhe e ndryshme nga tiparet pro osmane dhe islamike të epikës myslimane boshnjake të krijuar në shekujt XVI-XVIII, dëshmojnë jo vetëm se cikli, në gjendjen e sotme, ruan kryesisht motivet dhe formën artistike të lashtë por edhe se ai nuk është kurrsesi një huazim i epikës boshnjake.

1) «Epika legjendare» vëll. I, Tiranë, 1966, f. 7-8.

2) Shih për zotërimet e Spanëve shtrirjen e nahisë së Pjetër Spanit në regjistrimin kadastral osman të vitit 1485 (S. Pulaha, «Defteri i regjistrimit të sanxhakut të Shkodrës i vitit 1485», Tiranë, 1974, f. 334-341), për zotërimet e Dushmanëve defterin e regjistrimit të vitit 1582 (Tk. A, *defteri mufassal lival Iskenderiye*, nr. 59, f. 55-62), për zotërimet e Lekë Zaharisë defterin e timareve të Rumelisë të viteve 1529-36 (pjesa e vilajetit të Dukagjinit (Basvakâlet Arsivi, Istanbul (B.V. A) tapu defterleri. defter nr. 367, f. 358-363).

3) Për gjendjen e malësisë dhe pozitën e florixhinjve dhe të derbenxhinjve shih: I. Zamputi, *Dukagjini dhe Pulti në gjysmën e parë të shek. XVII* (Të dhëna mbi diferencimin shoqëror), në «Buletini i shkencave shoqërore», 1959, nr. 1, f. 3-22, S. Pulaha, «Defteri i regjistrimit...» vëll. I, f. 24-30.

4) Për krijimin dhe organizimin e krahinave të vetëqeverisura në Shqipërinë e Veriut shih: S. Pulaha, *Mbi formimin e krahinave të vetëqeverisura në malësinë e sanxhakut të Shkodrës në shek. XV-XVII*, në «Konferenca Kombëtare e Studimeve Etnografike» (28-30 qershor 1976), Tiranë, 1977, f. 155-160.

5) Gjurmime albanologjike - folklor dhe etnologji», vëll. V. 1975. Prishtinë, 1977, f. 53-56.

6, 7, 8, 9) «Epika legjendare», vëll. I përkatësisht f. 15; f. 223, 302; f. 13-14.

10, 11, 13, 15, 16) S. Pulaha, «Qëndresa e popullit shqiptar kundër sundimit osman nga shek. XVI deri në fillim të shek. XVIII (*burime osmane*)», Tiranë, 1978, dok. 35, f. 69; «Muhimme defterleri» (MD), nr. 6, f. 232-233; dok. 47, (MD), «Naima», Istanbul, 1283, vëll. 3; f. 399-499; (MD) dok. 152; I. Zamputi, «Relacione...», vëll. II, dok. 249; (MD), nr. 122, f. 6; dok 32, (MD), nr 6, f. 502.

12) A. Matkovski, *Dve nepoznate bune u Skadarskom Sancaku iz drugopolovine XVI vijeka*, në «Istorijski Zapisi», Titograd, 1970, nr. 1-2, f. 154.

14) F. Ongania, «*II Montenegro de Relazioni dei Proveditori veneti (1687-1735)*»; Roma, 1869 f. 24-27 relacionet e datave 2, 3, 10, 24 prill 1688.

17) Arkivi Qendror i Shtetit (AQSH). «Sixhilati i Elbasanit», f. 129, dosja. 1, 105, 109, 129.

18) Për mobilizimin e forcave ushtarake janë dërguar tre urdhra të bejler-beut të Rumelisë në datat 23 shkurt, në fillim të muajit prill dhe më 28 shtator 1682; (AQSH, «Sixhilati i Beratit», dosja nr. 49, 103, 109, fl. 81b, 113).

19) Janë dërguar dy urdhra më 2 prill dhe në fillim të muajit nëntor 1686. (AQSH, «Sixhilati i Beratit», dosja nr. 19, 23, 29 b).

20) Janë dërguar një urdhër më 18 nëntor 1688 dhe të tjerat (5) në fillim të muajit shkurt, në fillim të muajit prill, më 2 maj, më 21 prill-21 maj (muaj Rexhep), më 17 qershor, AQSH «Sixhilati i Beratit», dosja 3, fl. 96a, 131 ab, 122ab, 130a, 149b-150a; dosja nr. 10; fl. 4a; dosja nr. 18, fl. 29a, 31b; BV. A. MD, nr. 96 dok. 601).

21) Janë dërguar dy urdhra në fillim të muajit qershor 1691 dhe në midis të muajit shkurt 1692. BV. A, MD, nr. 101, f. 27; nr. 102 f. 39.

22) Janë dërguar urdhra në fund të muajit nëntor (kërkohen 1000 ushtarë këmbësorë nga sanxhaku i Shkodrës), në fund të muajit dhjetor 1695, më 7 janar-5 shkurt 1696 (muaj xhemazul ahir 1107), AQSH, «Sixhilati i Beratit», dosja nr. 18, fl. 34ba; dosja 81, fl 2-7.

23) Urdhër i fillimit të muajit gusht BV, MD, nr. 114, f. 252.

24) Urdhër i fillimit të muajit tetor 1716, BV, A, MD, nr. 125, f. 119.

25) AQSH. «Sixhilati i Beratit», f. 128, dosja 17, f. 63, 75, 77.

26) Q. Haxhihasani, *Tema e martesave në këngët tona të kreshnikëve*, «Konferenca kombëtare e studimeve etnografike», Tiranë, 1977, f. 188; V. Sejko, *Cikli kreshnik i Mujit e Halilit*, dorëshkrim në Arkivin e Institutit të Kulturës Popullore, f. 138-139, 270-271, 290-296; I. Kadare, *Mbi ciklin e kreshnikëve*, gazeta «Drita», dt. 4 e 11 shkurt 1976; Gj. Butoroviq, *Këngë popullore të myslimanëve të Bosnjës dhe Hercegovinës*, f. 32, 26-37, 124-128, A. Schmaus, *Die balkanische Volksepik, në «Zeitschrift für Balkanologie»*, Jahrgang, I, Wiesbaden, 1962, f. 150-151.

MARK TIRTA

Bashk. i vjetër shkencor.

SHTRESIME MITOLOGJIKE NË EPIKËN LEGJENDARE

Lënda e gjerë e epikës legjendare shqiptare¹, e vështruar në rrafsh etnokulturor, është shumë komplekse në elementet përbërëse të saj: dukuri natyrash të ndryshme të gërshetuara midis tyre, shtresime kulturore nga lashtësia, nga periudha të ndryshme të mesjetës, po edhe nga koha e re. Një gërshetim i tillë elementesh është krejt i shpjegueshëm, përderisa kemi të bëjmë me një thesar kulturor të përcjellë gjatë shekujve nga brezi në brez nëpërmjet traditës gojore, ku çdo kohë ka vënë vulën e saj me përpunime, heqje e shtesa, me «aktualizime». Lidhur ngushtë me këtë natyrë komplekse të kësaj epike duhen vështruar dhe shtresimet e mitologjisë që, ndonëse në zanafillë i takojnë kohës së lashtë, kanë pësuar ndryshime e shndërrime në përmasa të ndryshme.

Që nga fillimi i këtij shekulli e këtej, autorë të ndryshëm, të huaj e vendës, e kanë bërë objekt studimi këtë epikë në disa aspekte artistike e etnokulturore; janë marrë në mënyrë të veçantë me atë pjesë të saj që ka të bëjë me ciklin e Mujit e të Halilit ku gjenden disa ngjashmëri me epikën legjendare boshnjake e, në përgjithësi, me sllavët e Jugut. Interpretimet kanë qenë të ndryshme përsa i përket kohës së krijimit dhe popullit që e ka krijuar. Aspekti të cilit nuk i është kushtuar ndonjë shqyrtim i posaçëm e i gjithanshëm në kontekstin etnokulturor, bile nga disa autorë të huaj² është lënë jashtë vëmendjes, është lënda mitologjike mjaft e pasur dhe e larmishme në këtë epikë. Por, nga ana tjetër, duhet vënë në dukje se autorë, si: Lamberci, Nopça, Çabej, Uçi, Haxhihasani e Sako kanë dhënë mendime, shumë të rëndësishme për aspekte të veçanta të lëndës mitologjike

në folklorin tonë, për sa i përket vështrimit etnokulturor³.

Brenda kufijve të kësaj trajtесе do të përpiqemi të shqyrtojmë disa dukuri që kanë zanafillë mitologjike në këtë epikë: natyrën, vendin dhe rolin e tyre këtu, duke i vështruar ato si dëshmi lashtësie të këtij eposi, pa mëtuar aspak që këtë problem do ta rrokim në mënyrë shteruese. Do të bëhen përpjekje për t'iu përgjigjur pyetjeve: Ç'ngarkesë mitologjike ka në këtë epikë dhe e ç'natyre është ajo? Në dukuri të veçanta të mitologjisë, prapa thërmijëzave çopërave a strukturave të gjera, po tepër të shndërruara, a mund të vërejmë tërësoren e mirëfilltë me funksionet e saj përkatëse në jetën e bartësve të një kohe të hershme? Cilat janë raportet mbarëshqiptare të kësaj mitologjie dhe veçoritë etnokulturore të shprehura në të? Në ç'raporte është kjo mitologji me epikën legjendare në tërësi?

Shqyrtimi tërësor i lëndës mitologjike në këtë epos është një ndërmarrje e vështirë, ndoshta, në raste të veçanta, dhe me rreziqe në vështrim të interpretimeve. Epika është krijimtari artistike, që pasqyron realitete historike me anë të përgjithësimit poetik. Mitologjia, në veçanësitë e saj të zanafillës, është një mesazh nga periudha të ndryshme të kohës së lashtë, po këtu është përdorur me kuptime të figurshme, për të tipizuar personazhe, për të shprehur idenë e forcës, të mënçurisë, të trimërisë, për të shprehur ide e norma të ndryshme morale e juridike të shoqërisë që i bart ato. Miti në krijimtarinë folklorike nuk është thjesht mit, por një lëndë me burim mitologjik, e shndërruar, që ka marrë funksione poetike dhe një ngarkesë sociale që i shërben një aktualiteti historik të caktuar, aktualitet që është shumë larg nga kuptimi i mirëfilltë i mitit. Për më tepër, ndryshe na paraqitet miti në epos e ndryshe në rite e besime popullore ku e ruan origjinalitetin në një masë të dukshme. Nuk duhen barazuar me mitet as legjendat e rrëfimet fantastike mesjetare që na dalin në ciklin e Mujit e në balada, në përralla, që, ndonëse në trup të tyre kanë përthithur një lëndë të gjerë mitologjike, kemi të bëjmë me një krijimtari artistike të mesjetës. Në këtë krijimtari ndesh në çdo hap në dukuri e genie të ndryshme mitologjike, që shpeshherë kanë përfunduar në shprehje figurative letrare të një natyre realiste ose në rrëfime me përmbajtje përrallore. Kështu, Muji del në beden të kullës e, duke futur gishtat në veshë, thërret zanën *vëllazënore* (motërmë) të vijë për ta ndih-

muar në ndeshje me kundërshtarët e tij. Zana vjen, hyn në kullë, pi kafe dhe i thotë Mujit se nuk merr dot pjesë në ndeshje, ngaqë është lehonë, veç kësaj ka dhe dy binjakë të vegjël që nuk mund t'i lërë vetëm. I kërkohet me këmbëngulje të vijë në luftë vetëm sa për të qenë e pranishme atje, për t'u dhënë zemër kreshnikëve në ndeshje me armiqtë. Në vështrim të parë këtu të duket sikur ke të bësh me një grua të zakonshme me hallet e saj si nënë, si lehonë. Së fundi shfaqet forca e saj demoniake.⁴ Ora në besimet popullore paraqitet si një gjë e padukshme, përgjithësisht pa trup dhe pa formë, përveçse kur është e trupëzuar, p.sh., në gjarpërinj, ndërsa këtu, e poetizuar shpeshherë na del si një vajzë e vogël e bukur: «Gja e vogël ora qi po ishte, / si dy rufe n'at ballë dy sy m'i kishte».

Por, nga ana tjetër, është fakt i pamohueshëm që në epikën legjendare shqiptare kemi një lëndë mjaft të gjerë me burim mitologjik. Vetë natyra e këtij eposi, si krijim poetik që na vjen nga një kohë e largët, kur mitologjia e besimet popullore kanë qenë shumë më të gjalla e vepruese në jetën e shoqërive fshatare nga ç'i kemi në shek. XIX-XX. ka bërë që dukuri të ndryshme të mitologjisë vendëse të shërbejnë si lëndë skeletike në trup të kësaj krijimtarië, të shkrihen në një masë të gjerë në funksione të ndryshme poetike ideore të kohës së krijimit, bile në disa raste duke ruajtur dhe natyrën e tyre të mirëfilltë lidhur ngushtë me besimet pagane përkatëse, qoftë dhe të thërrmuara. Nuk është pa domethënie fakti që në trup të krijimeve të ndryshme të këtij eposi janë ruajtur struktura arkaike të shprehjes së ideve me figura poetike që të çojnë te mitet e mirëfillta të lashtësisë. Kjo lidhet dhe me arsyen që vetë shoqëria malësore ku janë krijuar dhe bartur këto epe nga brezi në brez ka ruajtur në jetën e saj e bile deri në kohë të re, në një masë të dukshme mite e besime pagane. Pra, ishte e prirur që dhe në epikën legjendare të ruante ndërtime të vjetra të mendimit poetik. Duke qenë se lënda mitologjike del në epe të ndryshme në mënyrë të thërrmuar, shqyrtimi i tyre do të thërrasë në ndihmë doemos mitologjinë e besimet popullore që janë të dëshmuara në jetën e popullit në një mënyrë më të plotë e më origjinale. Krahas me lëndën mitologjike, të shkruirë me të, vërejmë dhe mjaft elemente arkaike me zanafillë nga koha e vjetër ose nga mesjeta paraturke. Përmenden armë të vjetërsisë, mënyra të

ndeshuri duke u kapur fyta-fyt, martesë me rrëmbim, ekzogamia, thika të helmatisura etj. Këto elemente të lashta mitologjike e jomitologjike shpjegojnë e plotësojnë njëri-tjetrin. Vërehet se lënda mitologjike, nga ana e saj, ka ndikuar në mënyrë të dukshme në ruajtjen e disa konstruktive të vjetra të krijimit artistik në epe të ndryshme, po kjo gjë flet natyrisht dhe për vjetërsinë e këtyre krijimeve, për lidhjen e tyre me një traditë epike më të lashtë.

Në 221 këngë e legjenda që përfshihen në tri botimet më serioze të dala në dritë pas Çlirimit (KPL 1955; EL, I, 1966; EL, II, 1983), nuk mund të gjejmë një prej tyre që të mos ketë në trup të saj së paku një element apo një dukuri të natyrës mitologjike, për të mos përmendur faktin se në shumicën e tyre të tilla dukuri e elemente zënë pjesën qendrore të këtyre krijimeve. Në mjaft subjekte, krahas shfaqjeve konkrete, elemente mitologjike na dalin në mënyrë të tërthortë, nëpërmjet ngjarjeve që marrin përmasa të mbinatyrshme, me anë të paraqitjes së portreteve të heronjve që veprojnë në subjekte të caktuara, me anë ëndrrash, magjish e veprimesh çudibërëse; prapa strukturash poetike mjaft komplekse vërejmë elemente mitologjike që kanë shërbyer jo vetëm si një lëndë ndërtimi e çfarëdoshme, po, të shkrira në skelet a në palcë të subjekteve, bien me vete një mendësi që i takon një kohe të lashtë, pra si një vazhdimësi tradite që udhëton pa shkëputje në rrjedhë të shekujve e të mijëvjeçarëve.

Mitet në këtë epikë na dalin në shtresa të ndryshme. Për nga mënyra e përfshirjes, llojshmëria dhe vendi i tyre në strukturë të epeve, mitet mund t'i ndajmë në grupe.

Së pari, vërejmë dukuri mitologjike, njëfarëshe që përbëjnë bazën kryesore në trup të epeve, që janë nismë e tyre, themel, siç ndodh te epet: «Fuqia e Mujit», «Muji e zanat», «Murimi», në kala a në urë, «Kostandini e Garentina», «Met ni nanë me dy jetima», «Djali gjarpër», «Mali i kuçedrës» (te arbëreshët). Këto mund të quhen epe mitologjike; në qendër kanë një dukuri mitologjike, kompakte, të dalluar mirë.

Së dyti, kemi epe që mbarojnë me një mit të mirëfilltë ose me një formulë magjike. Të shkon mendja që edhe subjekti është thurur për të shpjeguar këtë mit a këtë magji: njeriu kthehet në dru, në qyqë ose ngjallet pasi ka vdekur. E tillë është kënga «Motra e Agës Hasan Agë».

Së *treti*, ka subjekte të tilla ku kemi komplekse mitesh me natyra të ndryshme, pra disa mite, prej të cilave nuk mund të caktosh më kryesorin e tyre. Secila dukuri mitologjike luan një rol të caktuar në një gjymtyrë të veçantë të epitetit. Këtë gjë e vërejmë te: «Martesa e Halilit», «Halili merr gjakun e Mujit», «Omeri i ri» e në një shumicë të subjekteve të kësaj epike.

Së *katërti*, vërejmë elemente të shkrira brenda krijimit poetik, që përfaqësohen ndoshta vetëm me emra, po që duket qartë se kemi të bëjmë në zanafillë me një mit, p.sh., zogjtë, hëna, dielli ahu 300 vjeç, Gurra e Bardhë, që shoqërojnë veprimet e herojeve.

Së *pesti*, kemi elemente ose struktura mitologjike që janë krejtësisht të shndërruara, që kanë fituar funksione poetike, aktualizim historik, siç është, «Gjergj Elez Alia», «Në shpellë të kreshnikëve» etj. Këtu një lëndë e gjerë mitologjike ka shërbyer në dhënien e tipareve të disa figurave dhe të personazheve që veprojnë në epe të ndryshme të kësaj epike.

Shtresimi sipas funksioneve të mirëfillta dhe vjetërsisë së elementeve, dukurive e figurave të ndryshme mitologjike krijon një përfytyrim më të qartë për kuadrin e përgjithshëm të vendit dhe të rolit të kësaj lënde në këtë krijimtari poetike, tregon sesi e ka ushqyer këtë art me tradita të lashtësisë, kur mitologjia në trojet ilire ka qenë e gjallë e vepruese në jetën e banorëve vendas. Sipas vjetërsisë e funksioneve mund të shënojmë këto dallime:

1. Nga bota bimorë e shtazore përdoren në funksione mitesh: molla, arra, ferra, dardha, ftoi, lisi, shega, ahu, bliri, dhia e egër, kali, dreri (suta), dosa e egër, pëllumbi, qyqja, zogu, bilbili, ujku, gjarpri. Të tëra këto i takojnë botës bimorë e shtazore të trojeve iliro-shqiptare. Fillimisht kanë qenë fetishe të cilave njeriu primitiv në mendësinë e tij u vishte cilësi të mbinatyreshme, forcë demoniake, për t'u bërë mirë ose keq njerëzve, nga frika, nën sundimin e forcave të verbra, shkatërruese të natyrës, i ngriti këto në objekte kulturi, objekte me forcë magjike, iu dha kuptime totemike. Pra si vjetërsi i takojnë kohës së matriarkatit, asaj kohe kur dëshmojnë elementet e para të miteve e të besimeve, si zanafillë i takojnë kohës para shfaqjes së animizmit. Në kohëra të vona të komunitetit primitiv janë bërë attribute të

figurave të ndryshme mitologjike apo si vendqëndrim i shpirtrave të të parëve.

2. Në fetishe të matriarkatit po që më vonë kanë marrë funksione të patriarkatit hyjnë: dielli, hëna e yjet, vetë-tima, bubullima, vende kulturi, si: majat e bjeshkëve, pylli a shpella e zanave, mrizet e zanave, kroi i bardhë a gurrët e bardha, murana, ahu 300 vjeç e kështu me radhë.

Me fetisheet lidhen dhe tërë objektet e veprimet magjike që në këtë epikë janë mjaft të shpeshta e bëjnë çudira, si: qumështi i gjirit të nënës, lëngu i luleve, hukatja për të shëruar e për ta kthyer njeriun në jetë, uji magjik që me të larë sytë shërohesh: mallkimet e ndryshme që sipas besimeve popullore u ngjisin, duke u bazuar në mendësinë rreth forcës magjike të fjalës; po kështu barërat magjike të gjarprit, kënga magjike e gjarprit, fyelli magjik. Këtu hyjnë dhe numrat magjikë: treshi dhe shumëfishat e tij, nënta, dy-mbëdhjeta, kulturi i të cilëve, sidomos treshi, që aq shumë përmendet në këto epe, i takon si zanafillë fazës më të lashtë të shoqërisë gjinore.

4. Figurat mitologjike që përfaqësojnë në origjinë të tyre hyjni të ndryshme të lashtësisë janë të shumta. Si më kryesoret po përmendim: zanën, orën, dragoin, kuçedren, po dhe reminishencat e heronjve kulturorë të lashtësisë. Në tiparet e saj të mirëfillta, e lidhur krejtësisht me matriarkatin, është kuçedra. Nga njëra anë ajo pasqyron marrëdhëniet e njeriut me natyrën, dhe nënshtrimin e tij ndaj dukurive shkatërruese të forcave të verbra të saj. Më anë tjetër, ajo pasqyron dhe ndeshje në mes përfaqësuesve të matriarkatit e të patriarkatit, u kundërvihet heronjve kulturorë të kohës së heroizmit, kohës së demokracisë luftarake. Zanat, si hyjni të gjuetisë, të pyjeve të virgjëra, të kafshëve të egra i takojnë kohës së matriarkatit, janë një lloj amazonash, grash luftëtare, po që më vonë, ashtu siç ka ngjarë dhe me Athinën e grekërve, u vunë në shërbim të demokracisë luftarake, të patriarkatit. Po kështu dhe ora, si hyjni mbrojtëse e njeriut, familjes e fisit në origjinë më të lashtë ishte mbrojtëse e matriarkatit, po më vonë vihet në shërbim të rendit të ri patriarkal. Dragoi është figura tipike e rendit patriarkal, e kohës së zhvillimit të bujqësisë neolitike e si i tillë na del dhe mbrojtës i bujqësisë, mbrojtës i fisit patriarkal, pra është në origjinë qenie mitologjike që përfaqëson heroin kulturor të kohës së heroizmit. Këtu na

del si një kryehyjni që lufton me anë të rrufesë, me parmendë e me mjete të tjera të kohës së patriarkatit. Ka përvetësuar dhe mjete të kohës së shoqërisë me klasa.

5. Të lidhur ngushtë me dragoin e me heronjtë mitikë në përgjithësi janë edhe disa personazhe baladash, po sidomos heronjtë e ciklit të Veriut, Muji e Halili, Gjergj Elez Alia etj. Në vëllezërit Muji e Halili, kalorës luftëtarë me veçanësi të mbinatyrshme, njerëz bëmash të mëdha, mbrojtës të vendit dhe ndihmës të njerëzve në fatkeqësi, vërehen gjurmë të qarta të një tipi të veçantë të dioskurëve. Bëmat e tyre ndodhin ndër male e ndër «krajli», janë të lidhur ngushtë me hyjnitë e pyjeve e të gjuetisë (zanat), prej nga marrin dhe forcën, bartin gjurmë të hyjnive thellësisht ktonike. Ndryshe nga dioskurët e miteve greke, vedike, të keltëve apo të lituanëve, Muji e Halili nuk janë as shëronjës të sëmundjeve e as mbrojtës të udhëtimeve detare. Natyrën e tyre të veçantë (të Mujit e Halilit) e plotësojnë tiparet e dragoit të shqiptarëve.

6. Të ngjallurit e të vdekurit përdoret me funksione poetike të caktuara, po këtu doemos kemi të bëjmë dhe me një trashëgimi nga besimet e lashta, sipas të cilave mendohej se njeriu dhe kur kalon në «botën tjetër» nuk vdes, pra, mund të kthehet përsëri në këtë botë; mendohej se dhe në atë botë do ushqim e jetesë, ashtu si dhe në të gjallë, prandaj të vdekurve u vinin ushqime në varr, siç dëshmojnë të dhënat etnografike dhe arkeologjike.

7. Kemi dhe plot elemente të tjera mitologjike që lidhen me kohën e matriarkatit dhe me periudha të mëvonshme të demokracisë luftarake të patriarkatit, si: sakrificat njerëzore në ndërtime, thika e helmatisur që hyjnia ia jep në dorë heroit kulturor, varrosjet e njerëzve në vende të fshehta e në majë malesh, nxjerrje e plakut para se të vdesë e lënia e tij në vendin e varrimit, kur ai nuk është në gjendje më të ndjekë fisin në shtegtimet e tij etj. Kur plakët Muji dhe e lënë fuqitë del në majë të malit, vdes e aty varrosët.⁵

Dukuri të tilla mitesh udhëtuan për shekuj si mbeturina, diku më të gjalla e më vepruese, diku më të zbehta e të shkëputura, nga kushtet shoqërore tipike që i lindën. Udhëtimi në bllok flet dhe për lidhjet e tyre të mirëfillta. Bië, në një farë mënyre dhe për lidhje me një etnos të caktuar. Këtu kemi të bëjmë me shtresa paleobalkanike e

mesdhetare dhe, natyrisht, me gërshetim mitesh e besimesh nga popuj të ndryshëm fqinjë, si: trakët, grekët, romakët etj., me të cilët ilirët patën lidhje shoqërore e kulturore të diktuara siç dihet, nga kushtet historike.

Si një shtresim me prejardhje thjesht mesjetare duhej të vërenim në këtë epikë elemente të miteve e besimeve krishtere. Duke i parë në kuadër të përgjithshëm e të mirëfilltë, elemente të tilla ose mungojnë fare, ose janë krejtësisht të përcipta, të përfaqësuara me emra ose me ndonjë besim që është inkuadruar në këtë krijimtari në mënyrë të sipërfaqshme, ndoshta si shtresim i vonë. Nëse në disa nga epet e ruajtura nga arvanitët e Greqisë apo arbëreshët e Italisë, disa elemente krishtere janë të inkuadruara në mënyrë më organike, mendojmë se këtu kemi të bëjmë me përpunime e shtesa të mëvonshme, në mjedisin e ri, pasi ata ishin larguar nga dheu mëmë, prej nga morën me vete pjesën e thesarit kulturor shqiptar që u takonte. Prania e vetëm pak elementeve të krishtera në këtë epikë dëshmon se kjo u krijua si tërësi në atë periudhë kur ende nuk ishte ndier ndikimi i krishterë në viset fshatare të trojeve shqiptare, sidomos në brendësitë e krahinave malore ku ka dhe vendlindjen e burimet kryesore kjo epikë. Elementet e theksuara të krishtera në këngët përkatëse të epikës së sllavëve të Jugut e venë atë për nga vjetërsia e mirëfilltësia në radhë të dytë, në krahasim me epikën tonë legjendare.

Një shtresë e vonë në këtë epikë janë elementet islamike. Elemente të tilla në epikën tonë janë të dukshme, por gjithnjë të sipërfaqshme, të pashkrira në brendinë ideore e ndërtimore të epeve. Kreshnikët tanë me të vërtetë kanë emra muslimanë, në ndonjë rast të rrallë marrin dhe abdes, por nga ana tjetër, ata në mënyrë të zakonshme pinë verë, bëjnë miqësira e krushqira me të krishterë, respektojnë disa zakone e rite që bien krejtësisht në kundërshtim me islamizmin. Në shumicën dërrmuese të epeve, përveçse në emrat e heronjve, asgjëkundi tjetër nuk duken shenja të islamizmit. Krejt e kundërta ndodh tek epika legjendare boshnjake, që ka lidhje me ciklin e Mujit e të Halilit; ajo është e mbushur me elemente islamike dhe e zhveshur nga mitologjia pagane, e përshtatur së tepërmi ndaj një mjedisi feudal të natyrës orientale, e vë atë në një shkallë të dorës së dytë në krahasim me eposin tonë për nga vjetërsia.

Lidhja e këtij kompleksi mitologjik të eposit tonë me

mitet e etnosit ilir, duke u mbështetur në argumente të mjaftueshme e bindëse, është një problem i ndërlikuar. Por, me siguri mund të themi që këto mite në rrugën e formimit të zhvillimit të kombësisë shqiptare gjatë mesjetës së hershme, u bënë pjesë e tipareve të kulturës etnike arbërore, morën vulën shqiptare, pavarësisht nga marrjet e dhëniet më të vjetra me popujt fqinjë.

Duke u nisur nga të dhënat e dijetarëve të ndryshëm që janë marrë me mitologjinë shqiptare, po dhe nga të dhënat krahasuese që kemi mundur të shqyrtojmë, vërejmë se disa dukuri mitologjike, si: zana, ora, dragoi, kuçedra e gjurmë të heronjve kulturorë, kanë lidhje me mitologjinë ilire dhe me fqinjët e ilirëve.

Një figurë mitologjike, me tipare që dallojnë qartë se janë me zanafillë nga lashtësia e që merr pjesë vepruese në subjekte të ndryshme të epikës legjendare e, në mënyrë të veçantë, në ciklin e Mujit e të Halilit, është zana. Është figurë që gjendet në krijimtarinë folklorike, të të tëra viseve të banuara nga shqiptarët, në dheun mëmë dhe në ngulimet arbëreshe në Greqi e Itali. Por kulti i saj në mite e besime është ruajtur sidomos në veriun shqiptar, në trevat ku është përdorur lahuta në shoqërimin e këngëve epike. Zanat në epikën legjendare, sado që me shtresa e stilizime artistike, na dalin me po ato tipare që dëshmojnë dhe në rrëfimet e besimet popullore për këto qenie. Po u prishe qetësinë në vendqëndrimin a vendbanimin e tyre të përhershëm në pyll, në shpellë, në mriçe a burime, ato hakmerren; kur u bën një të mirë ato ta shpërblejnë me të mirë. Ato kanë pamjen e veshjen e grave të krahinës ku flitet për to. Hanë, vallëzojnë, këndojnë ashtu si njerëzit e krahinës; kanë fëmijë. Gjiri i tyre i bën njerëzit të fuqishëm, viganë; zanat bëhen vëllazënore me njerëzit (gjithnjë me burrat). Ato ndihmojnë heronjtë e ciklit (që i kanë vëllazënorë) në ndeshjet e tyre me kundërshtarët tamam siç ndihmonte Athina e Iliadës së Homerit heronjtë grekë (Odiseun, Diomedin) në ndeshjet me armiqtë e tyre. Në mite e besime popullore, ashtu si dhe në epikën legjendare, atributet e zanës janë: dhia e egër, drenusha, dosa, pëllumbi. Forca e saj qëndron në atributet. Po i mbyte atributet përkatëse, ajo pëlçet. Fakti që gjendet ndër arvarnitë e arbëreshë flet për një kult të fortë të saj në mesjetë në dheun mëmë, prej nga e morën me vete me folklor e besime kur ata u larguan prej këtej e u

vendosën në vend të huaj. Kulte të hyjnive të pyjeve, të burimeve e të kafshëve të egra na dëshmojnë edhe ndër ilirët, nëpërmjet shkrimeve të autorëve antikë, po dhe në të dhënat arkeologjike të zbuluara këto 100 vjetët e fundit, bile me attribute të drerit, të dhisë së egër etj. Ndër këto le të përmendim një altar guri kushtuar Dianës, zbuluar në Bosnjën Veriore, pranë një burimi, ku janë gdhendur pamjet e tri dhive të egra që të kujtojnë të njëjtën treshe të dhive të egra si attribute të zanave në besime popullore e në epikën tonë legjendare.

Dijetarët Jokli e Çabej kanë shpjeguar se emri i zanës e ka prejardhjen nga emri i Dianës romake, që pati një kult shumë të fortë në Ballkan. Në trojet ilire, për periudhën iliro-romake, janë dëshmuar shumë tempuj e altarë kushtuar kësaj hyjnie. Çabej⁶ dhe autorë të tjerë me të drejtë mendojnë se këtu kemi të bëjmë me një hyjni epike vendëse të trojeve ilire, po që mori emër romak, ashtu siç morën dhe shumë hyjni të tjera. Natyrisht, kjo hyjni vendëse mori dhe ndonjë tipar të Dianës romake apo të Artemidës greke. Pra dëshmi të ndryshme flasin për një vijmësi të së njëjtës figurë nga ilirët te shqiptarët. Prania e kësaj figure të rëndomtë në eposin tonë mesjetar dhe në fakte të tjera të periudhës paraturke, janë një nyjë e rëndësishme që lidh dy kohë të largëta midis tyre.

Lidhur ngushtë me zanën, e marrë në kontekstin e ciklit të Mujit, qëndrojnë dhe funksionet e prejardhja e vilës së sllavëve të Jugut. Nopça⁷ vëren se vilat e sllavëve kanë përvetësuar shumë tipare të figurave të mitologjisë shqiptare, si: zana, ora, kuçedra, shtriga etj. Ai shton se shumë herë emrat e disa figurave nuk përputhen me përmbajtjen e tyre. Mendojmë se ka të drejtë. Çabej e shpjegon vilën si mirëfilltësore dinarike e të lidhur me zanën.⁸ Disa etnologë origjinën e vilës e përmbajtjen e kësaj figure e bien të diskutueshme e me shumë dyshime. Ngado që të sillen rrënjët e saj kryesore i ndeshim këtu në Ballkan. Lidhja e prejardhjes së kësaj figure me sllavët jashtë Ballkanit, e bërë nga ndonjë autor, nuk ka bazë të argumentuar. Vila, në disa tipare përkon shumë me natyrën e zanës dhe ka mundësi që të jetë një shartim i disa qenieve mitologjike të shtresës së vjetër ballkanike, që ka lidhje në mënyrë të veçantë me Ballkanin Perëndimor, pra me truallin ilir, natyrisht duke marrë diçka dhe nga ndonjë hyjni sllave e afënt

me të. Në ciklin boshnjak dhe atë serb vila na paraqitet me të njëjtat tipare si zana në epikën legjendare shqiptare.

Zana në epos ka një rol të veçantë e shumë të rëndësishëm. Ajo na paraqitet në 3 faza zhvillimi: zana e egër, që dënon prishësit e rregullave në territorin e zotëruar prej saj, pra zana me tipare matriarkale, me tipare të fazës së zhvillimit shoqëror mbledhës-gjahtar; në fazën e dytë mundet nga kreshnikët, pra me natyrë amazone, po me forcë në rënie. Heroi ndeshet me zanën dhe fiton mbi të, e mbyt. Në fazën e tretë është ndihmëse, vëllazënore e heronjve, pra është vënë tërësisht në shërbim të heroizmit (të demokracisë luftarake), pra të patriarkatit. Për heronjtë e eposit kjo është shumë domethënëse. Në atë pjesë të epikës ka përkime të dukshme në mes të ciklit të Mujit, ciklit boshnjak dhe atij serb të Kraveviq Markos, zana (përkatësisht vila sllave) gjendet në të njëjtin rol: ushqen heroin me qumështin e saj a me lëng barërash të pyllit, duke e shndërruar në një njeri me fuqi të mbinatyrshe. Prapa kësaj ne duhet të shohim faktin më mirëfilltësor: ajo lind kreshnikun. Të shkon mendja menjëherë te ligjësia e përgjithshme në mitologji, sipas së cilës heronjtë kulturorë të periudhës së heroizmit lindin nga perënditë, bile një shumicë e tyre tamam nga perënditë e bimësisë e të gjuetisë, të tokës a të detit. Në të njëjtën mënyrë, zana në eposin serb dhe në atë shqiptar pengon krushqit të këndojnë në pyllin e saj pranë mrizeve. Po ajo bëhet dhe vëllam me ta dhe i ndihmon heronjtë. Në disa raste ngurron t'i ndihmojë se ka vëllam edhe njërin edhe tjetrin: edhe Mujon edhe Kraveviq Markon, edhe Kraveviq Markon edhe Musa Qesexhinë. Mendojmë se ky fakt flet për gjurmët e një eposi parasllav në trojet iliro-shqiptare. Në këto epose kryeheroi mbyt zanën (përkatësisht vilën), por veprimi i Mujit tonë është më origjinal: zana mbytet duke mbytur atributet e saj: gjallesa të shenjta, ndërsa në simotrat kjo gjë bëhet me anë të shpatës a të thikës.

Me interes është një dukuri që vërehet gjerësisht në eposin shqiptar, në mitologji e besime popullore shqiptare, po që përkon deri diku dhe me ciklin serb. Në ciklin e Mujit, në balada të ndryshme, si ajo «Met një nanë me dy jetima» ose «Lart te Çuka e një rrahi» te arbëreshët e Italisë, po kështu dhe në besime popullore të shqiptarëve, siç është edhe rasti i lutjeve e dërgimit të dhuratave në

shpellën e zanave te arbërorët⁹ e Greqisë, në Lokridë, (veprim i grave të reja dhe i vajzave për të siguruar fat në martesë), zanat ndërhyjnë në fatet e lidhjeve bashkëshortore të njerëzve, për t'i rregulluar ose për t'i prishur ato. Pse ndodh kjo? Kjo doemos ka të bëjë me një tipar të lidhur me jetën bashkëshortore, që kjo figurë ka trashëguar që nga lashtësia.

Ndër të tjera, koka e dhisë së egër e gdhendur në lahutë, në këtë instrument kryesor me të cilin këndohen këngët e kreshnikëve (dhia e egër ishte atribut i zanës), flet në mënyrë të qartë për kultin e zanës dhe vendin e saj shumë të rëndësishëm në këtë cikël.

Në ciklin e kreshnikëve është ora figurë mitologjike me veprim të dukshëm. Kjo i shoqëron kreshnikët në veprimet e tyre, u rri afër, i ndihmon. Herë-herë shndërrohet, duke marrë pamjen e gjarprit, po gjithnjë i bën të mira njeriut, kreshnikut. Origjina e emrit të kësaj figure është greko-latine, po përmbajtja është e mirëfilltë shqiptare. Në mitet e besimet tona popullore kjo del si hyjneshë mbrojtëse e njeriut, e familjes, e fshatit, e rrethinës a krahinës.

Në epikën legjendare shqiptare, gjarpri, ashtu si dhe ora, del si qenie mbrojtëse e njeriut. Ora e gjarpri i rrinë te kryet Mujit të plagosur rëndë. Ora e ruan pa ia ndarë sytë. Gjarpri që *«nën krye na i kishte dy duar të holla»*, shtetit nëpër varre të Mujit duke i mjekuar ato me nëntë lloje barnash që *«për nën gjuhë m'i ka, tri herë në ditë tanë varrët po m'i lanë.»* Kur kreshnikun e mendojnë dhembjet, gjarpri këndon e ato pushojnë; si qenie demoniake ai zotëron barëra magjike e këngë magjike. Mendojmë se këtu ka lidhje me kultin e Eskulapit të njohur aq shumë në Dalmaci në antikitet¹⁰. Si rojë e shtëpisë, si hyjni mbrojtëse, gjarpri njihet në tërë truallin shqiptar.¹¹ Në bazë të dëshmimeve të autorëve antikë dhe në dëshmitë arkeologjike na del si hyjni mbrojtëse dhe te ilirët. Në monedha të la-beatëve janë shtypur pamje të anijeve ilire e në pulena të tyre duket koka e gjarprit. Ky duket se ka qenë hyjni mbrojtëse në udhëtime. Po kështu, në një paftë metalike zbuluar nga arkeologu N. Ceka në Selcë të Poshtme të Pogradecit vërejmë luftëtarin ilir në ndeshje me armiqtë, në krah të tij ndodhet një gjarpër. Një objekt i tillë me gjarpër është gjetur dhe në nekropolin e Gostiljes, pranë liqe-

nit të Shkodrës (në Mal të Zi) nga arkeologu Basler.¹² Sipas mendësisë së përdoruesit gjarpri do të jetë vështruar si një qenie e shenjtë, mbrojtëse e luftëtarit, si të themi, një «orë mbrojtëse». Kulti i gjarprit ka zanafillë paleobalkanike; prej andej është pasqyruar dhe sot në popujt e Ballkanit. Një kult të veçantë ka pasur në Ballkanin Perëndimor. Siç na kumton R. Ferri,¹³ në Dubrovnikun e vjetër, në periudhën greko-romake, ndodhej dhe një faltore kushtuar gjarpërinjve. Atje shkonin njerëzit për t'u shëruar. Besimin në forcën shëruese të gjarpërinjve e gjejmë dhe në ciklin e kreshnikëve.

Të tërheqin vëmëndjen zogjtë fatidikë, si lajmëtarë, si ndihmës në veprimet e heronjve kur ata ndodhen në rreziqe. Qyqen e ndeshim shpesh si vajtuese mbi varr a lajmëtarë. Veprimin aktiv të zogjve magjike e gjejmë dhe në balada shqiptare siç është rasti i «Këngës së Dhoqinës» etj. e përralla popullore. Këta nuk dalin vetëm si një zgjidhje mekanike në lidhjen e veprimeve, por si mbrojtës, si veprues aktivë përkrah heronjve. Duhet vënë në dukje se zogjtë i gjejmë dendur dhe në përmendoret mbivarrore të malësorëve tanë, sidomos në Alpet shqiptare, ku zogjtë i bënin të gdhendur prej druri dhe i vendosnin mbi kryqe. Ata i gjejmë në rolin e hajmalive dhe në stoli të ndryshme të varrezave të mesjetës së hershme, në Koman e në vende të tjera të truallit shqiptar. Këta zogj i gjejmë si hajmali dhe në stolitë ilire. Me sa duket, ata kanë të bëjnë me një lëndësim të shpirtit të të vdekurit. Këtë dukuri e ndeshim dhe te romakët. Pra mendojmë se në rastin konkret, në epikën legjendare, kemi të bëjmë me një vazhdimësi të një tradite të lashtë me natyrë mitologjike.

Forca magjike e fjalëve këtu luan një rol shumë të madh, mallkimet bëjnë çudira. Kur Halili (në «Martesa e Halilit») mallkon bjeshkët e nalta që nuk i hapin rrugë të shkojë në krajli për të marrë Tanushën dhe i bën thirrje detit për ndihmë, («*sa mirë nama bjeshkët m'i paska gjue! / Sa shpejt deti ka ndigjue!*»), ngrihen menjëherë dallgët e mëdha të detit e dalin deri në majë të bjeshkëve ku shkrijnë borën e i hapin rrugën kreshnikut të kalojë.

Mëtuesit e vajzës së krajlit të Kotorrit bëjnë konkurs: kush do të gjuajë më mirë në shenjë, ai do të marrë vajzën. A nuk të kujton kjo epokën e mëtuesve të Penelopit të «Odisea»?! Plaga që Muji i jep në shpinë kundërshtarit është

fantastike: «*ka qitë Muja në topuz të venë;/ në lugt dy kraheve ju ka ngjité;/ ja ka ba një birë të vogël,/ dymbdhetë bjeshkë për te m'u dukë*». Bie në sy fakti se materiali i përdorur në këto ndërtime poetike është i një periudhe të lashtë. Vetë mjedisi i veprimeve është një botë e veçantë mitologjike, ku marrin pjesë heronj me pamje mitologjike, në bashkëveprim me genie e elemente mitologjike.

Mund të thuhet se epiqendra e tërë kreshnikëve janë Muji e Halili me familjen e tyre. Pra, duke shpjeguar këto figura, në një farë mënyre shpjegohen dhe kreshnikët e tjerë.

Kraleviq Marku njihet si figurë historike që ka jetuar dhe vdekur në shek. XIV. Në cikël paraqitet krejt ndryshe nga ç'e paraqet historia. Në epos ai ka marrë tipare nga një kohë shumë më e largët se shekulli kur ai jetoi. Albert Lord ndalet te motivi ku Kraleviq Marku ndeshet me vilën e ujit dhe e mbyt atë, duke e ndarë në dysh me shpatë. Këtë e shpjegon si një fitore të hyjnive më të reja, të një rendi më të ri, mbi hyjnitë përfaqësuese të një rendi më të vjetër.¹⁴ Një dukuri të tillë e kemi dhe në lidhjet Muji-zanë. Para Kraleviq Markut del Arapi me tri kokë që zë udhë e shtigje, njëlloj si kuçedra jonë me tri kokë. Kur kreshniku ia pret kokët Arapit, ato i dalin përsëri e më të fuqishme derisa të mos ia ketë prerë të fundmen, siç ndodh dhe me kuçedrën që ze ujërat.¹⁵ Mendojmë se këtu kemi të bëjmë me një bazë të përbashkët mitologjike parasllave ballkanike prej nga u mor kjo lëndë mitologjike.

Është e vërtetë se në krijimin, zhvillimin dhe ruajtjen e këtyre tipareve që ka ky cikël ka ndikuar dukshëm jeta baritore dhe marrëdhëniet shoqërore disi të pleksura me mbeturina të vjetra zakonore. Por, nga ana tjetër, nuk mund të pranojmë që këtu, në trevën e ciklit, të ketë qenë i pranishëm deri në shek. XIX sistemi fisnor në kuptimin e atij të komunitetit primitiv. Materiali lëndor që ka ushqyer këtë epos është i një kohë të lashtë, i përpunuar pastaj dhe më vonë. Vetë shoqëria që e krijoi dhe e barti këtë cikël nuk ka qenë jashtë marrëdhënieve feudale të kohës, siç e dimë historikisht. Nga ana tjetër, një gjë e tillë dëshmohet edhe nëpërmjet elementeve më të evoluara që vihen re në këtë krijimtari. Në ciklin tonë kemi të bëjmë kryesisht me bashkësi fshatare të lira, me diferencim shoqëror të dukshëm, me pronë private.

Në krijimin e figurave të kreshnikëve doemos që kanë gjetur pasqyrim tronditjet e konfliktet historike gjatë mesjetës, sidomos të periudhës paraturke. Por, në veçoritë e këtyre figurave vërejmë dhe një brumë të qartë mitologjik që u ka dhënë një veshje të mbinatyrshme. Kjo bie në sy në elemente të ndryshme të këtij cikli. Fjala është për shkrirjen e tipave të qenieve mitologjike dragua e kuçedër në këto figura. Ata përmenden rrallë në cikël, po tiparet e tyre të mbinatyrshme dalin shpesh si elemente themelore e me shumë kuptim, që bëjnë të sigurohet fitorja në ndeshje me armiqtë.

Emrat *dragua* e *kuçedër* kanë prejardhje greke, por, sipas Çabejt, kanë hyrë në shqipe nga latinishtja e janë zhvilluar që nga koha e vjetër sipas ligjësive të zhvillimit fonetik të shqipes. Në përmbajtjen e vet këto figura kanë tipare origjinale shqiptare, që i dallojnë edhe nga grekët, edhe nga latinët, po edhe nga figura analoge të popujve të tjerë fqinjë të shqiptarëve.

Në mitologjinë shqiptare dragoi lind për të luftuar kundër kuçedrave që janë armike të papajtueshme të tij, është mbrojtës i bashkësisë farefisnore, i marrëdhënive patriarkale, mbrojtës i bujqësisë. Ai lind me këmishë veshur dhe me fletë nën sqetulla. Dragoi sipas besimeve popullore lind në atë familje ku nuk është shkelur kurora së paku për tre breza nga ana e trunqut të babës dhe kur e ëma ose një paraardhës brenda këtyre tre brezave (po në vijën e babës) ka qenë kuçedër. Disa nga armët kryesore që përdor dragoi janë: parmenda, zgjedha, djepi, strumbullari i lëmit të grurit, gurët e mullirit, gurët e mëdhenj. Dragoi është kryesisht njeri po mund të jetë dhe kafshë (gjithnjë mashkull), si: dash, ka, zog, këndes etj. Kjo figurë është më shumë e njohur në Veriun shqiptar, por njihet mirë dhe në Jug, në Çamëri, në arbëreshët e Italisë. Ka forcë të mbinatyrshme: lëviz gurë të mëdhenj, ndalon breshërin dhe furtunat që pri-shin bereqetet, u liron njerëzve ujin e burimeve duke mbytur kuçedrat. Armë të luftës së dragoit me kuçedra janë edhe rrufetë ose drunj të mëdhenj të pyllit. Pra dragoi na del si simbol lufte dhe fitoreje, mbrojtës i njerëzve. Për nga tiparet Lamberci dragonjtë i krahason me gjigandët që përmend mitologjia greke e që kanë origjinë pellazge.

Edhe kreshnikët e këngëve të lahutës kanë shumë veti të dragonjve; kanë forcë të mbinatyrshme, luftojnë me gurë

të mëdhenj; kur ecin dridhet toka, rrokullisen gurë, bien gjethet nga lisat, duket sikur bubullin. Në vetvete këta janë simbol i forcës, i trimërisë, i fitores mbi armiqtë, mbi kundërshtarët. Në shumë tipare na kujtojnë figura të heronjve mitikë që i takojnë kohës së lashtë të demokracisë luftarake.

Në një rast tregohet se, kur lahen rrobat e kreshnikut, skuqet tërë uji nga gjaku. Sipas një ëndrre, kuçedra i ngul dhëmbët në zemër Ali Bajraktarit duke i derdhur tri pika gjak në tokë. Kjo të kujton atë që në popull njihet si «gjaku i dragonit», një lloj dheu në ngjyrë të kuqe gati të mbyllur, si në të zezë. «Gur i gjakut të dragonit» quhet dhe një lloj guri i kuq në të zi që në popull përdorej për të «shëruar» bagëtitë. Kjo i ka tërhequr vëmendjen në shekullin e kaluar dhe etnologut anglez Eduard Teilor, i cili shkruan se shqiptarët¹⁶ e shekullit XIX shihnin në lumenj një lloj toke në ngjyrë të kuqe, që e konsideronin gjak hyjnor, ashtu siç shihnin edhe grekët e vjetër gjakun e Adomisit në tallazet e lumit që ujiste Biblosin. Në këtë dukuri mendojmë se ruhet një relikte e lashtë e besimeve mesdhetare, siç ruhet në trevën e ciklit edhe xhubleta.

Kur Muji merr forcë nga zanat e arrin të ngrejë gurin njëmijë okësh deri në sup, për ta thuhet: «*kenka ba si me genë dranguë*». Te udhëtimi i Lule Frangut gjejmë: «*Apo kje ky aj dragoni i bjeshkëve, n'shpinë kulshedrës tuj u lke*» (duke u turrë). Këto të kujtojnë tregimet popullore për luftërat e dragonjve që bartin gurë të mëdhenj, gurë mulliri, për të luftuar kuçedrat. Disa gurë të mëdhenj të shkëputur nga mali, që kanë rënë në lumenj e lugina, populli i quan «gurët e dragonjve». Kemi toponimin «Gurët e dragonjve» te disa gurë të mëdhenj pranë Urës së Vezirit në Kukës, po kështu dhe në rrethinë të Vokshit në Rrafsh të Dukagjinit (Kosovë).

Në besimet popullore dragonjtë janë njerëz me tri zemra, me shtatë zemra, me gjarpërinj në bark. Këtë dukuri e ndeshim dhe te kreshnikët, si: Muji, Musa Qesexhia, Kraleviq Marko, Llush Kopelliqi etj.

Në ndonjë vend përmenden dhe dukuri të luftës së kreshnikëve me kuçedrat. Ali Bajraktari sheh në ëndërr se po luftonte me një kuçedër në malet e Kotorrit, dhe «kryet ia ka pre». Mendojmë se për nga brendia e figurës së kreshnikut kjo ëndërr është shumë më tepër se një alegori.

Në ndeshjen e Gjergj Elez Alisë me bajlozin e detit disa studiues kanë parë luftën e dragoit kundër kuçedrës. Brenda e kësaj ndeshjeje simbolizon, në të vërtetë, luftërat e popullit shqiptar kundër shkelësve e robëruesve të trojeve shqiptare, por brumi me të cilin është gatuar kjo baladë mendojmë se është shumë i lashtë.

Artisti popullor, me forcën e tij krijuese, materialin e ardhur nga lashtësia ia ka përshtatur shumë bukur një mendimi shoqëror patriotik me përmbajtje të re që mbetet gjithnjë aktuale: ideali i vetëmohimit për atdheun, për vendlindjen, përcjellës brez pas brezi i zakoneve dhe i traditave të mira kulturore të këtij populli, i ruajtjes së identitetit etnik, janë burim i forcës së tij të pamposhtur. Dukuritë e mbinatyrshme në krijim popullor janë të qarta: heroi ynë vepron tamam si dragua. Kuçedra ngordh vetëm kur i pritët koka, por ajo duhet të mbytet edhe në ujë, se ndryshe ngjallet përsëri. Heroi ynë e hedh trupin e bajlozit në një bunar. Në mitet popullore, kur tregohet për vrasje të kuçedrave, thuhet se ato u mbytën në det, në Drin, në liqen, në lumin Fand, në lumin Mat, në ndonjë pus. Dhe shtohet se «për tre vjet krejt vendin e ka qelbun».

Shënojmë se dhe kuçedrat, ashtu si dragonjtë, kanë tipare origjinale shqiptare që, ndonëse afrojnë në disa cilësi me përbindësia të kësaj natyre të popujve të tjerë, shquhen për tipare tepër të veçanta e të përcaktuara mirë. Kuçedra e lufton dragoin me shurrën ose me qumështin e gjirit të saj. Kuçedra është gjithmonë e llojit femër, njeri ose një gjarpër i madh me 3, 7 a 9 kokë i kthyer në kuçedër. Kuçedra lind fëmijë dragonj ose fëmijë të zakonshëm. Kuçedër lind në familje kur është shkelur kurora në paraardhës të gjinisë së saj nga ana e mëmës.

Në gojëdhënën popullore tregohet se njerëzit trima (pra dhe dragonj) varroseshin dikur në vendin ku vriteshin, pra në bjeshkë, në male, atje ku bënin dhe luftën. Atje u bëhej dhe një muranë me gurë. Ka vazhduar deri në shekullin tonë zakoni që njerëzve që vriteshin nga pushka t'u bënin një muranë (një grumbull gurësh) në vendin e vrasjes, veçanërisht njerëzve të përmendur, po jo të varroseshin atje. Kreshnikët e vrarë varrosen në majë të bjeshkëve e aty u bëjnë një muranë me gurë. A nuk përkon kjo me gojëdhënat tonat?! Mandej në majë të maleve në viset shqiptare kemi plot vende me varre të shenjta, bile dhe vende pelegrinazhesh

vjetore me origjinë pagane, ndonëse në kohë të re kanë marrë veshje krishtere a islamike. Të tilla maja me vende kulturi kemi në Rumie (Mali i Zi), në Shkëlzen, në Pashtrik, në Gjalicë të Lumës, në Tomor, në Këndrevicë (Labëri) e gjetiu. Mendojmë se këto lloje «varrimesh të kreshnikëve» janë vazhdim i një tradite të lashtë pagane me rrënjë që nga periudha ilire. Të kësaj natyre janë kulturi i majave të maleve me varret e shenjta mbi to.

Me elemente të lëndës nga cikli i kreshnikëve përputhen dhe disa gojëdhana me burim mitologjik të dëgjua në malësitë shqiptare, më shumë në Veri, por edhe në Jug. Janë tregime për njerëz gjigandë, paraardhës të shqiptarëve të sotëm që populli i quan *viganë*.

Në besimet popullore tregohet se viganët ishin njerëz të fuqishëm dhe jetonin nëpër shpella. Këta viganë përmenden në veri dhe në Labëri. Në Zhulat flitej për Peci Madhin — vigan me dorë të madhe. Sipas Lambercit, *vigan* rrjedh nga një fjalë gjermane me kuptim *luftëtar*. Ky kuptim u afrohet tipareve të kreshnikëve tanë.

Domethënëse është legjenda ku tregohet se kreshnikët që banonin në shpellë ishin qenjë me përmasa viganësh. Halili ishte sa një plep i madh. Ai thotë: «*Xhinja s'kish met as sa maja e thonit e jona*». Me ta jetonte edhe një shkja me përmasa viganë. Aty mbanin edhe umin (plorin) e përmendës që është një objekt simbolik i traditave bujqësore të lashta. Kreshnikët e quajnë shpellën botë të tyre, ndërsa botën ku jetojnë njerëzit «*dundja tjetër*» (EL, 1966 365-367). Për ç'kohë bëhet fjalë? Shumë larg në kohë, prapa kësaj duhet të shohim një mit të lashtësisë.

Në truallin ilir janë gjetur disa terrakota të kalorësit luftëtar që në literaturë është quajtur më tepër «kalorësitrak». Ato flasin për hyjni të përfytyruara si kalorës luftëtarë. Për ta do të ketë pasur dhe një kompleks dukurish mitologjike, që erdhën deri te ne me eposin tonë.

Nga një vështrim përmbyllës vemë re:

1. Kemi një lëndë mitologjike shumë të gjerë, komplekse e kompakte, të shkrirë e të shndërruar në subjekte të epeve të ndryshme, larg një depërtimi në thellësi të elementeve të krishtera e islamike, me disa ndërtime arkaike interesante, gjë që flet për një epikë legjendare tepër të moshuar, të krijuar aty nga fillimi i periudhës së dytë të mesjetës.

2. Mite të ndryshme të këtij eposi, figura mitologjike, dukuri kultesh e besimesh, gjurmë të heronjve kulturorë, na dalin me zanafillë nga periudhë ilire, po nga këto troje, por dhe me ndikime të ndërsjella me popujt fqinjë të lashtësisë, me mite të ardhura nëpërmjet infiltrimit të një epike të lashtë vendase.

3. Ajo shtresë mitologjike e eposit tonë, që përkon me atë të eposit boshnjak e serb, mendojmë se, në vija të përgjithshme, e ka bazën në një shtrat të lashtë të përbashkët paleobalkanik, kryesisht nga pjesa perëndimore e Ballkanit.

1) «Këngë popullore legjendare», (përgatitur për botim nga Q. Haxhihasani). Tiranë, 1955; «Epika legjendare», V.I. (përgatitur për botim nga Q. Haxhihasani e Z. Sako), Tiranë, 1966; «Këngë popullore historike», (përgatitur për botim nga Q. Haxhihasani), Tiranë, 1956; «Epika legjendare», v. II (përgatitur për botim nga Q. Haxhihasani), Tiranë, 1983; «Epika legjendare nga rrethi i Kukësit» (përgatitur për botim nga Shefqet Hoxha), Tiranë, 1983; «Këngë kreshnikësh» (përgatitur për botim nga A. Çetta), V. I., Prishtinë 1974, etj. «Balada dhe legjenda», (përgatitur për botim nga A. Çetta), Prishtinë, 1974, etj.

2) A. Schamus, «Studije o krajinskoj epici», Zagreb, 1953; *Balada dhe legjenda*, (përgatitur për botim nga A. Çetta), Prishtinë, 1974, etj. S. Skëndi, «Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry», Filadelfi, 1954 (sipas materialit të përkthyer shqip që ndodhet në Arkivin e IKP), A. Desnickaja, *Mbi lidhjet boshnjake-shqiptare në lëmin e poezisë epike*, në «Gjurm. Alb. Folk. dhe Etnol. «V, 1975, f. 141-161 etj.

3) M. Lambertz, «Die Volsepik der Albaner», Halle, 1958; «Epika popullore e shqiptarëve. Cikli i Mujit dhe Halilit» (Sipas përkthimit të AIKP); F. Nopça, *Shqipëria. Pikëpamjet fetare* (material i përkthyer në AIH); E. Çabej, «Studime gjuhësore», Prishtinë, 1975, vëll. V, f. 123-126, 144-161; A. Uçi, «Mitologjia, folklori, letërsia», Tiranë, 1982, f. 29-229; Q. Haxhihasani, — Z. Sako, *Hyrje*, (f. 8-49) në «Epikën legjendare»; Q. Haxhihasani, *Epika popullore si shprehje e veçorive të etnosit në Mesjetë*, «Kultura Popullore, 1982, 2, f. 35-42.

4) «Këngë kreshnikësh», f. 51-52.

5) «Këngë popullore legjendare», f. 296-298. «Epika legjendare», I, f. 255.

6) E. Çabej, «Studime gjuhësore», V., f. 144-152.

7) Nopça, v. cit., f. 9-37.

8) E Çabej, v. cit., f. 151,160.

9) F. Pouqueville, «Voyage de la Grèce», vol. IV, Paris, 1826, f. 46-47.

10) R. Ferri, *Prilog Poznavanju ilirske mitologije*, «Anali», viti II, Dubrovnik, 1953, f. 424-426.

11) M. Tirta, *Aspekte të kultit të të parëve e të të vdekurve ndër shqiptarë*, «Etnogr. shq.», X, 1979, f. 58-73.



Rreth tryezës së rrumbullakët, duke biseduar për temën
„Eposi dhe kultura shqiptare“.

- 12) D. Basler, *Nekropolna velim ledinama u Gostilju*, «Glasnik zemalskog Muzeja, Arkeologija», N. s. 24, 1969, f. 9, tab. 25.
- 13) R. Ferri, a. cit., f. 420-426.
- 14) A. Lord, *Some Common Themes in Balkan Slavic Epic Drama* (Material i shaptilografuar në Bibl. e Institutit të Historisë), 8.
- 15) Po aty, f. 13-26.
- 16) E. Teilor, *Pjerrvobytnaja kultura*, M, 1939, f. 253

Spiro SHKURTI

Kand. i shkencave

PASQYRIMI I JETËS EKONOMIKE NË EPIKËN LEGJENDARE

Eipak legjendare ka vlera të mëdha e të shumanshme. Prej saj mund të nxirren edhe të dhëna të karakterit ekonomik, me interes për shoqërinë që përfaqësohet në të, për nivelin e arritur nga forcat prodhuese, drejtimit ekonomike të shoqërisë së kohës etj. Epika nuk është një dokument i mirëfilltë historik, por një krijim artistik, si e tillë, ajo e pasqyron jetën në mënyrë të ndërmjetësuar. Në vargun epik kalon e gjithë jeta e shoqërisë me gëzimet e hidhërimet e saj. Po këto probleme të shoqërisë, sipas të gjitha kërkesave të një krijimi letrar, herë jepen të zmadhuara e të hiperbolizuara e herë të minimizuara, jo sipas rëndësisë e pasojave që ato kanë pasur në jetë, por sipas nevojave artistike të rapsodit për të mbajtur gjallë kureshtjen e dëgjuesve. Në këtë këndvështrim epika i shërben një studiuesi si burim informacioni. Ajo, e mbështetur nga dokumenti i shkruar, jo vetëm që e bën më të plotë atë, por ndihmon edhe në sqarimin e disa problemeve, për të cilat nuk flet dokumenti.

Në epikën tonë legjendare ka material të bollshëm për jetën ekonomike, por ne do të ndalemi vetëm në ekonominë fshatare, kryesisht në dy degët më të rëndësishme të saj, në blegtorinë dhe bujqësinë. Problemet që kemi marrë në shqyrtim nuk janë bërë deri tani objekt i ndonjë studimi të veçantë, ndonëse analiza e tyre të çon edhe në përcaktimin e një kufiri relativ kohor të lindjes së epikës heroike.

Në trajtesën tonë, krahas lëndës letrare të epikës, herë-herë kemi përdorur edhe dokumentin e shkruar për t'i sqaruar e ndriçuar më mirë problemet që janë lënë në hije nga rapsodi popullor.

Kreshnikët e masat popullore që fshihen mbas tyre, jetonin në katunde. Këta, si mund të shihet nga pak të dhëna, ndaheshin në mëhallë. Në një rast përmendet një e tillë, lagjja Patureshë. Banesat që formonin katundin dhe mëhallën ishin të vendosura afër njëra-tjetrës. Kur krushqit do të kalonin në një katund, porositen të mos këndojnë, për të mos shqetësuar banorët e tij. Begzadja e bardhë, kur bërtet, shurdhon gjithë katundin. Për shkak të nevojave ekonomike e të terrenit, katundet ishin të vendosura afër njëri-tjetrit. Në raste të rralla ndonjëri ishte disi i shkëputur nga grumbulli i katundeve që përbënin krakinën. Zuku Bajraktar i kërkon s'ëmës që të bujë një natë në kullën e saj, sepse ka frikë se, deri sa të arrijë në katundin tjetër, do të bëhet natë dhe do ta shqyejnë rrugës bishat e malit.

Katundi ka qenë qendër e zhvillimit të të gjithë jetës ekonomike. Ai, ashtu si përshkruhet në epikën tonë legjendare, ka qenë i ngulur e me jetë sedentare. Për katunde të pastabilizuara në një territor të caktuar në epikën tonë nuk ka asnjë të dhënë të drejtpërdrejtë. Por të dhënat e tërthorta nuk mungojnë. Faza e katundit të pangulur kishte kaluar në përgjithësi prej shekujsh, por mbeturinat e saj ishin të gjalla në mesjetë në ishuj të veçuar të pjesës malore të vendit, ku ndodhej ende «një zonë tipike strehimi reliktesh, në të cilën ruheshin tipare arkaike të kulturës lëndore e shpirtërore dhe të organizimit shoqëror»¹. Të dhënat për këtë fazë të hershme zhvillimi janë megjulluar e legjendarizuar në rrjedhë të qindvjeçarëve, por megjithatë jetojnë si traditë artistike e formuar kohë më parë. Për rapsodin ato janë jehona të largëta të historisë. Atij i intereson që fabula të jetë tërheqëse për dëgjuesit. Për t'ia arritur këtij qëllimi, ai shpeshherë të kaluarën e largët historike e bën aktuale dhe e vendos në një territor të caktuar.

Reminishencat për katundin dhe organizimin e tij ekonomik ndihmojnë edhe për përcaktimin e një kufiri kohor relativ të ngurëzimit të tyre. Katundet blegtorale që jepen në epikën tonë, nuk kanë pasur kufi të prerë midis tyre. Nuk ka as edhe një rast të vetëm që të luftohet për mbrojtjen e pronave të katundeve. Si duket, kufijtë kanë qenë të lëvizshëm. Katunde të tilla blegtorësh ka pasur në disa zona malore, si në Tuz, Pipër etj., edhe në çerekun e parë të shekullit XV². Mungesa e kufijve midis katundeve është një fakt i rëndësishëm që shërben edhe si kufi maksimal për

datimin e kësaj mbetjeje në epikën tonë. Sipas të dhënave të Regjistrit të Kadastrës së Shkodrës të vitit 1416-1417 fshatrat kanë pasur kufij të përcaktuar mirë³. Edhe në regjistrin osman të vitit 1431 vërehet e njëjta dukuri, qindra fshatra gjenden edhe sot në ato vende ku shënohen në këtë regjistër⁴, d.m.th. ata kanë qenë të ngulur që atëherë. Sipas studimeve të kryera në këtë fushë, ngulitja e katundeve të fundit në Ballkan⁵ dhe Shqipëri⁶ ka përfunduar plotësisht në shekullin XV. Që këtej mund të arrihet në përfundimin se epika ka fiksuar fazën më të hershme në rrugën e zhvillimit të katundit, gjë që e çon krijimin e saj para shekullit XV.

Një numër i caktuar katundesh përbënin krahinën, si është në rastin tonë ajo e Jutbinës. Nga të dhënat e ciklit del se krahina, në këtë fazë të zhvillimit të saj, kryente ato funksione që më vonë i kaluan katundit të qëndrueshëm d.m.th. ishte formë e organizimit ekonomik e shoqëror. Ajo kishte kufij të përcaktuar mirë: male, vërri, bjeshkë, livadhe, pyje, kullota e ujëra. Ato shfrytëzoheshin bashkërisht nga të gjitha katundet e krahinës dhe kur cenoheshin nga armiku, luftonin të gjithë për t'i mbrojtur. Ruajtja e këtyre kufijve nga lakmitë e frudalëve sllavë, përbën edhe konfliktin qendror në epikën tonë legjendare. Të 30 kreshnikët, pavarësisht se janë prej katundesh të ndryshme, shqetësohen një-lloj e veprojnë bashkërisht për mbrojtjen e tyre. Brenda katundeve që përbënin krahinën jetonin banorë të së njëjtës etni. Në këtë vështrim mbrojtja e kufijve të saj është njëkohësisht luftë për ruajtjen e kufijve etnikë nga sulmet e etnive të tjera kufitare. Rasti i vetëm i Basho Jonës, që ka kullota personale në bjeshkë, mendojmë se është mbishtresë e vonë, që nuk ka lidhje me fazat më të hershme të zhvillimit të katundit.

Katundet që përshkruhen në epikën legjendare e që të gjitha së bashku përbënin krahinën, ishin të vendosura në rrezë të bjeshkëve ose në luginat midis tyre, por gjithnjë nën kufirin e zonës së ahut, në ndryshim nga katundet sllave, kufitare me ta, që ishin vendosur në përgjithësi në zona më të ulëta. Kjo vendosje e katundeve i jepte shumë dorë zhvillimit të blegtorisë. Malet mbi katund, me kullota të pasura alpine, pyje, livadhe, ujëra e mriza, krijonin kushtet ideale për rritjen e mbajtjen e tufave të mëdha të bagëtive të imëta. Vendbanimi që përshkruhet në epikën legjendare është katund blegtoral. Kujdesi për bagëtinë ishte veprimtaria

kryesore për të gjithë banorët. Të tërë burrat e katundit si zanat kryesor kishin çobaninë. Ky zanat ishte për të gjithë hapi i parë që hidhej në rrugën e gjatë e të vështirë të jetës. Jeta e ashpër e plot vështirësi e blegtorit kaliste qëndrueshmërinë, durimin për të kaluar pengesat e për të përballuar të papriturat, edukonte veti të tilla, si: trimërinë, guximin, përbuzjen e frikës para vdekjes e të tjera që i karakterizonin të gjithë kreshnikët. Në «shkollën» e çobanisë kalonin të gjithë meshkujt në fëmijërinë dhe rininë e tyre. Kur arriti moshën 12 vjeçare edhe Muji u pajtua si çoban lopësh. Halili, Aga Hasan Aga, Arnaut Osmani, Dizdar Osman Aga, Omeri e gjithë agët e tjerë, jetën e kishin nisur duke ruajtur kopetë e bagëtive në bjeshkë. Me përkujdesiet për bagëtinë merreshin edhe gratë, veçse ato ruanin atë pjesë të tyre që mbetej për kullotë rreth e rrotull katundit. Sipas ciklit epik sllav, nëna e lindi Arnaut Osmanin jashtë, në natyrë, mbi një pllakë guri kur ishte duke kullotur dhëntë. Çika Patureshë është ngurëzuar në cikël si çobaneshë, që kullot vjetat në një lagje të katundit. Pra, në katundin shqiptar që ka zënë vend në ciklin tonë të kreshnikëve, me përkujdesjen për bagëtinë merreshin të gjithë: burrat, gratë e fëmijët. Kjo ka bërë që në disa grupe popullsie bujqësore sllave, kufitare me këto katunde blegtoje, në mesjetë «emri arbanas të ishte sinonim i fjalës bari»⁷. Kjo degë e ekonomisë luante rol të rëndësishëm edhe në të gjithë qytetet e bregdetit dalmatin në mesjetën e hershme. Familjet e kamura në këto qytete kishin të paktën nga 1000 kokë bagëti të imëta secila⁸. Në këtë fazë blegtoria ishte dega më e rëndësishme, drejtimi kryesor ekonomik, që luante rol të dorës së parë në sigurimin e mjeteve më kryesore të jetës. Prej saj sigurohej jo vetëm ushqimi (mish, bulmet), por edhe veshmbathje (lesh, lëkurë). Vetë kryekreshniku Muji në mjaft raste pasqyrohet në vargun epik të ciklit si katundar i thjeshtë i veshur me tirq e gunë leshi. Kështu vishej edhe Halili. Kreshniku Ali Bajraktari ishte veshur me rroba të punuara nga leshi i deleve, që e ëma e kishte mbledhur nëpër ferra.

Blegtorët e epikës legjendare mbanin më shumë bagëti të imëta: dhën e dhi. Në bjeshkë shkonin për të kullotur mijëra dhen, gjë që të le të kuptosh se në mesjetën paraturke kopetë kanë qenë të mëdha. Në krisobulën e Deçanit të vitit 1330 ka pasur një dispozitë, sipas së cilës kushdo që fuste

bagëtinë pa leje në kullotat e malet e Deçanit, jepte një gjobë prej 500 delesh⁹, gjë që lë të kuptosh se në këto katunde ka pasur dhen me shumicë dhe se kopetë duhet të kenë qenë disa herë më të mëdha sesa gjoba që jepej po të shkelej dispozita. Dhe kur flasim për katundet e Deçanit, dihet se bëhet fjalë për vende të banuara nga shqiptarët. Në cikël jepen shifra të shumta për madhësinë e kopeve: 1000, 2000, 3000, 5000 kokë dhën. Në këto shifra të tërheq vëmendjen fakti se, ndryshe nga rastet e tjera kur në cikël jepen numra, kemi largim nga numri legjendar tre e shumëfishat e tij. Numrat 1,2,5, me apo pa zero mbrapa, nuk hyjnë në këtë kategori. Kjo lë të mendosh se shifrat që jepen për madhësitë e kopeve në mos janë plotësisht të vërteta, janë shumë afër saj.

Kopetë shoqëroheshin gjithnjë nga barinjte, të cilët ishin të pajisur me shigjeta, mizdrakë, e në kohët më të vona, me pushkë të gjata, me fyej, çifteli e lahuta. Në kullotë kopenë e shoqëronin gjithnjë qentë. Bagëtitë mbaheshin në forishte e bulmeti përpunohej në stan ose bunë prej grave të specializuara për këtë punë. Në cikël ato përmenden me emrin «baçica». Si duket, shoqëria e kohës së kreshnikëve ka parapëlqyer më shumë dhentë e më pak dhitë. Nuk është thjesht një rastësi që në 90% të rasteve, kur flitet për bagëtitë, zihen në gojë dhentë e shqerrat dhe vetëm në 10% përmenden bagëtitë e tjera. Janë mbajtur edhe kafshë të trasha, lopë e qe e gjithashtu edhe kafshë dore e samari, veçanërisht kuaj e mushka. Kopetë e mëdha të dhenve dhe shtegtimitet e tyre nga kullotat verore në ato dimërore, nuk mund të bëheshin në asnjë mënyrë pa ndihmën e kuajve. Kali në mesjetë ka qenë një kafshë e domosdoshme për blegtorinë; për mbajtjen e tij tregohej kujdes po aq i madh, sa edhe për kopenë e bagëtime. Manastiri i Deçanit, më 1330, kishte dy tufa me pela, për ruajtjen e shtimin e të cilave kujdeseshin katër fshatra,¹⁰ të specializuar në këtë mjeshteri. Kuptohet që, blegtorët nuk mund të kenë pasur tufa aq të mëdha sa ato të manastirit, por kafshët e ngarkesës, të nevojshme për të kryer shtegtimitet, me siguri i kanë pasur. Kjo është arsyeja që kreshnikët jo vetëm i përdornin këto kafshë e ua dinin të gjitha huqet, por edhe i hyjnizonin, u vishnin fuqi të mbinatyrshme. Duke u nisur nga fakti se në Shqipërinë e Veriut në shekullin e fundit kuajt kanë qenë të rrallë, ndonjë studiues ka arritur në përfundimin

se subjektet që kanë të bëjnë me kuaj janë të huazuara nga cikli boshnjak. Të gjykosh për mesjetën duke u nisur nga realiteti i afërt historik është gabim. E sotmja kurrë nuk mund të jetë identike me të kaluarën, qoftë kjo edhe e afërt, e jo më kur ajo është kaq e largët. Le të kujtojmë këtu se në ushtrinë e feudalëve të mesjetës kalorsia ishte jo vetëm një repart i organizuar sulmi, por edhe relativisht i madh në numër. Në ushtrinë e Skënderbeut ajo përbëhej nga 8-10 mijë kalorës.

Problemi i kullotave ka qenë jetik për blegtorët. Në cikël ky është legjendarizuar e hiperbolizuar. Megjithëkëtë, ruan në vetvete një të vërtetë. Sipas mendimit tonë, në cikël pasqyrohet ajo periudhë kur fiset sllave jo vetëm ishin dyndur, por kishin mundur të pushtonin edhe zonat fushore të pjesës veriore të banuara nga shqiptarë. Si rezultat, popullsia autoktone e disa zonave ishte tërhequr pjesërisht në malësi, në kullotat verore. Në asnjë rast në ciklin e kreshnikëve nuk bëhet fjalë për kullotat dimërore dhe për shtegtimet vertikale nga mali në fushë e anasjelltas. Në cikël, me mjetet letrare karakteristike për të, pasqyrohet koha kur ardhacakët synojnë të pushtojnë edhe kullotat verore. Konflikti ekonomik, veçanërisht ai për kullota, herë-herë i hapur e herë-herë i pleksur me veprime aventureske, karakteristike për shoqërinë feudale, është më i rëndësishmi. Ndër konfliktet e shumta të ciklit, ky është i vetmi që në çdo rast merr ngjyra etnike: sllavët luftojnë për të pushtuar bjeshkët e për t'u ngulur aty, përderisa përpiqen të ndërtojnë kulla të rrethuara me avlli; shqiptarët i mbrojnë ato me heroizëm. Karakteristikë e këtij konflikti është se palët ndërluftuese nuk bien asnjëherë në marrëveshje kompromisi e në zgjidhje paqësore e pajtuese, si në konfliktet e natyrave të tjera. Këto konflikte përfundojnë gjithnjë me gjak, me vrasje e djegie. Kreshnikët, e mbrapa tyre masat e popullit, luftojnë të bashkuar për të mbrojtur bjeshkët prej sulmeve të feudalëve sllavë që herë pas here i sulmojnë ato. Në bjeshkë shqiptarët luftojnë herë me Ugiqe Hysenin, Gavran Kapedanin, Maliq Harambashin, Radin e herë me Vida Harambashin, Galan Kapedanin e Paun Harambashin. Në asnjë rast konfliktet e kësaj natyre nuk ndodhin midis pjesëtarëve të së njëjtës etni. Ky konflikt etnik herë është i fshehur në mjergullën e legjendës e herë është i hapur, konkret: *«Si në dorë të shkjaut ti mua për me m'lëshua, ne gjith-*

mon' armiq i kem' pasë,/ gjithmonë ne na janë vardisë,/ na zaptuan bjeshkë e vërrit»¹¹. Është pikërisht ky konflikt i madh ekonomik e etnik, burim i ciklit që kemi sot në dorë. Cikle me përmasa të tilla mund të lindin e të jetojnë në shekuj vetëm për probleme të mëdha të etnive e jo për cikërrima që nuk kanë pasoja qenësore në jetën e tyre.

Konflikti etnik është më kryesori në të gjitha këngët e ciklit që kanë në bazë interesat ekonomike etnike. Pavarësisht se shifrat e dhëna në cikël në palët ndërluftuese janë legjendarizuar e nuk përputhen me realen, ato përmbajnë në vetvete një të vërtetë: epërsinë numerike të armiqve mbi shqiptarët. Në 15 variante të këngëve të epikës sonë legjendare konflikti mbaron edhe me vrasjen e krajlit. Meqë po flasim për krajlët, këtu dëshirojmë të vemë në dukje edhe një hollësi tjetër. Shqipëtarët e përfaqësuar nga kreshnikët luftojnë kundër krajlëve sllavë, si: kundër krajlit të Kotorrit, të Senjës, të Zadarit, Krajl Kapedanit etj. Sigurisht, fjala *krajl* është një mbishtresë e vonë në vend të fjalës më të vjetër *ban* ose *zhupan*. Këtu i qenësishëm është fakti se këta krajlë luftojnë kundër shqiptarëve, u marrin atyre tokën, u djegin banesat sulmojnë kullotat, grabitin bulmetin, u presin bagëtinë e i detyrojnë të paguajnë haraçe. Secili prej tyre vepron në hesap të vet. Kjo do të thotë se në këtë periudhë sundonte anarkia feudale, kur mungonte një shtet i centralizuar dhe ende nuk kishte dalë një krajl që të bënte zap krajlët e tjerë. Ky është një fakt i rëndësishëm që mund të shërbejë edhe për datimin e këtij ngurtëzimi në ciklin tonë. Kjo mbeturinë nuk mund të jetë më e re se fundi i shekullit XII, sepse në këtë kohë fillon centralizimi i shtetit sllav, që arrin kulmin në fillim të shekullit XIV nën Stefan Dushanin.

Jeta kryesisht blegtoje e katundit shqiptar, që pasqyrohet në cikël, nuk mohon qenien e tij të ngulur në një vend. Përkundrazi, në epikën tonë ka të dhëna të mjaftueshme që tregojnë se popullsia, krahas ruajtjes së bagëtisë, është marrë edhe me bujqësi, d.m.th., ka bërë jetë të ngulur. Mbas bagëtive nuk ka lëvizur e gjithë familja, por një pjesë e saj, çobanët dhe ndonjë grua që merrej me përpunimin e bulmetit, ndërsa pjesëtarët e tjerë merreshin me punimin e tokës. Popullsia e katundit njëjthe dhe kultivonte të gjitha prodhimet e arave, karakteristike për periudhën mesjetare grurë, thekër, elb, tagji e oriz, të cilat, me përjashtim të orizit që

ka nisur të kultivohet në shekullin X, janë kultura të vjetra mesdhetare. Nuk është pa domethënie fakti që në ciklin tonë nuk përmendet në asnjë rast misri (kallamoqi) si kulturë drithore, kur dihet se në shekujt e fundit në trevën e ciklit, ai ka qenë kultura kryesore për përgatitjen e bukës. Mospërmendja e tij është krejt e natyrshme. Këtu rapsodi ka ndjekur me fanatizëm traditën e trashëguar nga brezat dhe nuk ka pranuar të fusë realitetin e ri të krijuar në Ballkan pas fundit të shekullit XVII, kur kjo kulturë hyri edhe këtu. Ky fakt, në dukje i parëndësishëm, e çon krijimin e ciklit të paktën para shekullit kur misri hyri në gadishullin tonë.

Vetë kreshnikët, përveç se merreshin me ruajtjen e bagëtisë e me çetime, punonin tokën e mbillnin grurë. Kryekreshniku Muji merrej edhe me punë bujqësore. Në një rast ai vendoset nga rapsodi në mes të fushës, duke punuar me një parmendë që tërhiqej nga dy që. Si duket, parmenda njihet mirë nga kjo popullsi, përderisa përmenden edhe pjesë të saj, si kulari (zgjedha) e palla (plori). Që popullsia e këtyre katundeve ishte e ngulur në vendbanime të përhershme, flet edhe fakti se ajo mbante që e lopë, të cilat përdorreshin si kafshë tërheqëse në punët bujqësore. Me to ndonjëherë formoheshin edhe tufa, si ato që Muji ruante në fëmijërinë e tij. Këto kafshë nuk janë të tilla që t'u nënshtrohen shtegtimeve të gjata, ashtu si dhentë. Ato janë kafshë të vendbanimeve të ngulura. Në raste mbledhjesh e gëzimesh kreshnikët përdornin rëndom e me shumicë verën, rakinë e duhanin, gjë që do të thotë se ata i prodhonin vetë. Përmendja disa herë e hardhive, që përdorreshin nga të varfërit edhe për të bërë frerët e kuajve, të jep të kuptosh se këto njiheshin mirë nga shoqëria e kohës dhe se në katunde kishte të tilla. Ekzistenca e pjergullës dhe e hardhisë është karakteristike për një vendbanim të qëndrueshëm. Në përdorimin e këtyre pijeve në cikël mund të dallohen mirë dy shtresime: një më i hershëm, si është vera, që ka tradita nga koha antike në vendet rreth detit Mesdhe, dhe një shtresë më të re, si është rakia dhe duhani, të cilat kanë hyrë në Ballkan në shekullin XVII. Në mjaft raste, kur përshkruhen kullat, ato janë të rrethuara me kopshte e bahçe ku mbilleshin edhe pemë, nga të cilat më shumë përmenden mollë, dardha e më pak mana. Edhe ky është një fakt që flet për vendbanime të qëndrueshme.

Në katundin shqiptar të përfaqësuar në epikën legjen-

dare jetonte një shoqëri relativisht e zhvilluar. Karakteristikë kryesore e saj është ekzistenca e fshatarit të lirë, me prona të vetat, që lufton për të mos iu nënshtruar shfrytëzimit feudal të kohës, për të mos dhënë haraçe e taksa, që mbron bashkërisht pronat e saj nga lakmitë feudale. Në çdo varg të epikës gjen mendimin dhe mendësinë e mesjetës, me klasa e diferencim të theksuar shoqëror, me zotërinj të pasur e shërbëtorë, me katundarë pa tokë, pa bagëti e pa kalë e bile edhe me lypësa që bredhin për të kërkuar lëmoshë katund më katund. Ky diferencim vihet re edhe midis vetë të parëve të katundeve, një pjesë e të cilëve e kishte filluar jetën nga hiçi. Në fëmijërinë e tij Muji u pajtua çoban lopësh tek një zotni. Nënkuptohej se për të vepruar kështu e ka shtyrë nevoja ekonomike. Deli Mehmet Aga, Ali Bajraktari, Djali Jabanxhi, Hasan Aga i Ri, Ager Isvano etj., e kishin filluar jetën në varfëri e skamje. Sigurisht, për shtjellimin e këngës, për ta bërë atë më tërheqëse e për të mbajtur në ankth dëgjuesit, rapsodi ka kërkuar intrigën. Shpesh intriga është e montuar dhe e hiperbolizuar, por, sidoqoftë, ajo përmban brënda të vërtetën, frymën e kohës kur ka hyrë. Edhe në rastin tonë rapsodi, me mjete letrare karakteristike për epikën legjendare, jep një fakt real të mjedisit ku ka jetuar, diferencimin relativisht të thellë të shoqërisë shqiptare të kohës. Ajo nuk ishte një shoqëri e mbyllur, që merrej vetëm me rritjen e bagëtisë. Ajo njihte marrëdhëniet mall-para, shiste në qendrat kryesore prodhimet e saj blegtorale e blente artikuj të prodhimit zejtar. Në personazhet imagjinare të epikës dëshira për para është e jashtëzakonshme e po të jashtëzakonshme janë shumat e parave që lëvizin, të ngarkuara bile edhe mbi mushka. Në vargjet e epikës janë në qarkullim disa lloje paresh: dukat, orum, grosh e rrushpe. Paratë nuk ishin të panjohura në mesjetë për banorët e trevave ku shtrihet cikli i kreshnikëve. Në disa qendra qytetare të kësaj treve kishte makina për prerjen e tyre. Para të tilla priste Kotorri, Shkodra, Tivari, Spaçi e Drishti. Makinat për prerjen e parave të Ulqinit e të Shkodrës punonin edhe në periudhën e sundimit të dinastisë së Balshajve. Në Shkodër këto makina u mbajtën nga Venediku deri në vitin 1453.

1) A. Buda, *Vendi i shqiptarëve në historinë evropiane të shekujve VIII-XIII*, në «Studime historike», 1968, nr. 1, f. 4-5.

2) S. Pulaha, *Mbi formimin e krahinave të vetëqeverisura në ma-*

lësitë e Sanxhakut të Shkodrës në shek. XV-XVII. në «Konferenca Kombëtare e Studimeve Etnografike», Tiranë, 1977, f. 156.

3) «Regjistri i kadastrës dhe koncesioneve për rrethin e Shkodrës 1416-1417», Tiranë, 1977 (përgatitur nga I. Zamputi).

4) «Regjistri i tokave shqiptare i vitit 1431-32» (Arkivi i Institutit të Historisë).

5) B. Kovaceviç, *Katundi mesjetar sipas burimeve të Dubrovnikut*, në «Simpozium mbi katundin mesjetar», Sarajevë, 1962, f. 12 (Citohet sipas përkthimit që gjendet në Arkivin e Institutit të Historisë).

8) S. Pulaha, vep. cit., f. 156.

7) M. Súfflay, «Serbët dhe shqiptarët», Tiranë, 1926, f. 74.

8) «Sllavët e jugut në shekujt VII-XI», (material në Arkivin e Institutit të Historisë), f. 31.

9) «Momente ligjore», f. 647 (citohet sipas J. Trifunovski, *Karakteristikat gjeografike të katundeve mesjetare*, në «Simpozium mbi katundin mesjetar», f. 31).

10) M. Filipoviç, *Struktura dhe organizimi i katundit*, në «Simpozium për katundin mesjetar», f. 120.

Pirro THOMO

Bashk. i vjetër shkencor

MJEDISI DHE ELEMENTET ARKITEKTONIKE NË EPIKËN HEROIKE LEGJENDARE

Në problematikën e gjerë e komplekse që përfshin studimi i epikës legjendare, problemi i të banuarit, ndonëse jo i dorës së parë, nuk është krejt anësor. Ai qëndron në sfondin e ngjarjeve, përbën mjedisin ku jetojnë e veprojnë heronjtë dhe personazhet e epikës. Deri sot vendi, përmbajtja dhe roli i këtij mjedisi dhe i elementeve arkitektonike nuk janë bërë objekt i trajtimeve të veçanta. Ato janë prekur shkarazi në funksion të një ideje apo dukurie tjetër nga ndonjë autor për shpjegimin e terminologjisë së ndërtimit të përdorur nga autorë të tjerë. Për to gjithashtu janë dhënë komente në shënime të fjalorët e përmbledhjeve të teksteve të këngëve!

Elementet arkitektonike në epikën legjendare nuk janë të pakta, por ato kanë gjetur një pasqyrim të ndërlikuar. Herë janë tepër të përgjithësuara, të khyera në figuracione artistike me një ngarkesë të madhe estetike, herë mjaft konkrete, ndërsa në shumë raste në epikë gjejmë të gërshetuara elemente të periudhave të ndryshme historike. Por në çdo rast ato janë shëmbëlltyra të një mjedisi të njohur e të familiarizuar për rapsodin. Mbrapa çdo përfytyrimi nuk është e vështirë të kapet mjedisi real, i cili ka shërbyer si lëndë e parë për çdo lloj përfytyrimi. Kështu që materiali i përdorur nga epika legjendare, nga njëra anë, shërben si burim i rëndësishëm informacioni për të rindërtuar jetën e shoqërinë në një periudhë të caktuar historike, nga ana tjetër, analiza e tij jep të dhëna me interes për përkatësinë etnike të bartësve të epikës dhe ndonjë argument që tërthorazi hedh dritë mbi lashtësinë e krijimit dhe të kristalizimit të saj.

Mjedisi arkitektonik në epikë shprehet në dy forma, të lidhura ngushtë me njëra-tjetrën: në mënyrën e banimit dhe në materializimin e saj në banesë, fshat apo qytet. Mënyra e banimit shpreh një organizim shoqëror, ekonomik e familjar të caktuar, është e lidhur me një koncept botëkuptimor e shpirtëror, që e bëjnë të dallohet një etnos nga etnosët e tjera. Ajo kushtëzon në mënyrë të ndjeshme dhe

materializimin e saj në veprën arkitektonike. Në epikë bëhet një dallim i qartë ndërmjet konceptit shoqëror të banimit dhe shprehjes së saj konkrete arkitektonike. Ndërsa për këtë të fundit përdoret rëndom koncepti i kullës, për të parën hasim shpesh konceptin *shpi, derë, tym, vatër* etj., të cilat nuk lidhen me një formë të caktuar banese, por me banimin në përgjithësi. Me këtë kuptohet tërësia e mjediseve të përdorura nga familja brenda murit rrethues.

Veçoritë e një mënyre banimi vendase rapsodi i ka dhënë duke krijuar situata e ndodhi në mjediset karakteristike. Një vend me rëndësi në epikë ze shtëpia e zjarrit, oda e miqve dhe ahuri.

Shtëpia e zjarrit është mjedisi më i pamungueshëm i banesës shqiptare që qëndron në zanafillën e zhvillimit të saj. Me shtëpinë dhe me elementet e saj, derën e vatrën, janë krijuar besime e rite të shumta të përhapura në popull që lidhen me nderin dhe virtutet e jetës familjare². Dhunimi i shtëpisë, i vatrës, konsiderohej si një lloj sakrilegji, që mallkohet dhe ndëshkohet më rëndë: «*Qi për n'dashtë me pru marren ke shpia./ Ne, ktij zoti i shkimët hisen e diellit./ E n'pastë menden me na koritë fisin/ gjujma, re, çetash me kokërr rrfeje./ zirra, tokë, përjashta n'natë të vorrit!*» (4. *Martesa e Halilit*, «Epika legjendare», T. 1966), ndërsa mbrojtja e nderit të saj si detyra më fisnike që pranon çdo sakrificë. Ky është motivi që e bën të ngrihet Gjergj Elez Alinë nga shtrati i vdekjes, ku lëngonte 9 vjet me 9 plagë të rënda, e të hedhë kushtrimin: «*Erzi i shpisë qysh lshohet n'dorë t'Balozit?!*» Del në mejdan, fiton dhe vdes i qetë. (5. *Gjergj Elez Alia*, «*Ep. legj.*» T. 1966). Këto koncepte të ngulitura thellë në vetëdijen e popullit dhe të kthyerat në norma, i kanë shërbyer rapsodit si mjete të fuqishme artistike për të simbolizuar familjen, fisin, krahinën e deri bashkësinë etnike, duke i lënë në plan të dytë funksionet utilitare të një mjedisi, ku gruaja ose nëna gatuan ushqimin.

Mjedisi i dytë karakteristik i banesës shqiptare është oda e miqve, e cila nuk konceptohet si një kthinë e thjeshtë banese, por merr një kuptim të gjerë shoqëror. Është jo vetëm vendi ku pritet dhe nderohet miku, por njëkohësisht dhe vendi i mbledhjeve, i diskutimeve, një vend i ngjashëm me logun e kuvendeve³. Miku është i mirëpritur dhe gëzon të gjitha nderet nga i zoti i shtëpisë: «*Mysafir a don me t'ardhë?! Ti hoshgjelden, te i ka thanë*» (10. *Omeri i Ri*, «*Ep. legj.*», T. 1966); «*T'tanë për darkë Muji i ka nda-*

lë/... E e ka vu një barrë dru t'vogël n'zjarr,/ treqind vetë priherë m'u nxe./ Atëher' trimi u ka avit' bucelat/, atëher' trimi u ka avit fuçijat». (Martesa e Halilit, «Ep. legj.» T. 1966).

Është i zoti i shtëpisë ai që ia merr mikut kalin e ia çon në ahur. Ai do t'i pjekë e do t'i servirë dhe kafënë, do t'i dëgjojë fjalën, qoftë kjo e hidhur, do ta shoqërojë natën për të fjetur dhe do ta përcjellë me nderim: «N'podrum gjo-gun ja ka çue,/ kanë hi n'odë e kanë pushue./ Ja pjek kafenë me sheqer,/ ja ka dhanë, n'dorë e merr.» (10. Omeri i Ri, «Ep. legj.», T. 1966). Kanë marrë llafin e po llafiten,/ kanë marrë gazin e po gazmojnë/. Kanë nisë trimat Mujin p'e pëvetin! — N'votër tande kemi qillue,/ Mos na ki randë për një fjalë! (4. Martesa e Halilit, «Ep. legj.» T. 1966).

Në odën e miqve mbliidhen kreshnikët në kuvend. Ata flasin sipas gjithë rregullit të kuvendit të burrave, me radhë, sipas rangut e moshës: *Rend me rend, Mujo, po flasin* (4. Martesa e Halilit, «Ep. legj.», T. 1966), marrin vendime për çetime e çështje të tjera. Oda e miqve ka marrë në këtë mënyrë një funksion etnik, prandaj në epikë ajo ka zënë një vend kaq të dukshëm në gjithë ceremonialin karakteristik të mikpritjes dhe në përputhje me këtë funksion.

Mjedisi i tretë që ndeshet shpesh në epikë është «ahri», i cili ka gjithnjë të njëjtin funksion: strehimin e gjogut, figurës së dashur, të pandarë e besnike të kreshnikut. Ndonëse edhe ky mjedis është i pamungueshëm në banesën shqiptare, në përputhje me këtë funksion në epikë ka marrë ngjyra që e largojnë nga paraqitja reale.

Në zgjidhjen kompozicionale të banesës një rol të rëndësishëm luan edhe struktura e familjes. Në epikën tonë legjendare përgjithësisht figurojnë familje të vogla, me një numër të kufizuar pjesëtarësh dhe, ç'është më kryesorja, çdo familje ka banesë të veçantë. Muji, nip i Dizdar Osman Agës, banon më vete. Tipik është rasti kur nëna me nëntë djem e një vajzë, mbasi shet djalin e vogël, i ndërton secilit djalë nga një kullë të veçantë: «A dredhë tjetër e i pshton/, m'u ble kulla e saraje,/ ashtu ara e livadhe,/ jau ki ble tetë copë dugajë» (36. Agër Isvano, «Ep. legj.», T. 1966).

Në një rast tjetër duket dallimi ndërmjet familjes shqiptare dhe asaj sllave. Jo më kot kësaj të fundit i jepet një përbërje numerike e madhe, prej nëntë vëllezërish, me banim të përbashkët: «Nandë jarana n'krajli kin pa kenë/, t'nandë jaranat vllazën paskan ndollë,.../ N'derë t'Jovanet ky fill paska shkue! (45. Filiske Filiskama. «Ep. legj.», T. 1966).

Koncepti mbi banesën dhe mënyrën e të jetuarit ka gjetur një shprehje konkrete në elementet e ndryshme arkitektonike. Këto elemente duhet të ishin të tillë që të plotësonin disa kërkesa të caktuara ideoestetike. Kështu, p.sh., tipi i banesës i zgjedhur për t'u përgjithësuar dhe për t'u kthyer në një simbol artistik do t'i nënshtrohej frymës së përgjithshme të epikës. *Së pari*, gjendja e tensionuar, e mbushur me luftëra, sulme e grabitje nuk mund të pranonte veçse një banesë me tipare fortifikuese. *Së dyti*, fryma e epikës duhej të përkonte dhe me një karakter monumental të ndërimit. *Së treti*, vendit që zinin në bashkësinë shoqërore heronjtë e epikës do t'i përshtatej një banesë e zhvilluar. *Së katërti*, banesa e zhvilluar dhe e sigurt ishte aspirata e gjithë shtresave të fshatarësisë, pavarësisht nga gjendja shoqërore dhe ekonomike. Nëna e varfër që fëmijët jetima: «*Me gazep e mjera i ka rritë, / me lesh ferrash i veshë e i mbathë. / Me lypë dyersh u ep me ngranë* (36. *Agër Isvano*, «Ep. legj.», T. 1966), u blen atyre kulla e saraje.

Kështu nga shumëllojshmëria e formave të banesave, përfytyrimin e rapsodit do ta tërhiqte pikërisht kulla ose banesa e fortifikuar, e cila i plotësonte kërkesat e mësipërme dhe që pati një përhapje diku më të madhe e diku më të vogël në krahinat ku u ruajt epika legjendare. Variantet më të përpunuara të këtij tipi banese, që kanë arritur deri në ditët tona, janë trikatëshe të ndërtuara krejtësisht prej guri, me hapësira ndriçimi të pakta e të vogla, të pajisura me frëngji të shumta. **Tiparet mbrojtëse dhe karakteri monumental janë veçoritë kryesore të trajtimit arkitektonik.** Karakteristikë për kompozimin planimetriko-vëllimor ishte ndarja funksionale sipas kateve: në katin përdhe strehoheshin bagëtitë, kryesisht kafshët e ngarkesës dhe kali i shalës. Në katin e dytë ishte vendosur shtëpia e zjarrit, ndërsa gjithnjë në katin e tretë ndodhej dhoma e miqve. Edhe në banesat e tjera të përhapura në këto krahina, ndonëse nuk arritën atë shkallë zhvillimi si te kullat, vërehen mjaft tipare të ngjashme.

Por përfytyrimi i këtij tipi në epikë merr trajta nga më të ndryshmet, duke bërë që raporti ndërmjet shembullit real dhe përfytyrimit artistik të luhetet nga kënga në këngë, nga varianti në variant, madje dhe brenda së njëjtës këngë, në varësi të idesë apo ngjarjes që përshkruhet.

Përgjithësisht me elemente të hiperbolizuara, herë-herë fantastike, përshkruhen ndërtimet e palës kundërshtare. Kullat e tyre ngrihen 9-12 kate, kanë 300 dhoma floriri, janë

të mbuluara me pllaka çeliku etj.: «Kullë të mirë, paj, krajli kishte nisë,/ dymbdhetë mjeshtra vndue n'ta i ka,/ dymbdhetë vjet m'ta lanë i ka,/ sa të gjanë kullën ai e ka nisë,/ treqind oda m'ta si i ka da,/ po i mbaron odat prej florinit,/ dyert e mblojën po ja vndon çelikut,/ dymbdhetë katesh përpjetë e ka çue». (22. Rrëmbimi i së shoqes së Mujit, «Ep. legj.», T. 1966»).

Edhe më i mjergulluar dhe i pakapshëm bëhet përfytyrimi i kullave të personazheve më të largët, të përtej detit, me të cilët kreshnikët tanë ndeshen ndonjëherë: «Nuk asht kollaj Uroshin me e prë,/ se në midis t'detit ka shpinë dymbdhetë kat.» (85. Muji, Halili dhe Uroshi i Detit, «Ep. legj.», T. 1966).

Në kontrast të dukshëm me të jepet bota e heronjve tanë. Mjedisi shoqëror dhe arkitektonik ndryshon menjëherë duke iu afruar së tepërmi atij reali dhe të përditshmit dhe duke fituar kështu një karakter të theksuar popullor. Kulla rrethohet me avlli, ka baçe e kopsht: «Fort kollaj kullën me e njoftë:/ Njajo që asht në buzë të lumit/ e gjithë rreth baçen e ka» (12. Arnaut Osmani e Hyso Radoica, «Ep. legj.», T. 1966), pra merr atë kuptim që ka plangu i shtëpisë në popull. Ky koncept ka gjetur kodifikimin e tij dhe në të drejtën zakonore: «Plangu i shpisë ka oborr e kopshte, ka vreshtë e arë, ka livadh e xâna, ka udhë e shteg, ka kufij si në mal, si në vrri, si në fushë».⁴

Shumë herë përshkrimi i kullës në epikë nuk shmanget nga shembujt realë si nga numri i kateve ashtu edhe nga ndarje funksionale. Jo vetëm kullat e personazheve të zakonshëm, por edhe ato të heroit kryesor, Mujit, rapsodi shpesh nuk mund ta konceptojë më të lartë se tri kate. Te kënga *Muji e Halili rrethohen në kullë* («Këngë kreshnike», Prishtinë, 1974, Kënga 5) Krajl Zaderi ndërton një kullë tepër të fortë e luksoze dhe i lëvdohet së shoqes për kullën, gjogun, shpatën etj. Nga përgjigjja e gruas, se në krahasim me kullën e Mujit e tija duket si kotec pulash, dëgjuesi pret të përfytyrojë një kullë shumë më të madhe. Por kur vjen veprimi konkret, ai i rrethimit të kullës, kjo e fundit nuk është më tepër se trikatëshe: *Kallshin topat, kullën e kanë gjue,/ qat' herë kullën dy kat ja kanë rrxuo,/ veç podrumin n'munen me ja rrxue.*

Elemente të tjera të banesës të përmendura në epikë, si: *kapixhiku, qoshku, divanhania, dyshekllekku, çardaku* etj., janë të nxjerra nga shembujt realë, sipas emërtimit dhe për-

dorimit në krahina të ndryshme, ku u kultivua epika legjendare.

Kjo mënyrë paraqitjeje, ky përfytyrim i diferencuar, është përdorur me sukses nga rapsodi për fuqizimin e atmosferës së përgjithshme të epikës, për theksimin e konfliktit, duke ballafaquar dy botë me përmbajtje shoqërore dhe ekonomike krejt të ndryshme.

Por, një përfytyrim i tillë i mjedisit arkitektonik shpreh, nga ana tjetër, dhe specifikën artistike të epikës, si një fazë e veçantë ndërmjet përrallës fantastike dhe epikës historike. Mjedisi i heronjve është njëkohësisht dhe bota e tyre e njohur, e sigurt, ku ata kthehen nga një botë tjetër e pabesë, e rrezikshme, e huaj, ndonëse jo kaq e panjohur për ta. Kështu që ngarkesa fantastike e përrallës, megjithëse e pranishme edhe në epikën legjendare, dobësohet në dobi të hapësirës së konkretizuar, karakteristike për epikën historike⁵.

Si pasojë e rrugës që ka kaluar krijimtaria popullore, duke u transmetuar gojë pas goje nga njëri brez te tjetri derisa arriti në ditët tona, në të gjejmë të pasqyruar situata historike e shoqërore nga më të ndryshmet, të cilat nuk e kanë përjashtuar plotësisht njëra tjetrën. Kanë krijuar kë-shtu shtresime ose dhe gërshetime elementesh të ndryshme, pasqyrimi i të cilave në epikë është aq më i qartë, sa më të formuara e më të qëndrueshme të kenë qenë ato në kohë dhe në vetëdijen popullore. Stratigrafia e eposit në bazë të elementeve arkitektonike të përdorura në të do të ishte një e dhënë me interes për të arritur, në mos në zanafillën e tij, të paktën në një fazë të formuar qartë.

Ndër elementet më të vjetra jetësore të ndeshura shpesh në epikë janë vendbanimet shpellore, të cilat vijnë si kujtim i një periudhe të largët historike. Vendbanime të tilla ishin karakteristike për popullsitë e vendeve malore, prandaj ato mund të përdorëshin si figura vetëm nga popuj, të cilët i kanë njohur dhe përdorur ato, edhe deri vonë në kushte të vështira, ashtu siç ishte fshatarësia iliro-shqiptare, e shtyrë nga invazionet romake, sllave e osmane. Karakteri i këtyre vendbanimeve në epikën tonë ka sjellë një pasqyrim të dyfishtë: nga njëra anë ato i përkasin legjendës, bëhen vendbanime të figurave mitologjike: «*E kin kapë zanat për doret, fill te shpella e paskan çue,*» (1. *Gjeto Basho Muji*, «Ep. legj.», T. 1966), nga ana tjetër ato çmitologjizohen, bëhen dhe vendbanime njerëzore. «*N'nji shpellë malit trimi paska hi*» (24. *Halili merr gjakun e Mujit*, «Ep. legj.», T. 1966).

Ndër gjithë elementet e vjetra arkitektonike të përdorura nga epika jonë, ato mesjetare kanë krijuar një shtresë mjaft kompakte, duke i dhënë sfondit të zhvillimit të ngjarjeve një ngjyrë të fortë të kësaj periudhe.

Në identifikimin e banesës me *tymn*, prof. E. Çabej sheh gjurmë të kohës bizantine, siç është tatimi sipas *tymit*, i zbatuar nga administrata bizantine⁶. Gjithnjë gjatë kësaj periudhe u përgjithësua ndërtimi i pircjeve ose i kullave të veçuara brenda mureve rrethuese të qyteteve ose dhe jashtë tyre. Këto të fundit shërbenin si pika vrojtimi, vendstrehime garnizonesh gjatë rrugëve kryesore ose si seli e feudalëve të vegjël. Barleti këto i quan «*oppidula*»⁷. Ndër elementet më të zakonshme të kësaj arkitekture ishin bedenat e dhëmbëzuar që përfundonin pjesën e sipërme, kanalet e ujit që i qarkonin ato etj., pra elemente që përsëriten kaq shpesh në epikën tonë legjendare: «*Ka hipën' beden t'kullës/, ka zbrazë pushkën habertare/: T'gjith' rreth kulle avllin ma ka/, mprend' avllisë hendekun me ujë./ dymbdhet' katesh thell' edhe po asht/... /N'beden t'kullës Muji paska dalë.*» (29. *Halili merr Seferen e Krajlit*, «Ep. legj.», V. II, T. 1983).

Bedenat e dhëmbëzuar, karakteristikë për luftën me armë të ftohta, me daljen e armëve të zjarrit iu nënshtruan një trajtimi të ri, derisa dolën përfundimisht nga përdorimi në shek. XVII⁸. Kullat me bedena duhet të kenë pasur një përhapje të madhe në mesjetë, përderisa ato u bënë si simbole të qyteteve, siç i shohim në monedhat e Drishtit, Shasit e të Shkodrës të shek. XIII-XIV⁹. Ndonëse formulimi i tyre arkitektonik nuk është krejt i njëjtë, ato kanë mjaft tipare të ngjashme, si kullëzat në pjesën e sipërme apo bedenat e dhëmbëzuar.

Elemente të spikatura fortifikuese shfaqen gjatë kësaj kohe edhe në banesat, të cilat patën si pararendëse dhe trashëguan mjaft tipare nga banesat e gurta, të njohura nga gërmimet arkeologjike në territoret e banuara nga ilirët¹⁰. «*Banesat me kullë*», në të cilat banesës i bashkangjitet një kullëzë për vrojtim e mbrojtje, dokumentohen në vendin tonë që në shek. XIV¹¹. Ruajtja e këtij koncepti fortifikimi, edhe gjatë periudhave pasuese, dëshmon për një traditë të vjetër e të rrënjosur thellë¹².

Të marra së bashku të gjitha elementet jetësore të përdorura nga epika legjendare mund të krijojnë një tablo të plotë të fshatit shqiptar me banesat, kopshtet, mullinjtë e vajanicat, mrizat e lugjet, kullotat e stanet, logjet e kuven-

deve etj. Këto dëshmojnë për vendbanime tashmë të ngulitura e të qëndrueshme, dukuri të cilat dokumentohen në krahinat e epikës që para pushtimit osman qoftë nga dokumentacioni i shkruar, qoftë nga dëshmitë materiale në vendbanimet-rrënojë¹³. Gjurmët e banesave të kësaj periudhe paraqesin kompozime përgjithësisht të thjeshta, njëfamiljare, por të qëndrueshme, të ndërtuara me gurë, me ara të hapura në terrene të pjerrëta e të sistemuara me mure tarracimi, në ndryshim me strukturën e fshatrave sllave, të organizuara në zadruga dhe me ndërtime të ngritura me materiale jorezistente¹⁴. Këto tipare vazhduan të ruhen edhe gjatë periudhave pasuese, sidomos në krahinat malore, ku blegtoria ishte dega kryesore e ekonomisë familjare, ku fshatarsia gëzonte një liri më të madhe politike dhe ekonomike, dhe organizimi shoqëror mbështetej më tepër në të drejtën zakonore vendase. Karakteristikë tjetër për këto krahina për zgjidhjen e kërkesave gjatë rritjes numerike të familjes, ishte ndërtimi i banesave të veçanta ose, në disa raste, ndërtimi i banesave të përngjitura (vëllazërishte).

Në përputhje me këtë stad zhvillimi të fshatit shqiptar është dhe karakteri i mjedisit qytetar, i cili duket se nuk ka qenë i panjohur për rapsodin. Me mjete dhe elemente të kursyera, duke u mjaftuar me sheshin e qytetit, rrugët e kalldrëmuara, kishën arkitekturën përgjithësisht më të pasur e, mbi të gjitha, me tregun me punishtet e zejtarëve, ai na ka dhënë një përfytyrim të gjallë të një jete qytetare, me organizimin shoqëror, me hierarkinë e vet, me sistemin ushtarak dhe me karakterin ekonomik, si një qendër prodhimi e këmbimi, që pret e qarkullon monedhat e veta. Një përfytyrim i tillë na shpie në një periudhë ku qytetet gëzonin ende një jetë të pavarur, si organizma vetëqeverisës në bazë të statuteve që rregullonin jetën e brendshme të tyre, gjatë shek. XII-XIV. Gjatë kësaj periudhe qendrat qytetare në krahinat ku u kultivua epika legjendare arritën jo vetëm rritjen më të madhe numerike dhe zhvillimin më të madh politik dhe ekonomik, por njohën njëkohësisht dhe konfliktet më të shpeshta për zotërimin e tyre. Në këto konflikte ishin përzier dhe feudalët shqiptarë, të cilët arritën të fusnin nën zotërimin e tyre disa nga këto qytete¹⁵.

Sfondi arkitektonik i përdorur, duke rezonuar dhe me elementet e tjera të kulturës materiale e shpirtërore, ka mundur t'i japë epikës sonë legjendare një ngjyrë të spika-

tur etnike e cila, e formuar qysh herët dhe e konsoliduar nga një shtresë e fortë verniku mesjetar, mundi të ruhet e freskët deri në ditët tona. Një faktor ruajtës i kësaj ngjyre ka qenë dhe jeta që ka bërë epika jonë. E kënduar larg oborreve feudale e mejhaneve, jo nga rapsodë të përbuzur e endacakë për të nxjerrë bukën e gojës, por në mjedise «epike», në kullat e malësorëve në mes të bjeshkëve kreshnike, nga rapsodë të respektuar, përpara një auditori të heshtur e krenar, që nuk joshej nga trillimi dhe stërgjatjet, epika jonë vinte në funksion të ngjalljes së ndjenjës së nderimit për etërit, evokonte kohë të mëdha dhe krijonte bindjen se këto bëma mund të kryheshin dhe nga ata vetë. Si e tillë, ajo nuk mund të dilte jashtë botës, jetës dhe aspiratave të auditorit.

- 1) «Epika legjendare», vëll. I., Tiranë, 1966, Hyrje e përgatitur nga Z. Sako — Q. Haxhihasani, M. Lambertz, «Cikli i Mujit dhe i Halilit», 1954-55, përkthim në Arkivin e Institutit të Kulturës Popullore; V. Sejko, *Mbi elementet e përbashkëta në epikën shqipe dhe atë serbokroate*, material në AIKP etj.
- 2) M. Tirta, *Mbi zanafillën e disa motiveve në gurgdhendjen në shtëpitë fshatare shqiptare*, «Monumentet», 2, 1982, f. 119-120.
- 3) M. Krasniqi, *Funksioni i odës së miqve në Kosovë në epokën e Lidhjes së Prizrenit*, «Gjurmë e gjurmime», Prishtinë, 1979, f. 434-441; E. Riza, *Oda e miqve në banesën qytetare shqiptare*, «Etnografia shqiptare», XIII, Tiranë, 1983, f. 255.
- 4) «Kanuni i Lekë Dukagjinit» (Vepër postume e Shtjefën Gjeçovit), Shkodër, 1933, f. 214.
- 5) A. Uçi, «Mitologjia, folklori, letërsia», Tiranë, 1982, f. 214-222.
- 6) E. Çabej, «Për gjenezën e literaturës shqipe», Shkodër, 1939.
- 7) Gj. Karaiskaj, «5000 vjet fortifikime në Shqipëri», T. 1981, M. Šufflay, «Qytetet dhe kështjellat në Shqipëri vecanërisht gjatë mesjetës», Vjenë dhe Laipzig, 1924, përkthim në Ark. Inst. Mon. Kult.
- 8) Gj. Karaiskaj, *v. cit.* f. 263.
- 9) «Historia e Shqipërisë», V. I, Tiranë, 1967, f. 209.
- 10) V. Bushati, *Banesa në Ilirë*, disertacion: S. Batović, O. Ostrič, *Tragovi iliriske kulturne bastine u narodnoj kulturi našega primorskoga područja*, në Simpoziumin «Predslavenski etnički elementi na Balkanu u etnogenezi Južnih Slovena», 24-26 Oktobra 1968 u Mostaru, Sarajevo, 1969, f. 252-253.
- 11) A. Meksi — E. Riza, *Ndërtimet në fshatën rrënojë të Kamenicës*, «Monumentet», 7-8, 1974, f. 141.
- 12) P. Thomo, *Banesat me kullë në Shqipëri*, «Etnografia shqiptare», 12, 1982, f. 5-36.
- 13) E. Riza — P. Thomo, *Karakteret e vendbanimeve dhe të banesës fshatare shqiptare në shek. XIV-XVIII*, «Kultura popullore», 2, 1983, f. 123.
- 14) S. Novakovic, «Selo», Beograd, 1943.
- 15) «Historia e Shqipërisë», V. I, Tiranë, 1967, f. 182-185, 214-218, 220-221.

Afërdita ONUZI

Kand. e shkencave

ELEMENTE TË KULTURËS MATERIALE TË PASQYRUAR NË EPIKËN LEGJENDARE

Në këngët e eposit legjendar të popullit tonë, pajimet e ndryshme, orenditë, veshjet si dhe rrethana të tjera jetësore, na informojnë për mjediset në të cilat jetuan dhe vepruan kreshnikët dhe të afërmit e tyre. Gjurmimi i këtyre elementeve ka rëndësi, sepse nëpërmjet tyre mund të gjejkojmë për mënyrën e jetesës së bartësve të këtij eposi si dhe për zhvillimin e përgjithshëm kulturor të tyre në periudha të ndryshme.

Në këtë kumtesë jemi përpjekur që me këto të dhëna (të cilat nganjëherë nuk janë krejt të mjaftueshme) të bëjmë një shtresëzim kohor të elementeve të kulturës materiale që përmbajnë subjektet e ciklit si dhe të vëmë në dukje karakterin origjinal të mjediseve ku u prodhuan dhe u përdorën këto elemente.

*
* *

Ngjarjet që përbëjnë subjektet e këtij eposi të mbështjella me vello fantastike, nuk mund të themi se i takojnë një epoke të caktuar. Aty ka elemente kulturore të periudhave të ndryshme që kanë bashkëjetuar, disa prej tyre si të sjellë e disa të trashëguar nga kultura vendase. Brezat që e kanë ruajtur këtë cikël, kanë futur nëpër vargjet e këngëve edhe elemente kulturore të kohës së tyre, nganjëherë duke i zëvendësuar të mëparshmet ose duke i ruajtur edhe ato.

Nuk është e rastit që në pajimet e një kreshniku përmenden edhe pushka, edhe shpata, apo krahas me topuzin e miz-

drakun mbahen edhe dylbitë. Gjithashtu disa kreshnikë mbajnë emra myslimanë e disa të tjerë arbër të hershëm. Ata pinë edhe verë, edhe raki. Këto elemente të përdorura së bashku sjellin jehonën e periudhave, nëpër të cilat udhëtuan këto këngë, e nëpërmjet tyre botën e malësorëve tanë, ndjenjat dhe dëshirat e tyre. Sidoqoftë në ciklin e kreshnikëve gjejmë dëshmi për një shtresim shumë të vonë të kulturës popullore.

Në mjediset familjare të kreshnikëve, goftë në oda miqsh apo në shtëpitë e zjarrit, rapsodët përshkruajnë çaste të pritjes së miqve apo biseda të ndryshme familjare, që shoqërohen gjithnjë me pirjen e kafes dhe me ndërrimin e duhanit midis tyre. Ndër pajisjet shtëpiake përmen-den: shilte, mindere, sexhade etj. Në ndonjë rast Muji dhe Halili dalin të veshur me qyrk, me kondosh, libade dhe kryejnë disa shërbesa dhe formula fetare islamike etj. Aty-këtu gratë e motrat e tyre paraqiten të veshura me dimi e binish. Siç dihet, të gjitha këto elemente që përmendëm i përkasin kulturës orientale. Ekzistenca e tyre është e shpjegueshme, mbasi kultura materiale, duke qenë më e ndjeshme ndaj ndikimeve të huaja, i përvetëson më shpejt elementet e reja, që futen në forma e rrugë të ndryshme. Njëkohësisht midis tyre ka dhe asish që janë vendase, por kanë marrë emërtim të ri nën ndikimin kulturor oriental.

Gjithsesi këto elemente përbëjnë një shtresë sipërfaqësore që ka zënë vend mbi atë të mëparshmen, e cila nganjëherë mbetet gati e padukshme. Shpesh dhe elementet e kësaj shtrese janë përdorur edhe si mjete artistike krahasimi, ndërsa disa të tjera janë dhe shtesa të rapsodit. Megjithatë masa e përdorimit të tyre tregon shkallën e ndikimit të kulturës orientale në mjediset e malësorëve tanë. Por duhet pasur parasysh se ato nuk u ndjenë njësoj në të gjitha shtresat e kësaj popullsie.

Në botën e ciklit të kreshnikëve dallojmë momente dhe elemente që i përkasin një shtrese më të hershme se ajo e ndikimeve orientale dhe që në një farë mase vazhduan të jetojnë edhe në periudha më të vona.

Kreshnikët mblidhen në kuvende në vende të caktuara dhe me të drejta të barabarta diskutojnë e marrin vendime për mbrojtjen dhe sulmet kundër shkijeve e bajlozëve, për martesat e vëllezërve dhe bijve të tyre, për të ndihmuar njëri-tjetrin etj.

Në mjaft subjekte Muji dhe agët e tjerë qëndrojnë nëpër

oda miqsh jo këmbëkryq, por të ulur mbi stola druri. Në dhomat e ndriçuara me dritë pishe ata pijnë verë e lozin kapuçash. Miqtë priten e përcillen jo vetëm nga burrat e shtëpisë, por edhe nga gratë, zakon ky i ruajtur vetëm ndër malësorët e besimit katolik. («*Ndi ma ka, bre, Begzadja e Bardhë./ Shpejt te dera çika koka dalë,/ bash si burrat Mujën e ka pritë./ Sa mirë gjogun Mujës ja ka marrë,/ sa mirë armët Mujës po ja merr*».)¹

Sipas një zakoni të lënë prej të parëve, miku vendoset në bañë të oxhakut dhe nuk pyetet sa kohë do të qëndrojë. Atij i bëhen të gjitha nderet dhe i serviret gjithçka ndodhet në shtëpi. («*Bash tri vjet n'kulla me m'pa neje,/ nuk t'kesh dvetë ktu se për çka m'ke ardhë./ Amanet, tha, prej babe çu e kom*»)². Në pajisjet e orënditë e interioreve të kullave të tyre bëjnë pjesë shtretërit prej druri, tryezat për të ngrënë bukë, gërçakët dhe mjelcet prej druri, çerepët për pjekjen e bukës, poçet apo kungujt e verës etj. Gratë e motrat e kreshnikëve endin pëlhurë në vegjë, tjerrin lesh me bosht e me furkë, punojnë kopshtet përreth shtëpisë me dykel (ternagop — vegël kjo e njohur në trevën shqiptare qysh në periudhat antike). Po në këto mjedise miqtë e krushqit priten e përcillen me verë, çaj mali e me ujë ahishteje. U nxirret për të ngrënë dhe mish i pjekur në hell ose, sipas rrethanave, vetëm bukë e kripë e zemër.

Elemente të hershme gjejmë edhe në veshjet e kreshnikëve. Përveç tirqve që i hasim dendur, përmenden edhe fustanella, («*Ç'e ka qitë Delija e i ka thanë:/ Pse ti Mujo me shkrye fistanë?*»), guna, jakucja, delesi (lëkura e ogiçit), llabania, kallçijtë, opingat etj. Në raste solemne burrat vishnin dhe dollamë. Gratë e tyre jo rrallë paraqiten të veshura me këmishë të gjatë e përparje. Në përgjithësi këto pjesë veshjesh na japin disi kuadrin e veshjeve popullore shqiptare qysh në periudhat e hershme të përdorimit të tyre. Një pjesë e këtyre elementeve, si p.sh., objektet prej druri janë tipike për periudhën e hershme mesjetare. Përdorimi i tyre masiv tregon dhe për një mjedis blegtoral. Mjedisi, si e përshkruan epika boshnjake lindjen e Musa Arbanasit, është tipik blegtoral: («*Mue shqiptarja trime më lindi,/ atje te dhent në gurë të ftohtë, me plaf të zi më mbështolli/, me fije ferrash më lidhi/, me qull tërshere më ushqejti*»)³. (Në një variant tjetër, në vargun e fundit thuhet «*më ka ushqyer me hirrë të dhenve*»).

Fiksimi i disa elementeve që shprehin një lloj primiti-

vizmi është i lidhur dhe me atë periudhë historike të popullit tonë që karakterizohet nga një kthim prapa. Ky fenomen filloi që në invazionet e para osmane. «Me këtë forcat prodhuese të vendit pësuan goditje të rënda, shoqëria shqiptare u zhvesh deri diku nga elementet e saj më të përparuara — zejtarët, tregtarët, inteligjencia. Qendra e gravitetit — derisa të bënte punën e vet procesi i regjenerimit të popullsisë dhe i forcave ekonomike të vendit — kaloi në zonat më të ashpra malore, në zona «strehimi relikesh» që e kishin pasë mbarue funksionin e tyre me kohë, qysh para pushtimit».⁴ Malësorët këtë mënyrë jetese u munduan ta kenë si një masë mbrojtëse ndaj kulturës së pushtimit osman.

Herë tërthorazi, nëpërmjet prodhimeve zejtare, e herë drejtpërdrejt, na shfaqet edhe ajo periudhë zhvillimi e gjallërie qendrash tregtare para pushtimit turk. Kjo fazë zhvillimi me të gjitha tiparet e saj, ndihet edhe në baladat e legjendat tona popullore. Më të përmendura janë mjeshtria e nallbanit, e surapxhiut, farkëtarët, terzitë, berberët, tregtarët e ndryshëm që shesin pëlhura e stoli. Për mjeshtrit nallbanë M. Shuflaj thekson: «Nallbanët shqiptarë kishin mënyrën e posaçme të mbathjes së kuajve (ferrare al modo albanesco) dhe për këtë në vitin 1467 mbreti i Napolit, i kërkoi nallbanët e këtillë ndër shqiptarët e kolonizuem».⁵ Po kaq të pranishme janë dhe hanet e mejhanet e vendosura sa në njërin qytet (sheher) në tjetrin. Qytete e qendra të tilla tregtare të përmendura rregullisht në cikël, kanë ekzistuar realisht. Që në shekujt VIII-IX përmenden qytetet Svaç (Svacium), Drisht (Drivastum), Bolezo (Bolecium), Danja, Tivari etj. Në të nëntin qindvjet gjendej qyteti i Klemetineve (Kelmendasve), ndoshta në bregun e detit afër Shëngjinit⁶.

Në vargjet e ciklit vërehet dhe diferencimi shoqëror i kreshnikëve. Një pjesë e tyre banojnë në shtëpi të pajisura thjesht ose në stane dhe rrobat i endin dhe i qepin vetë, pajisjet për dyluftim i kanë të thjeshta: «*në vend të rrypit i vuka një dredhë,/ në vend të shalës i ven një thes të kmendë,/ në vend të kollanit një konop me nej,/ ja punoi frerin prej hardhisë*».⁷ Por kishte dhe nga ata që jetonin në kulla e sarraje me qilima e mbulesa të shumta, që blinin rrobe në terzihane, që vajzat i martonin me pajë të madhe («*shtatë kut tesha begu ja ka dhanë/ nanqin lira bakshish bisë ja ban*»). Kjo gjë ndihet edhe në armatimin e tyre: «*Kur a derdhë Muji n'Juthinë,/ i ka mbledhë treqind dasmorë,/ veshë me ar,*

shpatat flori,/ shigjetë e mizdrakë krejt n'ari ngri»⁸. Këtu duhet të kemi parasysh dhe prirjen e rapsodëve që krahas përmasave hiperbolike trupore e fizike, personazheve kryesore të ciklit, u veshin dhe forcën e pasurisë dhe të shkëlqimit.

Në një mënyrë akoma më luksoze jetonte pala kundërshtarë e kreshnikëve. Mjediset e tyre pasqyrojnë një jetë krejtësisht aristokratike. Krajlët dhe familjet e tyre banojnë në pallate shumëkatëshe (nëntë a dymbëdhjetë kat), tavanet e të cilave janë të florinjta, me dhoma të pajisura e të shtruarra në mënyrë përrallore, madje me kënde të posaçme për t'u zbavitur. Ata kanë lindur në dyshekë të butë dhe i kanë mbështjellë në pëlhura mëndafshi e dizga të argjendta, janë veshur me këmishë të holla, të mëndafshita e me dollama jeshile të qendisura me ar, një kopsë e së cilës peshon gjysmë kilogrami flori. Për të ngrënë përdornin bukë të bardhë të pjekur dy herë (Kraleviq Marku), ndërsa verën e pijnë me gota prej biluri.

Vërtet krajlët jetonin në luks e pasuri, të rrethuar nga njerëz që u shërbenin, por duhet të kemi parasysh edhe faktin që rapsodët për të justifikuar idealin e kreshnikëve, hiperbolizojnë gjithshka që ka të bëjë me ta. Madje edhe për efekte artistike rapsodët kur përshkruajnë bukuritë trupore, veshjet dhe mjediset ku jetonin vajzat e krajlëve, përdorin hiperbola dhe krahasime të atilla që t'i bëjnë më të madhërisëm heronjtë e palës së tij. Tanusha e Krajlit kur e sheh Halilin nga bedenat e kullës «n'gjog ma të bardhë se bora», që «bukuri zoti i kish falë», «ment prej kreje duan me e lanë», dhe sapo i jepet rasti, braktis jetën përrallore që bën, për t'u bërë nusja e Halilit.

Tregues tjetër për hershmërinë e lindjes së ciklit tonë është dhe mënyra e luftimit të kreshnikëve me kundërshtarët. Sipas përshkrimeve, lufta fillon me një duel të shefave ushtarakë që përfaqësojnë dy palë kundërshtarë e jo thjesht dy njerëz kundërshtarë. Mënyra ndeshjesh të këtilla, shprehjet që nxisinin dyluftimin si dhe armët e përdorura (shigjeta, shpata, thika, heshta, mizdraku, topuzi), na kujtojnë luftërat tek «Iliada» e Homerit.

Edhe mënyra e mjekimit «të varrëve» të kreshnikëve është mjaft e lashtë. Plagët ua djegin dhe ua lyejnë me vaj e me dyllë ose ua lajnë me «ujë të gurrës nand vjeçe» etj.

Nëpër të gjitha këngët e këtij cikli, me nota mjaft të gjalla, na del mjedisi real i malësive tona. Kulla e malësorit, orenditë e vendosura në të, vatra dhe mënyra e qëndrimit

dhe e bisedimit rreth saj, psikologjia e tyre, veshjet e kreshnikëve dhe figurat e përdorura për krahasim kur përshkruhen vajzat e zgjedhura prej kreshnikëve, mbajnë aromë mjedisi dhe natyre shqiptare.

-
- 1) Kënga *Halili merr Begzaden e Bardhë*, «Këngë kreshnike», Tiranë, 1966, f. 17. Një shembull i tillë paraqitet edhe në këngën *Vajza e plakut të mbetur i del në mejdan Harapit*, po aty, f. 334.
 - 2) *Martesa e Hysen Krapshinikut*, po aty, f. 149.
 - 3) V. Sejko, *Mbi elemente të përbashkët me epikën serbe e shqiptare*, f. 115, Ark. i Institutit të Kulturës Popullore.
 - 4) A. Buda, *Vendi i shqiptarëve në historinë evropiane të shekujve VIII-XVIII*, «Studime historike», nr. 1, Tiranë, 1967, f. 15.
 - 5) M. Shufflay, «Serbët dhe shqiptarët», Prishtinë, 1968, f. 52.
 - 6) *Po aty*, f. 87-88.
 - 7) Kënga *Doli Mehmet Aga*, «Epika legjendare», II, Tiranë, 1966, f. 287.
 - 8) Kënga *Martesa e Mujit*, «Epika legjendare», vëll. II, Tiranë, 1966 f.

Vili KAMSI

LEGJENDA E KËSHTJELLËS SË SHKODRËS SI TREGUES I NJË TRADITE TË LASHTË TË EPIKËS LEGJENDARE SHQIPTARE

Marin Barleti, humanist dhe historian i shquar shkodran i shek. XVI, autor i dy veprave themelore për historinë e Shqipërisë, të «Rrethimi i Shkodrës», botuar më 1504, thotë «...na patën rënë në dorë disa shkrime, më tepër fragmente sesa t'i quajsh anale... Ishte shkruar aty, në gjuhën popullore, se njëfarë Roza me motrën e vet të quajtur Fa qenë themelesit e parë të Shkodrës e prandaj fortesa e saj quhet Rozafa»¹. Me këtë, Marin Barleti mbetet i pari autor që njofton për qenien e një tradite të lashtë. Kronikat, që përmend autori ynë, u zhdukën nga vërshimi afro pesëshekullor që përpiu pasurinë historike, dokumentare e monumentare të popullit shqiptar, ndërsa legjenda e murimit mbetet e njohur në popull, me tre vëllezërit mjeshtër ndërtimi dhe nusen e vogël që flijohet². Në këtë legjendë, të mbledhur në shumë variante, riti i flijimit, i njohur në të gjithë popujt e lashtë, e ka të qartë vulën e një shoqërie primitive.

Flijimi i njeriut, dhe më pas i kafshës, i përket flijimit të tipit magjik, me të cilin, ai që e kryen, mendon të ndjellë veprimin e natyrës për të mirën e grupit shoqëror të cilit i përket dhe për të cilin përpiqet; ose edhe ta ketë si ndërmjetës në lidhjen e një «pakti» në mes hyjnive dhe njeriut që, duke u pajtuar me ta, të siguronte përkrahjen e tyre në ndërtimin e veprave të mëdha ose të vogla, siç ishin kështjellat, urat etj.^{2*}. I tillë është flijimi i gruas në baladën që këndohet për ndërtimin e kështjellës së Shkodrës.

Marin Barleti, si humanist e në kuadrin e traditës humaniste, i lidhur me botën e librave, burimin e disa të dhënave historike e legjendare, e ka në kronikat e kohës. Por,

megjithatë, duke qenë se në veprat e tij na jep njoftime dhe «është një thesar i vogël legjendash e informatash me interes etnografik e folkloristik të dorës së parë»³, ka mundësi të ketë pasur dijeni për legjendën e murimit dhe, duke ndikuar këtu faktorë moralë, të mos e ketë dhënë, mbasi praktika pagane e flijimit ishte në kundërshtim me monoteizmin dhe, rrjedhimisht, me bindjet e tij. Meritë e humanistit tonë është përparësia në regjistrimin e traditës popullore, në një kohë kur kjo nuk arrinte deri në sferat e lëvruara të dijes, kur ende nuk kishte filluar ajo rrymë që do ta vlerësonte këtë trashëgimi të bartur brez pas brezi⁴, trashëgimi që është një ndër tiparet dalluese të kulturës e të traditës legjendare te populli ynë, sikurse edhe te popujt e tjerë.

Regjistrimi i bërë nga H. Hecquard⁵ i një varianti të legjendës së murimit, variant i vetëm në të cilin Roza dhe Fa e ndërtojnë kështjellën me të njëjtat veprime e situata që vërehen te balada e njohur e murimit, sjell një notë të re, plotësimin e legjendës (që Barleti e pat dhënë, do të thoshim në version të shkurtuar) të mbledhur nga goja e popullit dhe me emrat e ndërtuesve të saj legjendarë. Ky variant, mendojmë ne, përforcon arsyet për të cilat M. Barleti nuk e përmend flijimin në shkrimet e veta.

Ndër popujt e Ballkanit balada e murimit është e njohur, për objekte të ndryshme, për kështjella e ura, për manastire e kisha, por popullaritet më të madh kanë kalaja e Shkodrës, ura e Artës e manastiri i Arxheshit. Shtrirja e tyre rrok të gjitha trevat e Evropës Juglindore ku, përveç Shqipërisë, përfshihen Serbia, Greqia, Bullgaria, Rumania e deri Turqia.⁶

Duke u kthyer te legjenda shqiptare, shohim disa elemente që i japin dorë tezës së vjetërsisë së saj kundrejt legjendave të tjera që këndohen me këtë subjekt.

Në legjendën shqiptare bëhet fjalë për tre vëllezër punëtorë dhe gratë e tyre. Këta janë ndërtues të një kështjelle që simbolizon etnosin e tyre. Djali i vogël përfaqëson të ardhmen, trashëgiminë, vazhdimësinë; urimi i nuses së re: «Kalaja u forcoftë/ Djali i em e gzoftë»⁷ shpreh optimizmin popullor.

Ndryshe qëndron puna në legjendën serbe. Këtu treqind ustallarët që ndërtojnë kështjellën e Shkodrës, punojnë për kralj Vukashinin dhe dy vëllezërit e tij Ugljeshën e Gojkun, që të tre vetje historike⁸. Rapsodi ishte i formuar, pra, në një mjedis ku sundonte dhuna feudale, ku angaria përfa-

qësonte një nga format e detyrimit feudal, së cilës i nënshtrohej fshatarësia. Pra, koha në të cilën u ndërtua balada nuk ka si të pajtohet me botëkuptimin e lashtë të murimit e të flijimit. Kemi të bëjmë me dy periudha historikisht të largëta e të kundërta në pikëpamje botëkuptimore.

Dashuria për vendin e të parëve, për mjedisin e tyre etnik është e tillë sa që t'i shtyjë njerëzit të flijohen për të. Prandaj te qëndrimi i gruas, në legjendën shqiptare, shohim flijimin për forcimin e këtij vendi dhe flijimi i saj për interesat e bashkësisë e ngre atë më lart, në kuptimin moral.

Ndërsa, te gruaja serbe, që i përket epokës së lulëzimit të shoqërisë feudale, së cilës i mungon koncepti i flijimit për bashkësinë, kemi një qëndrim krejt të ndryshëm, ajo nuk përulet veçse me detyrim.⁹ Ky qëndrim bie në kundërshtim me një nga kërkesat themelore të flijimit, kur sjellja e flijës e detyruar me forcë, përbënte një shenjë ogurzezë dhe nuk ndillte atë të mirë që pritej nga kryerja e saj.¹⁰

Element i rëndësishëm, që hyri e u përhap me termin shqip e me kuptimin e vet fillestar edhe në popuj të tjerë të Ballkanit, dhe që i ka karakterizuar shqiptarët për shumë shekuj, është besa¹¹. Në variantet e huaja shpesh besa ngatërrohet me fenë.¹² Lidhja e besës në mes vëllezërve në baladën shqiptare, me qëllim që flija të mos e dijë fatin e vet, e dallon legjendën shqiptare nga ato të popujve të tjerë ballkanikë. Thyerja e saj tregon një evolucion në rënie të traditës së flijimeve, në kohën e dekompozimit të rendit fisnor dhe të lindjes së shoqërisë me klasa, me diferencimin klasor në gji të fisit, kur fillojnë të ndërtohen kështjellat e para në vendin tonë¹³. Muri i vjetër që shihet sot në kështjellën e Shkodrës, për karakteristikat e tij ndërtimore, datohet mbas shek. IX p.e.s., kur hekuri hyn gjerësisht në përdorim në vendin tonë.¹⁴ Vështrimi i problemit të ndërtimit të kështjellës së Shkodrës edhe nga pikëpamja arkeologjike, bën të arrihen përfundime që e vështirësojnë hedhjen poshtë të tezës së zanafillës iliro-shqiptare të legjendës së murimit. P.sh., vendosja e gurëve pa llaç mund të jetë arsyeja e lehtësisë së shembjes së mureve të kështjellës në fazën e parë të ndërtimit.

Kalimi nga legjenda shqiptare e murimit në atë mesjetare serbe ka arsyet e veta historike. Në kohën e Vukashinit mund të jenë bërë punime të njëfarë rëndësie në kështjellë të Shkodrës e kjo solli ndoshta rigjallërimin e legjendës së atyre që kishin kryer ndërtimin fillestar. Kështu rapsodi

serb legjendën iliro-shqiptare të murimit, të lashtë në kohë, por gjithnjë të freskët në kujtesën popullore për heroizmin që shtjellon, një ndër baladat më të bukura që i janë kënduar ndonjëherë flijimit të gruas e merr dhe, në kuadrin e një botëkuptimin feudal, e shndërron duke i dhënë tipare të reja.

Pra legjenda shqiptare qëndron në pozita plotësisht të ndryshme nga ajo serbe. Te kjo nuk arrijnë të depërtojnë elemente të kulturës e të psikologjisë feudale mesjetare, sepse i kishte të kristalizuara tiparet e veta të rrjedhura nga një kohë më e lashtë. Njerëz anonimë, që përfaqësojnë popullin e thjeshtë, ndërtojnë një kështjellë. Një nuse e re, brenda traditës së lashtë të flijimit njerëzor, sakrifikon veten për të mirën e të gjithëve, stoike sepse është e bindur për drejtësinë e qëndrimit të saj.

Ndonëse flijimi, si institucion i shoqërisë primitive, kishte përfunduar, qëndrimet dhe veprimet e gruas shqiptare në këtë legjendë ruajnë elemente të një tradite të gjallë, po të kemi parasysh, gjithashtu, se kështjella e Shkodrës ishte në këmbë së paku 11-12 shekuj para ardhjes së sllavëve në Ballkan dhe u gjet prej tyre aty ku gjendet edhe sot e kësaj dite. Edhe flijimi njerëzor është një dukuri që historikisht nuk pajtohet as me kohën e ardhjes së sllavëve në Ballkan (mbas shek. VI), as edhe me kohën e sundimit të Vukashinit (shek. XIV),¹⁵ kur riti i flijimit ishte një institucion i përfunduar me kohë. P.sh. në Romën e lashtë, qysh në vitin 97 p.e.s.,¹⁶ ka qenë i ndaluar nga senati flijimi njerëzor, me gjithëse në raste të veçanta ka vazhduar edhe më vonë dhe u zhduk përfundimisht me përhapjen e monoteizmit, i cili luftoi e zhdukoi, të paktën zyrtarisht, gjurmët e paganizmit në popujt e Evropës së kohës së vonë antike.

Prandaj, sllavët e ardhur bëjnë të vetën: së pari, një traditë të gjetur, atë të ndërtimit të kështjellës së Shkodrës; së dyti, një traditë të shuar të flijimit, që edhe ata mund e duhet ta kenë pasur ashtu si popujt e tjerë, në një periudhë të caktuar të zhvillimit të tyre shoqëror, por jo në shek. XIV.

Për më tepër, legjenda e kështjellës së Shkodrës është e përhapur në disa variante ndër shqiptarë, ndër serbë, por nuk njihet në popujt e tjerë të Ballkanit, gjë që për ne është simptomatike.

Këto na bëjnë të mendojmë se legjenda shqiptare e kështjellës së Shkodrës mund të jetë prototipi i të gjitha legjen-

dave të popujve të Ballkanit që kanë për temë murimin. Prandaj, në këtë rast, tradita e murimit duhet të lidhet me zakone të lashta ilire, që kanë të bëjnë me flijimin në ndërtime të ndryshme, qofshin këto kështjella, ura etj. Është e qartë se në viset shqiptare legjenda e murimit është e përhapur gjerësisht e vetëm për objekte brenda trojeve tradicionale të popullit tonë, së pari dhe kryesisht për kështjellën e Shkodrës dhe pastaj për ato të mëvonshme të Drishtit, Elbasanit etj., ose në shtrirje gjeografike që nga Alpet Shqiptare Veriperëndimore e Verilindore e deri në zonat fushore të brigjeve të Shkumbinit e në disa raste përtej¹⁷. Edhe popujt e tjerë ballkanikë e kanë legjendën e murimit, gjë që vë në dukje elementet e përbashkëta të këtyre popujve, si rrjedhim i një bashkëjetese shekullore, në të cilën mund të shohim gjithashtu një nënshtresë më të lashtë ilire dhe jo të prurë më vonë.

Periudha e hershme e ndërtimit të kështjellës së Shkodrës, riti i flijimit njerëzor, karakteristikat e ndërtimit, argumentet e dhëna hedhin dritë mbi zanfillën e legjendës, të mbështetur në disa elemente reale që, me kohë, mbetën në kujtesën e njerëzve dhe u trashëguan në trajtë legjendare në popullin shqiptar.

1) M. Barletius, *De Scodrensi obsidione et expugnatione*, në librin «Chronicorum Turcicorum», Tomus tertius. Impressum Francoforti ad Moenum, apud Ioannem Feyrabend, 1578, fl. 235r; «...ad manus nostras fragmenta quaedam verius, quam annales, pervenerunt... In his enim vernacula lingua scriptum est: Rosam quandam, cum Pha sorore sua, primos fundatores urbis Scodra fuisse. Unde eius arx Rosapha appellabatur...» Në tekst kemi përdorur përkthimin shqip sipas botimit të dytë, mbasi botimi i tretë ka të meta. M. Barleti, «Rrethimi i Shkodrës», botimi i dytë i shtuar, Tiranë, 1967; f. 35.

2) «Visaret e Kombit», vëll. 2. «Këngë Kreshnikësh dhe Legenda», Tiranë, 1937, f. 243-245; «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955, f. 5-10.

2*) N. Turehi, *Socrifizia*, në EIT, vëll. 30 Roma 1936, f. 415-421.

3) Dh. Shuteriqi, *Në fillimet e folkloristikës shqiptare*, në librin «Autorë dhe tekste», Tiranë, 1977, f. 36. Pohimi i autorit se legjenda që jep M. Barleti «s'ka të bëjë aspak me atë që na tregon poezia jonë popullore» nuk mund të pranohet për arsytet që kemi theksuar.

4) Folklori filloi të mbledhej në mënyrë sistematike në fillim të shek. XIX.

5) H. Hecquard, «Histoire et description de la Haute Albanie ou Guégarie», Paris s.a. f. 17-18.

6) Njoftime në lidhje me përhapjen e legjendës së murimit, qoftë nër kështjella, ura eti., kemi nga një varg mbledhësish e studiuesish të baladave. Për këtë shih; Z. Sako, *Balada shqiptare për murimin dhe elementet e saj të përbashkëta me motëzimet ballkanike*, në «Çështje të folklorit shqiptar», 1, Tiranë, 1982, f. 139-140; Q. Haxhi-

hasani, në «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955, f. 4; Dh. Shuteriqi, v. cit., f. 36; E. Çabej, *Një vështrim mbi folklorin shqiptar*, në «Studime gjuhësore», vëll. 5, Prishtinë, 1975, f. 337-338; H. Tërnavci, *Motivi i murimit në këngët popullore shqipe dhe sërbo-kroate*, «Përparimi», Prishtinë, 1968, nr. 1, f. 21-70.

7) «Visaret e Kombit», v. cit., f. 245.

8) «Grad gradili Skadar na Bojani,/ Grad gradili tri godine dana,/ Tri godine sa trista majstora,/ Ne mogoše temel podignuti» V. St. Karadžić, «Srpske narodne pjesme», Knj. 2. 4-to izd., Beograd, 1932, f. 107, A. Degrand, «Souvenirs de la Haute Albanie», Paris, 1901, f. 72, Q. Haxhihasani, v. cit., f. 5; H. Tërnavci, v. cit., f. 61-65.

9) Reagimi i gruas serbe shihet nga këto vargje të baladës: «No ti prati mojoj staroj majci,/ Moja majka ima dosta blaga,/ Nek ti kupi roba il' robin'ju,/ Te zidajte kuli u temelja», në përpjekjen e saj për të shpëtuar nga flijimi. V. St. Karadžić, v. cit., f. 113-114; A. Degrand, v. cit., f. 73.

10) N. Turchi, v. cit., f. 420.

11) E. Çabej, «Studime etimologjike në fushë të shqipes», Bleu II. Tiranë, 1976, f. 205.

12) Thotë rapsodi serb te balada «Zidanje Skadra»: «No je l'bračo. Božja vjera tvrda,/ Da ni jedan ljubi ne dokaže», ku *Božja vjera* nuk i përgjigjet besës shqiptare. (Shih: V. St. Karadžić, v. cit., f. 109):

13) Q. Haxhihasani, v. cit., f. 3.

14) K. Zheku, *Mbi tipologjinë e fortifikimeve ilire paraurbane në territorin e Shqipërisë*, në «Iliria», 1977-1978, nr. 7-8, f. 118. Mbështetja në një varg procesesh teknike, në rrugën normale të zhvillimit të hershëm të teknikës së ndërtimit, bën që ky mur të vendoset në një fazë me muret e Kalivosë (në rrethin e Sarandës) dhe Lisin II (në Lezhë), gjë që tregon për zanafillën e traditave ndërtimore me koncepte konstruktive e teknike autoktone të përbashkëta për gjithë territorin e vendit tonë. (Po aty). Pra të shtrira dhe jo të kufizuara vetëm në kështjellën e Shkodrës. Një kronologji absolute mungon derisa gërmimet arkeologjike në këtë vendbanim të fortifikuar janë ende pa u zhvilluar.

15) «Grad gradila tri brata rodjena,/ Do tri brata tri Mrljavčevića:/ Jedno bješe Vukašine kralje,/ Drugo bješe Uglješa vojvoda,/ Trecé bješe Mrljavčević Gojko» (V. St. Karadžić, v. cit., f. 107);

16) C. Plinius (senior), «Naturalis historia», XXV, 12.

17) Z. Sako, v. cit., f. 140.

ARMËT NË CIKLIN E KËNGËVE TË KRESHNIKËVE SHQIPTARË

Në studimet e autorëve vendas¹ dhe të huaj² nuk është bërë ndonjë përpjekje tërësore për të caktuar lashtësinë e ciklit të këngëve të kreshnikëve edhe nëpërmjet shqyrtimit të armëve të përdorura prej tyre. Armët e përdorura në ciklin tonë të kreshnikëve mund të grupohen si vijon; a) Armët e bardha apo armët e ftohta; b) Armët e zjarrit dhe c) Veglat optike.

Në armët e bardha dallojmë: armët e luftimit të afërt, të luftimit larg dhe pajisjet vetjake mbrojtëse. Kreshnikët shqiptarë, në luftimin e afërt, përdornin armët për goditje siç ishin: shkopi (sinonimet: *huni, shtaga, dajaku, çomanga, topurrja, topuzi prej druri dhe metali*). Si armë për prerje ata përdornin: shpatën, shpatën prej floriri, shpatën me teh të helmatisur, shpatën damaskine, thikën dhe thikën e helmatisur. Kreshnikët shqiptarë Muji, Halili, Omeri, Zuku, Gjergj Elez Alia etj., përdornin si armë për shpim: shtizën, heshtën (sinonimet: *ushta, gjiliti xhiliti, mazdraku, mëzdraku, mizdraku, muzdraku dhe mzdraku*). Ja sesi paraqiten armët në këto këngë; «...Kur a derdhë Muji n'Jutbinë, i ka mbledhë treqind darsmorë./ Veshë me ar, shpatat flori./ shgjet e mzdrakë krejt n'ari ngri...» («Gjeto Bash Muji (Martesa)», «Epika legjendare» v. 1, Tiranë, 1966, f. 51). Edhe mënyra e dyluftimit të Gjergj Elez Alisë jepet në këngët: «...Sa mirë trimi n'topuz qi ka dredhë./ lik përmjet balozit te i ka ra/. A trëndë fusha kur a rrxue balozi./ Me 'i herë trimi shpatën ma ka nxjerrun...» Gjergj Elez Alia», Po aty, vëll. 1, Tiranë, 1966, f. 90.

Në armët e luftimit të largët bënin pjesë: *harku prej druri apo metali me shigjetat e zakonshme e të helmatisura* (sinonimet: *shëngjeta, zhgjeta*), *baheja* (sinonimet: *sabeja, ho-beja, prazhga*). Në këto këngë më rrallë ndeshet përdorimi

i pajisjes mbrojtëse vetjake, siç ishte panciri, (një lloj parzmoreje, e cila në lashtësi ishte prej lëkure dhe më vonë prej hekuri dhe çeliku).

Në këngët e kreshnikëve shqiptarë dallohen lidhjet e ngushta që ata mbanin me armëtarët shqiptarë: me farkëtarë (kovaçë) dhe mbathtarë (nallbanë, patkonjpunues). Këto lidhje tregojnë për një gjendje ekonomiko-shoqërore të zhvilluar, për një traditë të lashtë të zejtarisë së nxjerrjes dhe të përpunimit të metaleve, për mjeshtërinë aq të njohur të mbathtarëve shqiptarë në Evropë, sidomos në shek. XIV³.

Pjesa dërrmuese e këtyre armëve (përjashtuar shpatën damaskine, e cila i përket shek. XVI-XIX): heshtat, shpatat, harku prej druri e metali, shigjetat e zakonshme dhe të helmatisura etj., kanë qenë në armatimin e ushtrisë ilire. Ato i ndeshim edhe tek autorët antikë, madje qysh në këngët homerike. Gjenia krijuese e popullit në këngët e kreshnikëve ka derdhur fantazinë dhe imagjinatën, duke përshkruar bëmat legjendare të gërshetuar me elementet e mitologjisë, por megjithëkëtë në përshkrimin e armëve nuk është shkëputur nga realiteti i kohës. Si armë kryesore kreshnikët përdorin armët e bardha. Në këtë cikël nuk mund të mos përfshiheshin edhe armët e zjarrit. Populli ynë, në kohën e shpikjes së barutit, që revolucionarizoi mënyrat e luftimit, krijoi këngë e vargje për barutin, kullën e barutit, topin, topin habertar, pushkën e gjatë, pushkën habertare (lajmëtare, kushtrimdhënëse), xhiverdaren apo xheverdaren, shahinë (lloj topi prej trungut të lisit ose prej gorrice), plumbin, fitilin, depon e barutit etj. Me gjithë futjen në përdorim të armëve të zjarrit, armët e bardha bashkëjetuan me to edhe në mesjetën e vonë. Rapsodi shqiptar këndon: «...*Mirëpo e çil një odë e madhe, / ish kanë oda xhebehane, / thasë mbi thasë baroti deri n'kulm. / Ma mbaron një fitil t'gjatë / e n'barot e paska shti...*» «Muji e Behuri», Po aty, f. 99, ose «...*Po dal n'beden t'sarajt / Po e shprazi pushkën habertare / të marrin veshit Jutbinë e Krahinë...*» «Ali Bajraktari (Besa)» «Epika legjendare», v. 1, Tiranë, 1966, f. 131.

Në legjendat e trashëguara në disa variante, tregohet se kur dolën armët e zjarrit, rreth viteve 1378-1393, kreshnikët nuk jetonin më. Për ilustrim po përmendim një pjesë të një-rës nga këto legjenda: «...Muji dhe Halili paskan ndeshur nëpër mal një bari që mbante në brez një pushkë të moçme.» — Ç'ka asht ai send — e pyt Muji barinë — e shka duhet? — Ky send ia kthen baria — asht për me mbytë njerin pse

e shpon an' e m'anë. — Muji u habit, pse s'e kishte pa kurr, e tue ia qit para shplakën i thotë bariut: — Po bjer' i herë a mund ta shpojsh! Edhe bariu s'e çoi më gjatë por t'ia dha zjarrm e i a shpoi dorën. — Lum Halili — i tha Muji t'vllat — na skem shka me ba ma mbi ftyrë të tokës! — e të dy bashkë hynë në birë të dheut e s'u panë ma...»⁴.

Përdorimi i dylbisë (turbisë, dyrbisë) prej Mujit dhe kreshnikëve të tjerë në këngët e kreshnikëve shqiptarë ka hyrë tepër vonë, mbasi ajo është një vegël (mjet) optike e re. Dihet se shpikja e gypit (monokularit) optik nga G. Galileu i përket shek. XVII, kurse përdorimi i dylbisë në ushtritë moderne ka hyrë në përdorim andej nga çereku i fundit i shek. XIX. Ja sesi paraqitet një rast i përdorimit të dylbisë: «...N'be-den t'kullës tha paska hypë,/ na ka marrë turbinë në dorë,/ për të gjatë fushën ma ka shikjue...» («Visaret e Kombit», kënga «Gjogu i Mujit; Hargeleja», v. 2, Shkodër, 1937, f. 77).

Nga sa parashtroam, del se këngët e kreshnikëve, edhe të shqyrtuara nëpërmjet teknikës së armatimit të përdorur, janë një krijimtari shumë e hershme e popullit shqiptar. Cikli ka lindur, është zhvilluar dhe është përhapur në popullsinë malore, kryesisht në Alpet Shqiptare, në Hot, Grudë, Kelmend, Dukagjin, Malësi e Madhe, Postribë, Pukë, Mirditë, Bregu i Matit, Krajë, Anamal, Rrafshi i Dukagjinit e deri thellë në Kosovë, në popullsinë shqiptare të Serbisë, Malit të Zi dhe në atë të Maqedonisë Perëndimore, duke pasqyruar dhe mbajtur të gjallë frymën e qëndresës shumë shekullore kundër pushtuesve të ndryshëm. Kjo epikë pasqyron bazën ekonomiko-shoqërore të një populli të papur, i cili ruajti doket zakonet, gjuhën, veshjet, trimërinë, burrërinë, besën, nderin, mikpritjen dhe armët tradicionale. Ky popull nuk jetonte i izoluar, i mbyllur në male. Përkundrazi, ai kishte marrëdhënie me zonat, përreth, ku lulëzonin qytete të tilla, si: Tivari, Ulqini, Shkodra, Shirgji, Shurdhahu (Sarda); Balëzi, Danja, Drishti (Drivasti), Lezha (Lisi), Durrësi (Dyrrahi), Kruja, Peja, Gjakova, Prizreni etj.

Zbulimet arkeologjike na kanë dhënë, përveç të tjerash, dhe një sasi armësh, të cilat dëshmojnë për një zejtarë të zhvilluar të prodhimit të armëve të bardha. Këtu mund të përmendim armët e gjetura në Kalanë e Dalmaces, (në Koman të Pukës), që u përkasën shek. IV-XII. Ndër to mund të përmenden maja shtizash, maja heshtash, shpata hekuri, thika, kmesa etj. Këto armë kanë ngjashmëri me ato të pikturës së shkëmbit të Spiles në shpellën e Trenit (Korçë), ku

dallohen mirë heshtat dhe përkrenaret e kalorësve ilirë dhe të shqiptarëve mesjetarë. Po kështu mund të përmendim edhe majën e shtizës dhe kosën luftarake të gjetur në inventarin e varrit të shek. VIII, të zbuluar nga arkeologët tanë në Qafën e Kalasë së Lezhës. Koleksione shumë të pasura të këtyre armëve gjenden në Muzeun Arkeologjik, në Tiranë dhe veçanërisht në Muzeun Kombëtar të Armëve, në Gjirokastër. Këto të dhëna, ndonëse ende jo të plota, janë dëshmi e vazhdimësisë nga kultura ilire tek ajo shqiptare⁵.

Një argument tjetër për lashtësinë e armëve janë dokumentet e shkruara arkivore, në të cilat përmenden disa nga farkëtarët shqiptarë. Ndër ta shënohen Brato Shpatari, në Tivar më 1359 dhe Nikollë Shpatari në Ulqin më 1399⁶. Mjeshtrit shqiptarë Stojan Shkodrani dhe Martin Balistari, më 1388-1393 prodhojnë balista dhe 20000 shtiza të shkurttra (veretona) dhe topa (bombarda) prej hekuri. Armëtari shqiptar Martin Balistari deri në fundin e shek. XIV ka prodhuar në Raguzë (Dubrovnik) pjesën më të madhe të topave (bombardave). Në një dokument venedikas përmendet edhe mjeshtri shqiptar, Mark Bogiti, nga qyteti i Drishtit, i cili dinte të riparonte bombardat dhe spingardat (lloj topi) dhe të prodhonte barutin me tym (të zi), në Drisht qysh në vitin 1468⁷.

Një dëshmi tjetër e lashtësisë së ciklit është se në armatimin e kreshnikëve shqiptarë përmendet edhe *baheja*. Kjo lloj arme është përdorur jo vetëm në ushtrinë ilire, por edhe në atë të Skënderbeut⁸. Sipas profesor E. Çabejt, ajo përmendet edhe nga shkrimtarët Barleti, Bogdani, Bardhi, Gazuli, Santori, Mitko, Kristoforidhi dhe nga studiuesit e huaj: Reinholdi, Hahni, Mayeri, Pukëvili, Liku etj.⁹

Për lashtësinë e këtyre armëve ka shkruar edhe historiani kroat Milan Shuflai në librin «Serbët e shqiptarët». Ai shënon se armët e malësorëve shqiptarë, në shek. XIV-XV, ishin: *baheja*, shkopi i trashë (topuzi) dhe harku me shigjetat e helmatisura.¹⁰ Kronisti turk, Kemal Pashë Zadeja (1468-1534) i përshkruante në vargje armët e shqiptarëve: «...*Si vetëtima zjarr shpërndan ushta e tij,/ shigjeta që hedh e shpon edhe gurin/ majën e hekurt të shigjetës e ka si një brisk të mprehtë,/ dhe ai vetë është më helmues se grerëza...*»¹¹ Të shumta janë dëshmitë e relatorëve mesjetarë për armët e malësorëve, për ato vende ku këndohen këngët e kreshni-

këve. Kështu që po të ishte se këngët do të kishin origjinë të vonë, heronjtë kryesorë, Muji, Halili, Omeri dhe Gjergj Elez Alia, nuk do të luftonin me shpata dhe heshta (miz-drakë), por me armët e zjarrit, të cilat, ishin përhapur edhe në ato male qysh në shek. XV, siç shkruajnë M. Barleti dhe F.S. Noli. Përdorimi i armëve të zjarrit nga heronjtë e ciklit, për mendimin tonë, duhet të konsiderohet thjesht si shtresim i vonë.

Siç dëshmon Qiro Truhelka, në fondet e Muzeut të Vëndit në Sarajevë, ndodhet një sasi shpatash të prodhimit dhe të modelit shqiptar të shek. XV, të cilat ky studiues qysh në vitin 1914 i ka emërtuar: «Albaneški maç» (Shpata shqiptare). Këtë mendim e ka mbështetur edhe studiuesi tjetër V. Qurçiq¹².

Me interes është dhe fakti se në këngët historike të Luftës së Kosovës (25 qershor 1389), të cilat ruhen ende të gjalla në shqiptarët e Kosovës, përmendet hanxhari¹³, ndërsa në këngët për Skënderbeun të ruajtura tek arbëreshët e Italisë përmendet shpata (sinonimet shabia, mahera)¹⁴. Së fundi, gjurmë të përdorimit të këtyre armëve kanë ardhur deri në ditët tona, siç është rasti tek «Vallja e shpatave», e cila kërcëhet në Malësi të Madhe dhe në Kosovë (në Rrugovë)¹⁵, pa muzikë.

Nga të gjitha sa përmendëm del se djepi i ciklit të kreshnikëve është përkundur nga fshatarësia e lirë e malësive shqiptare. Ai shtrihet edhe tek shqiptarët që banojnë në Serbi, në Mal të Zi, në Maqedoni, në Rrafshin e Dukagjinit dhe në Kosovë.

Duke përfunduar mendojmë se një ndihmesë për saktësimin e lashtësisë së ciklit të këngëve të kreshnikëve shqiptarë e përbën dhe pasqyrimi e shqyrtimi i tyre edhe nëpërmjet lashtësisë së armëve.

1) Q. Haxhihasani, «Folklori shqiptar II»; «Epika legjendare», Tiranë, 1966, vëll. 1, f. 7-49, 51, 90-99 dhe 131.

— Q. Haxhihasani, «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955, f. 122-300.

— E. Çabej, «Elemente të gjuhësisë dhe të literaturës shqipe me pjesë të zgjedhura për shkollat e mesme», Tiranë, 1936, f. 61.

— I. Kadare, «Autobiografia e popullit në vargje», Tiranë, 1980, f. 106-140.

— «Historia e letërsisë shqipe», vëll. 1, Tiranë, 1959, f. 63-87.

— «Visaret e Kombit», vëll. II e III, Shkodër, 1937, f. 77.

— K. Taipi, «Zana popullore», Shkodër, 1933.

- D. Shala, «Këngë popullore legjendare», Prishtinë, 1972, f. 202-205, 263-265; 290-293.
- L. Mulaku, *Këngë kreshnike nga Shala e Bajgorës*, në «Glasnik Muzeja Kosovo i Metohije», Prishtinë, 1965, f. 587-612.
- V. Sejko, *Mosha e ciklit të kreshnikëve*, gazeta «Bashkimi» Nr. 297 (10907), Tiranë, 14 dhjetor 1980.
- 2) M. Lambertz, «Epika popullore e shqiptarëve», Leipzig, 1955.
- A. Schmaus, «Epika popullore e shqiptarëve», (përkthim), f. 25.
- D. Miqoviq, *Mbi këngët e kreshnikëve shqiptarë dhe marrëdhëniet e tyre ndaj poezisë epike boshnjake-hercegovase myslimane* (përkthim), f. 36.
- V. S. Karaxhiq, «Srpske narodne pjesme», knjiga II, Beograd, 1969, f. 45-46, 228-231; 257-260.
- «Srpski rječnik», Beograd, 1935, f. 88, 607, 642.
- 3) «Ilirët dhe Iliria tek autorët antikë», Burime të zgjedhura, vëll. 1, Tiranë, 1965, f. 145, 171, 229, 373, 374.
- «Historia e Shqipërisë», vëll. 1, Tiranë, 1959, f. 217-218, 269-287.
- 4) «Visaret e Kombit», vëll. II, Shkodër, 1937; f. 2; 40, 47, 51, 56, 57, 77, 87, 168, 172.
- 5) M. Korkuti — D. Komata — Dh. Budina — Zh. Andrea, Albumi: «Shqipëria Arkeologjike», Tiranë, 1971, Fotografitë e armëve Nr. 26, 29, 32 dhe 47.
- 6) L. Thalloczy — C. Jireček M. Šufflay, «Acta et diplomata res Albaniae Mediae Aetatis illustrantia», vëll. II (1344-1406), Vjenë, 1918, dok. Nr. 140, 240, 622.
- 7) Arkivi i Institutit të Historisë; Mikrofilmi i ASHV; Sen Mar-VIII/166.
- 8) M. Barleti, «Historia e Skënderbeut», Tiranë, 1964, f. 408.
- 9) E. Çabej, «Studime gjuhësore — Studime etimologjike në fushë të shqipes», vëll. 1. Prishtinë, 1976, f. 47.
- 10) M. Šufflay, «Srbi i Arbanasi», Beograd, 1925, f. 142.
- 11) Arkivi i Institutit të Historisë, *Kronistët Osmanë për Shqipërinë* (përkthim) *Kemal Pashë Zade (1468-1534)* «Tevarih-i -al-i Osman», f. 275.
- 12) G. Shkrivaniq, «Oruzhje u srednjovekovnoj Srbiji, Bosni i Dubrovniku», Beograd, 1957, f. 46-68, 172-173.
- Q. Truhelka, «Osvrt na srednjovečne spomenike Bosne» GZM, BH, XXVI, 1914, f. 221-252.
- V. Qurqiq, «Starinsko oruzhje u Bosni i Hercegovini» GZM, XXXVIII, 1926, GHDM, 1943, f. 88-89.
- 13) Sh. Pllana, «Epika popullore shqiptare mbi luftën e Kosovës», 2. Prishtinë, 1976 f. 111-128.
- 14) A. Scura, «Gli albanesi in Italia e i loro canti tradizionali» Cozena, 1962, f. 228-238. 246-303.
- D. d'Istria, *Kombësia shqiptare sipas këngëve popullore* në «Revue de Deux Mondes» 1866 (përkthim shqip).
- 15) R. Sokoli, (Gjurmime folklorike,) Tiranë, 1981, f. 147-225.

Kahreman ULQINI

ELEMENTE TË SË DREJTËS ZAKONORE TË EPIKËS HEROIKE LEGJENDARE

Në kuadrin e studimit të gjithanshëm që po ndërmerret rreth epikës heroike legjendare shqiptare po përpiqemi të japim sadopak ndihmesën tonë në hapjen e ndonjë shtegu të parratur siç është gjurmimi i elementeve të së drejtës zakonore. Që në fillim duhet të kemi të qartë se ky gjurmim nuk bëhet në terren apo në burime të shkruara dokumentare, por në një vepër artistike, ku edhe elementet etnografike-juridike janë në shërbim të saj.

Shoqëria e kreshnikëve duke qenë në grindje të përherëshme me anën kundërshtare paraqitet kryesisht në veprimtarinë e saj luftarake, por nuk mungojnë të dalin edhe raporte të karakterit juridik si në mes tyre, ashtu edhe me të huajt. Lufta e kreshnikëve ishte e tillë që pranonte njëkohësisht burrërinë dhe dredhinë, besën e tradhtinë. Me gjithë këtë edhe në çastet më të vështira e pothuajse kudo ndihet fryma e ligjeve të maleve shqiptare sipas të cilave jetonin e luftonin ata¹. Disa studiues këtë e kanë dalluar edhe tek ndonjë hero apo episod në këngët boshnjake, kroate e maqedone, duke e quajtur si «ndikim shqiptar». Disa nga elementet karakteristike të së drejtës zakonore shqiptare të pasqyruara në këngët heroike legjendare janë besa, ndorëja, korija etj., me të cilat do të merremi.

1. Besa, institucion tepër i vjetër e shumë i njohur i së drejtës zakonore shqiptare është në themel të tërë veprimeve e marrëdhënieve të kreshnikëve. Këtë institucion nuk e kishte shoqëria feudale myslimane boshnjake, as ana kundërshtare², por ajo e njeh përderisa betohet për besën shqiptare (na božiju vjeru arbanesku). Kjo fjalë ka hyrë në disa gjuhë ballkanike si dhe në turqisht,³ gjë që tregon forcën dhe ori-

gjinalitetin e këtij institucioni të shoqërisë shqiptare. Me interes është të dallojmë format e paraqitjes së besës në raste e rrethana të ndryshme në këngët heroike legjendare dhe pastaj të ballafaqohen me ato raste që jep e drejta zakonore shqiptare.

— Besa si «fjalë e dhanë», «fjalë e folun», «fjalë e lanë peng», binte detyrime. Ager Isvano, i shitur në vegjëli te krajli, i kërkon lejë të shkojë me marrë gjakun e vëllezërve të vrrarë e të çlirojë të kunatat nga robëria. Pasi e kryen këtë detyrë kthehet përsëri tek i zoti. Sipas kanunit «pengu çohet (dorëzohet) ndër pleq», kurse «fjala peng s'ka pleq, por ka pushkën»⁴. Besa, si fjalë e dhënë, praktikohej edhe në marrëdhënie dashurie siç del te kënga «Ashike Imeri e Begzadja e Bardhë» apo «Çika Potureshë» e «Aga Hasan Agë»⁵ që për të mos shkelë fjalën e dhënë bëjnë vetëvrasjen. Në rastin e nuses së Ali Bajraktarit, besa bashkëshortore del aq e fortë sa nuk e lë të shmanget përpara asnjë vëshirësie, veçse vdekja e vërtetuar e të shoqit mund ta çlironte prej asaj bese.

— Besa si marrëveshje e bërë në mes të dy vetave ose dy palëve dhe si garanci për këtë⁶. Në këtë rast, nganjëherë përdoret fjala kuvend⁷.

— Besa si paqe, kohë armëpushimi me palën kundërshtare: «*E un Tanushën vet e ko' pa, / kur kam pasë besë me Krajli*»⁸. Në këtë kuptim termi shqip *besa* është përdorur edhe në Kodin e Danilit të Malit të Zi më 1855⁹.

— Në këngët e kreshnikëve amaneti paraqitet si porosi apo si dëshirë, ai që e pranonte duhej ta mbante medoemos deri në fund. Pranimi i porosisë barazohej me besën e dhënë.¹⁰

— Besa si garanci kur përdorej pengu me njerëz. Kjo praktikë ishte e vjetër dhe e njohur në vendin tonë. Kanuni i maleve thotë: «pengu ka besën», «kush pre pengjet ka pre mikun». Omeri u mat të hynte në dyluftim me Mujin, kur desh të vriste dy fëmijët e krajlit, të marrë peng për lirin e tij nga burgu¹¹.

— Besa si kusht. Zanat ia kthyen Zukut dritën e syve mbasi u dha besën se do të hakmerrej ndaj s'emës tradhtare.¹²

2. Institucioni i nderes ka lidhje me besën. Cilido që rrezikohej prej një të keqeje i binte ndore dikujt, d.m.th. kërkonte mbrojtje. Sipas kanunit nuk ka njeri që të mos pranojë ndoren, qoftë edhe vrasësi i njeriut më të afërm e më të dashur. Radi që kishte prej shtatë Omera, kur e

pa veten ngushtë i doli përpara Mujit: «*Ndore tande Gjeto Basho Muji, / me ma falë kët ditë të sodit.*»¹³. Në këtë rast ndorja paraqitet edhe si një kërkesë për falje. Shqiptari e ka kanu: «*kryet e ulun s'e pret shpata*». Ai vetë nuk i binte ndore kujtdo. I huaji nuk e njeh ndoren prandaj edhe nuk i kërkohet. Si në shoqërinë e kreshnikëve, ashtu edhe në KLD ndorja e gruas ishte e vlefshme, e ligjshme.¹⁴. Ndorja e preme dënohej rëndë¹⁵ dhe nuk kurseheshin as njerëzit më të afërm¹⁶.

3. Miku prej ngado që të vinte gëzonte mbrojtje e s'guxonte ta prekte kush. Kur Muji desh të vriste shkjaun me të cilin Zuku Bajrakar kishte dërguar një letër nga Kotorrët, ndërhyri i vëllai Ali Bajraktari: «*Ku je Mujë, ty sytë të plaçin, / qysh po don shkjan me e pre / se mik i em asht qillue*».¹⁷

Vetëm në një rast lejohej vrasja e mikut, kur tradhonte mikpritjen, bëhej «*bukëshkalë*», d.m.th. cënonte *nderin e mikpritësve*¹⁸.

4. Korja duhet parë e lidhur me nderin, që në rastet më të zakonshme shfaqej me ndërhyrjen e grave në prani të miqve, në dyluftimin në mes të vëllezërve¹⁹, në pa mundësinë të paguaje veten, kur të zinte armiku gjallë²⁰, kur fitohej diçka pa burrnin²¹ etj. Korja vinte edhe nga të tjerët e shpaguej vetëm me gjak, si rastet kur armiku të cënonte shtëpinë²², tradhtia e gruas²³, fyerjet e rënda etj.

Në shoqërinë e kreshnikëve jo aq vrasja sesa humbja e gjakut²⁴ shkaktonte pikëllim të madh. Askush nuk mund të mburrej për asgjë derisa gjaku nuk ishte shpaguear²⁵. Zakonisht gjakun e merrnin pjesëtarët e familjes e njerëzit e afërm, por edhe ndonjë nga anëtarët e bashkësisë së Jutbinës. Në raste të veçanta paguhej²⁶ dikush ose motra vinte kusht për martesën e saj, më parë marrjen e gjakut të vëllait.

Me gjithë ligjet e rrepta dhe skenat e tërbimit luftarak, aty-këtu shfaqen edhe norma fisnike njerëzore. Ishte turp të pritej kundërshtari në gjumë²⁷, për plagët e marra në luftë burri përgëzohej²⁸, i vrari duhej sjellë mbarë²⁹, varri nuk dhunohej³⁰ etj.

Qëmtimi i kujdesshëm i elementeve të së drejtës zakonore në mesin e ngjarjeve e të bëmave të heronjve jep dorë të njohim faza më të moçme të së drejtës zakonore. Lidhja e institucioneve të besës e të ndores me elemente natyrore e mitologjike, si: dielli, hëna, orët e zanat flet

për lashtësi.³¹ Fryma e hakmarrjes përshkon tërë veprimtarinë e heronjve si në marrëdhënie me armiqtë, ashtu edhe me njëri-tjetrin. Muji ia pret kryet Arnaut Osmanit, pse «fjalët e këqija në ditë t'dekës m'i ke pa' thanë!»³². Kemi të bëjmë me norma juridike më të vjetra se ato që paraqiten në të drejtën zakonore shqiptare, kur vrasja për fyerje hynte në vrasjet e padëmshme³³, ndërsa Kanuni i Lekë Dukagjinit e ka të prerë: «gjaku për faj nuk jet». Në këngët e kënduara për kreshnikët dallojmë gjurmë e shtresa të kohëve të ndryshme, të realiteteve ekonomiko-shoqërore të kaluara. Përveç zgjidhjes së çështjeve me gjyq, me pleqësi³⁴ praktikoheshin edhe forma të tjera. Dhuna kishte si përgjigje të zakonshme hakmarrjen e gjakmarrjen që shpeshherë paraqiten të pakufizuara. Rivaliteti në mes të dy vetave zgjidhej me anë të duelit. Si formë e zbutur e tij ishte basti i vënë siç e shohim te kënga «Lule Frangu» e gjetkë. Në të drejtën zakonore procedurale përdorej «beja për t'u la» si institucion prove, kurse në rapsoditë beja kishte tjetër karakter, ishte një betim solemn, një zotim që duhej mbajtur. Dihet se normat kanunore kur bien në kundërshtim me realitetin ekonomiko-shoqëror dalin jashtë përdorimit e harrohen, kurse në folklorin juridik ruhen si jehonë e një kohe të kaluar. Vetë rapsodët i konsideronin aq të lashta e të pabesueshme ngjarjet, sa për t'u justifikuar përpara dëgjuesve përfundonin: «Kangë e gjeta, kangë e knova/ vetë u shkjev-a, ju ju shurdhova,/ si m'kanë thanë, aty nuk jam kanë!»

Shoqëria e kreshnikëve paraqitet si një bashkësi³⁵ e lirë malësore e vetëqeverisur në themel të së cilës zotëronin lidhjet tokësore³⁶, farefisnore e miqësore.³⁷ Prej këtij mjedisi mbiu shoqëria e luftëtarëve me 30 agallarët në krye, si një grup, që nuk njihnte asnjë autoritet hierarkik-administrativ shtetëror mbi vete. Çeta si organizim ushtarak ishte një bashkim vullnetar i luftëtarëve³⁸ në krye të të cilëve qëndronte Çetobashi si *primus inter pares*, i parë në mes të të barabartëve. Gjithënjë në Jutbinë zotëronte atmosfera e kushtrimit, të cilin mund ta jepnin burrat dhe gratë sa herë të ndihej ndonjë rrezik³⁹. Atmosferën e plotëson jo vetëm psikologjia e një luftëtari⁴⁰ të përhershëm, por edhe ajo e kafshëve të tyre luftëtare⁴¹ së fundi duhet shënuar se trajtimi i fjalës çetë si huazim nga sllavishtja ka sjellë mendimin e gabuar se edhe si organizim ushtarak u mor andej. Sipas fjalorëve të ndryshëm fjala çetë vjen nga latinishtja *cetus*, nga ku e mori ilirishtja e u trashëguua në shqipen e sotme. Kjo fjalë nuk mbeti një dialektalizëm

skajor përderisa përdoret edhe në Labëri, mjaft larg nga lëmi i luftës së kreshnikëve, për një bashkim njerëzish të një kategorie të caktuar.

Në këngët e epikës heroike legjendare besa, ndorja etj., nuk janë cilësi të veçanta apo vetjake të një heroi, po ligje të një shoqërie, institucione karakteristike të njohura gjatë shekujve. Duke i parë në rrafshin krahasimtar këngët tona me ato myslimane boshnjake përsa u përket elementeve të organizimit shoqëror e institucioneve juridike, (pa dashur të merremi me saktësimet topomastike) themi se na paraqiten dy Jutbina, njëra shqiptare e tjetra boshnjake, si dy botë krejt të ndryshme në palcin e tyre etnik e shoqëror.

1) Kjo del qartë në fjalët që Gjergj Elez Alia i drejtoi Bajlozit përpara dyluftimit:

M'ke lypë motrën para se mejdanin,
m'ke lypë berret para se çobanin
e jem dredhë n'ket log për me t'kallxue
se ne t'parët një kanu na kanë lanë:

«Armët me dhanë përpara mandej gjanë».

{«Epika Legjendare» (EL), Tiranë, 1965.
«Gjergj Elez Alia», v. 131-135}.

2) Halili pyet Tanushën si e huaj që është:

Po a je niri qi ke besë?
El. («Martesa e Halilit», v. 298).

Kreshnikët përgjithësisht e dinin se të huajt nuk e kishin institucionin e besës.

*Por Ulatinit besë un nuk i xa,
se ju gogët nuk e dini se shka a besa,
Veç po thrasim qetash dy disfarë,
qi askurrnjani fjalve mos me u luejtë,
n'gurit t'gjallë ai fjalët ka me na i dhenë,
edhe pegjet qetash na po i shndrojmë!*
EL («Lule Frangu», v. 45-50).

3 E. Çabej, «Studime etimologjike në fushë të shqipes», II, A-B, Tiranë, 1978, f. 205.

E. Çabej, «Studime gjuhësore», Prishtinë, 1976, f. 62.

4) M'ka pasë thanun Gjeto Basho Muji:
N'bejleg fjalët, kur t'bojsh me ra ndër burra,
ruejma kryet, gjuh-o vedit me i thanë»;

sot mue fjala peng po ma ha kryet!

EL (Lule Frangu, v. 81-84).

45) N'e paç lanë ti kund peng ndoj besë

EL (Çika Potureshë) v. 103.

6) Kur Gjeto Basho Muji zë dhinë e egra, zanat i luten t'ua lëshojë e për këtë i propozojnë:

Gjithku t'kesh nuse me marrë,
gjithku t'kesh baloz me pre,
gjithsaherë t'delsh me çetue,
gjithsa t'donit n'at log me lodrue,
gjithsa t'doni n'at log me këndue,
gjithse t'doni shejin me e gjue,
ndalnju gurrave me u freskue,
ndalnju mrizave me pushue
besën e zotit jem tuj t'dhanë,
kurkuj gja nuk kam me i thanë!

El («Gjeto Basho Muji-Martesa», v. 323-332) Muji mbasi mendohet mirë për këtë propozim për marrëveshje e thotë «fjalën e mbrame»:

Zana jeni e zana kjoshi!
Besa-besë e fjala-fjalë,
dhinë e egra u kjoshin falë!
(v. 337-339)

7) Shoqshoin *me kuvend* po e lshojmë.

EL («Bejlegu ndërmmjet dy vllazënve të panjoftun», v. 247)

8) «Martesa e Halilit», v. 83-84.

9) F. Lenormant, «Turcs et monténégrins», Paris, 1866, f. 375.

10) Halili ka shkuar të grabisë të bijën e krajlit. Kur ky i lë amanet kullat e familjen, Halili përgjigjet: «Ik o kral e dert mos ki» e heq dorë nga realizimi i qëllimit me grabitje.

11) Alla n'kambë djali asht çue,
për bejleg kenka shtrëngue,
mos me lanë mikun t'ja presë.
EL («Omeri prej Mujit», v. 261-263).

12) Kanë qitë orët e m'i kanë thanë:
besën e zotit me na dhanë,
qi i nam t'zi n'nanës me e ba,
të dy syt ne po t'i shndoshim
e t'dy syt t'i bajmë si i ke pasë.
EL («Zuku Bajraktar», v. 135-139).

13) EL («Basho Jona», v. 182-183).

14) Vuku Harambashi bie ndore Ajkunës:

— Tash në dore ty të kena ra,
ti Osmanit për mos me i kallzu.

Prej Shqiptarëve në mujsha me pshtu
 e prej këtyne varrve për me u çu,
 un fill në kullë kam me u ardhë,
 vllaznori yt kam me u ba,
 Osmanit i vjen miku në Krajlni,
 dhe Ajkuna besën ia kish dhanë;
 — Unë kërkuj s'kam me i kallzu,
 deri ç'i t'vin shpirti për me m'dalë,
 shpirtin tem për kurkon nuk e ap.

EL («Vuk Harambashi dhe Ajkuna e Dezdar Osman Agës», v. 54-64).

15) Paji Harambash kishte fye orët e Mujit e njëra nga ato i kishte thërrmuar dorën. Ata ankohen:

A don, gjakun Muj ne me na e marrë,
 se ty ndorja kurr ma keq nuk pritët.
 Muji: Kur ta le vet gjakun tuj pa marrë;
 t'gjallët nuk kam ç'e baj!
 EL (Orët e Mujit, V. 90-91; 94-95).

16) Bani e ndjen ai Gjeto Basho Muji
 se mbrenda oborrit Agon e kem pre,
kur dy gjujve u ka ra,
 me gjith djalë sarajet na i ka djegë,
vritet turku, po kanuja s'vritet.

EL («Lule Frangu», v. 38-42).

17) «Zuku Bajraktar», v. 36-38.

18) Kur e ëma e Zukurit ndërhyjnë të shpëtojë shkjaun gjoja si mik shtëpie i të parëvet, merr këtë përgjigje:

Po çfarë miku t'parët ma kanë lënë
 qi babën s'vdeknit ma ka shnjëzue.
 EL «Zuku Bajraktar», v. 248-249).

19) Nana vet Halilin e ka rrokë,
 se me sy e ka shikjue
 — *Qysh ti Mujit bejleg po don me i qitë?*
 Qysh konakun bir, po don me e korit?
 EL («Halili i qet bejleg Mujit», v. 70-74).

20) Atherë gjumi Zukut kur i kish dalë
 sa t'madhe Zuku kish bërtitë:
 — Hej medet, sot *kenkam koritë*,
 se mue shkjetë njishtu kanë me më pre,
s'kam me mujt vedin me e pague,
 se un mbrënda sot qi kam qillue.

EL («Zuku bajraktar merr Rrushën e Krajlit», v. 130-126).

Tutna djalit dikush po na rre,
 shpesh e shpesh po bje n'kotorre t'reja,
 Rob të gjallë djalit p'e xanë,

Le konakun, Mujë qi po ta fikin,

Me zi fisin, Mujë po na koritin.

El («Martesa e Halilit», v. 56-60).

- 21) Muji me dredhi merr mëzin që më parë ia kishte grabitur
Krajli dhe: Kur ka vojtë n'shefi t'Jutbinës,
ia dukë vetja për kori,
— *Paburrnisht, tha, mazin e kam marrë.*
EL («Gjoku i Mujit», V. 284-286).

- 22) Halili:

Zoti t'vraftë, Bani Zadrili,

n' t'kuajt kulla, tha, ti ke hi,

po t'kujën motër ti ke grabitë,

t'kujën derë, tha, ti ke koritë?

El («Bani Zadrili», v. 111-114).

- 23) Muji shkon të hakmerret pse krajli i kishte grabitur gruan
e i kishte djegur kullat. Gruaja e tradhtoi Mujin dhe për këtë
ai e vrau, kurse me krajlin ai u hakmorr barabar, i grabiti gruan
e i dogji kullat.

- 24) Dekun n'tokë Omeri ka ra,
gjaku i tij veç hupë nuk i ka shkue,
pse me trimijë shkje, Muji, luftën nisi,
e ni mijë shkje shnosh kanë teprue.
EL («Deka e Omerit», v. 75-78).

- 25) — Mos e fol, Hysen at fjalë,
mos e fol at lavdrim të madh,
se me kenë trim, e bir trimi,
ke me marrë shtatë gjaqet tua.
EL («Hyseni i Vogël», v. 10-13).

- 26) EL («Deli Ahmet Aga»), v. 76-85, 162.

- 27) Kur Muji desh të presë Radin që ndodhej në gjumë, shkoj
ora e i pëshpëriti:

Tybe kioftë, fjetun për me e pre,
marre, Mujë, burrat me u pre n'gjumë,
se nuk dir se ç'dekë a tuj e marrë.

EL («Basho Jona», v. 175-177)

- 28) Për hajr varret Muji ja ka ba
EL («Muji dhe Halili», v. 37).
- 29) Halili vret gjaksin e Mujit e do ta lidhë kufomën e tij në
bisht të kalit e ta tërheqë zvarrë.

Aspak fjalën Muji s'm'ja pëlqen.

— Çje kah thue Halil, të vraftë zoti!

Sall prej t'dekunsh, marre ty me t'ardhë!

*Gjak as fis me shkja na nuk kemi,
 qi me t'dekun pun' me na dalë!
 Lufto t'gjallët, se të vdekunit s'kanë ça t'bajnë
 si kanu, qi na kanë lanë të parët,
 se tanë trimnija, Halil, qi m'paske ba,
 me kët fjalë të vedit ja ke hupun!*

EL («Halili merr gjakun e Mujit», v. 386-394).

30) Halili:

Për gjith t'djele shkja po del me gjue
 nuk del vetun, del me treqin vetë,
 kundruall vorrit, çetën kur e qet,
 sa të madhe mue m'bërtet:
 «Çou, kopil, n'mejdan me m'dalë,
 se dikur rrugën shkjavet jau ke pa pre
 edhe mnerën shokvet jau ke pa qitë».
 Me shtjelma e me topuz vorrin po ma rreh
 e rahat eshtnat nuk m'i len.

EL («Halili mbas deket», v. 19-28, shih edhe
 «Muji mbas deket», v. 37-41).

- 31) *Po thotë dielli: «A ndorja eme!»
 Ka thanë hana: «A ndorja e eme»
 Kanë thanë orët: «A ndorja jonë!»
*

Pritni pak, more zojt e malit,
 ju me knue, tjetër punë s'keni,
 hana sonte ka ndodhë xanë,
 ka një ndore me përcjellë.

EL («Motra e Halilit», v. 131-133; 255-258)

Erzi i armve, ndorja e Zanës.

Zanat:

Ndore teje, Gjeto Basho Muji!

Do na preve n'voter tande.

(«Gjeto Basho Muji — Martesa», v. 301-302)

- 32) EL «Muji i varruem», v. 80)

33) Të krahasohet qëndrimi që mban Zuku Bajraktar ndaj s'ëmës (EL «Zuku Bajraktar», v. 141-142) me normat e së drejtës zakonore, që nënën e shpallin si të pacenueshme. Për mikun e prerë në besë nuk kursen prindi të birin, i biri tanë, vëllai vëllanë, kurse tek nëna ky ligj nuk ka fuqi.

34) Kur Muji e Zuk Bajraktari u ngatërruen me njëri-tjetrin për Rushën, «pleqninë kanë qitë», «pleqninë me jau da».

EL («Zuku merr Rushën», v. 147-148).

35) Duhet shënuar se në Jutbinë secili kishte detyrë të mbronte nderin e vet me armë. Gjergj Elez Alia u ngrit nga shtrati i vdekjes e luftoi për «erzin e shtëpisë» kundër Bajlozit. Në rastin e plakut Mehmet Agë, çika vishet si djalë dhe e pret Bajlozin në dyluftim.

36) Kreshnikët kryesisht janë shokë me njëri tjetrin. Në Shqi-

përinë e Veriut emri shok i është thënë edhe fqinjit, pavarësisht nga përkatësia fisnore.

37) (Halili pyet Mujin):

Pash ni zot, bacë, si t'ka dhanë,
a kem lan' *nip bijet* kërkund?
a kem' lan' *mik çiket* t'fortë
neve mbrapa me na ra?

EL («Imeri i Mujit», V. v. 144-148)

38) Luftëtarët thirren trimat:

Treqind agët mirë janë shtërngue,
kanë ba ashtat trimat me ushtue,
kanë ba lumet *trimat* m'u turbullue,
kanë ba gjokat *trimat* me fluturue.

EL («Martesa e Halilit», V. 562-565)

39) A dalë *trimi* n'beden t'kullës
me i *kushtrim* ka thirrë Jutbinë e Krahinë

EL («Martesa e Halilit», v. 449-450)

Tridhetë çika poteren qesin,
t'tanë Jutbina n'poterë a lshue.

EL («Bejlegu ndërmjet dy vllazënve
të panjoftun», v. 104-105).

40) Muji në bisedë me agët thotë se kuvendi i tyre s'duhej gjë
derisa nuk gjendej një djalë që të hynte në Krajli e të shkonte deri
te kulla e Rushes. Përndryshe:

Në m'ndigjojshi, more shokët e mij,
po e punoj një pallë e nji parmendë
e po himë tokët e po i punojmë.

EL («Zuku merr Rushen», v. 15-17).

41) Kur kreshnikët gjendeshin përpara ndonjë ndërmarrjeje të
vështirë i kërcënonin kuajt e tyre se në rast mossuksesi do t'i kthenin
në kafshë pune. Halili:

Kam me t'hjek *frenin* e me t'vum *jollarin*,
me t'hjekë *shalën* e me t'vu *samarin*;
në dorë tallallit kam me t'qitun
e me t'shit në dorë t'maxharit
xbath *hysmet* me ba.

KUVENDI SI TRADITË NË EPOSIN TONË

Eposi ynë heroik është përcjellë në shekuj nga breza rapsodësh në ato vise shqiptare ku vepronte kuvendi. Megjithatë kuvendi dhe roli i tij në ciklin e kreshnikëve jepet rrëshqitazi aq sa e kërkonte vetë struktura artistike e eposit. Por pasqyrimi i kuvendit në epos shpreh rolin që ka luajtur ai në organizimin e jetës dhe të veprimtarisë luftarake të çetës së kreshnikëve në kuadrin e bashkësisë së lirë fshatare.

Më konkretisht le të ndalemi te këngët «Omeri i ri»¹ dhe «Basho Jona»², në të cilat tregohet se kreshnikët bëjnë objekt të kuvendit të tyre kërkesën për ndihmë të Plakut të Moçëm dhe të plakut Basho Jona për të përballuar armiq të që po u grabisnin kullotat dhe po cenonin nderin e tyre. Fakti artistik mbi këto dy kuvende ka rëndësi sepse tregon se çetat e kreshnikëve veprojnë jo vetëm në emër të interesave fisnore, por edhe të lidhjeve të gjera etnike territoriale.

Te kënga «Muji e Behuri»³ kuvendi i kreshnikëve rreh plot shqetësim çështjen e ruajtjes së unitetit të çetës. Plaku ambicioz dhe egoist Dizdar Osman Aga i kërkon kuvendit ndarjen e çetës së vet, se: «të gjitha lavdet Muji po na i merr»⁴. Muji e kundërshton atë dhe paralajmëron të gjithë për rrjedhimet tragjike që do të kishin çetat e Përçara. Kënga «Halili merr gjakun e Mujit» na njeh me «treqind kreshnikë që vetë po mblidhen tu ajo hija e ahit», të shqetësuar se u mungon Muji në çetine, «trimi që dridh gur e dhe»⁵. Në kuvend bisedohet për organizimin e çetimit dhe për ruajtjen e unitetit të çetës.

Eposi ynë jep të dhëna edhe për kuvende të jashtëza-

konshme, që dalin qartë te këngët «Muji shpëton Talen» dhe «Martesa e djalit jabanxhi». Në këngën «Muji shpëton Talen» Muji hipën në bedenat e kullës së tij dhe lëshon kushtrimin. Kreshnikët vrapojnë të shqetësuar për tek kulla e prijësit të tyre dhe pasi nuk shohin gjë shqetësuese, të revoltuar, i kërkojnë Mujit shpjegime për kushtrimin e dhënë. Muji u flet për detyrën që i pret për çlirimin e Tales, një shokun e tyre të zhdukur, të cilin për turp të kreshnikëve, shkjetë që e kanë zënë rob, e kanë vënë në Dërva Llugë të kullosë thi e breshka. Atëherë, «edhe shokët, more, krenjt fjalën ia kanë dhanë»⁶.

Edhe te kënga «Martesa e djalit jabanxhi»⁷ Muji jep kushtrimin luftarak po nga bedenat e kullës së tij dhe si përgjigje: «dymdhetmijë vetë... fill te Muji... kanë shkue...» Muji bën objekt kuvendi dhe kërkon të vendoset menjëherë martesa e çikës së Kurt Agës me njërin prej luftëtarëve trima, simbas zakonit kalorsiak, sepse këtë çikë të trungut të tij, për turp të të gjithëve shkajau i papërmbajtur e fodull Burc Eleze Krajli «skaj më skaj» e ka shpallur të penguar.

Në eposin tonë dallohen dy tipa kuvendesh të jashtëzakonshme: kuvendi i jashtëzakonshëm i kreshnikëve dhe kuvendi i jashtëzakonshëm i përbashkët ndërfinor.

Në brendinë e këtyre kuvendeve të jashtëzakonshme shfaqen dy forma të organizimit luftarak popullor: a) Çeta e kreshnikëve, gardë e përhershme me luftëtarë profesionistë, trima e me forcë të jashtëzakonshme dhe b) njësia e madhe popullore luftarake ndërfinore me lidhje të ngushta territoriale, në kuadrin e çetës së kreshnikëve, e organizuar në gjirin e kësaj çete për qëllime mbrojtëse të vendit për ato raste kur vendin e rrezikojnë forca të papërballueshme nga çeta e kreshnikëve. Këto forma të organizimit luftarak popullor duke filluar nga çeta me 30 a 300 kreshnikë agallarë deri tek njësia e madhe luftarake popullore, edhe pse rriten e forcohen, nuk e mënjanojnë rolin e kuvendit si institut i lashtë tradicional, ku sigurohet uniteti dhe pavarësia e popullit, në kuadrin e demokracisë ushtarake në kushtet e bashkësive të fshatarësisë së lirë që kanë mbijetuar që nga kohët ilire⁸.

Eposi, me dëshmitë e shumta etnografike që sjell, na ndihmon të shohim ndryshimet dhe të përbashkëtën që ka kuvendi i kreshnikëve me kuvendin e mirëfilltë tradicional

popullor të malësive tona. Kuvendi i kreshnikëve është një kuvend çetash luftarake, duke marrë kështu një karakter të theksuar ushtarak me një tematikë më të kufizuar, kryesisht të karakterit mbrojtës, por që zhvillohet në kushtet e një pavarësie të jashtme politike dhe me shtrirje deri mbi hapësira shumë të gjera gjeografike; ndryshe nga kuvendi i mirëfilltë, i një organizimi shoqëror-ekonomik dhe ushtarak popullor, të shprehur me një tematikë më të gjerë, por që zhvillohet në kushtet e një autonomie me shtrirje mbi hapësira të kufizuara e të copëzuara gjeografike. Megjithatë, ndryshimet nuk vërtetojnë qenien e kuvendeve me natyrë krejt të veçantë, përkundrazi, ato vërtetojnë përshtatjen e këtij instituti tradicional popullor me kushtet e reja historike, ekonomiko-shoqërore dhe ushtarako-politike, duke shprehur, kështu, vazhdimësinë e tij si traditë para dhe mbas pasqyrimin në epos.

Duke përfunduar, theksojmë se eposi, me informacionin e pasur që sjell, sado që të shpërndarë, ndihmon për të dhënë një përfytyrim deri në detaje për anët e veçanta dhe të përgjithshme që kanë të bëjnë me tërësinë e formës dhe të përmbajtjes së vetë kuvendit, gjë që duket: që nga mënyra e të bashkuarit në kuvend, nga rrahja e zgjidhja e çështjeve, marrja e zbatimi i vendimeve etj.

Në tërësi, këto shprehin tipare të përbashkëta e të pashkëputura etnokulturore dhe mendësi të një tradite të fortë të së drejtës zakonore vendase të trashëguar që nga lashtësitë e botës ilire.

1) «Folklor shqiptar» II «Epika legjendare», (EL.), Tiranë, 1966, v. I, f. 30.

2) Po aty, f. 175-176.

3) Po aty, f. 92.

4) Po aty, f. 95.

5) Po aty, f. 208.

6) «Këngë kreshnikësh», Prishtinë, 1974, f. 51.

7) EL, f. 213-221.

8) A. Uçi, «Mitologjia, folklori, letërsia». Tiranë. 1992, f. 188.

Abaz DOJAKA

Kand. i shkencave

MARRËDHËNIET MARTESORE NË EPIKËN HEROIKE LEGJENDARE

Në epikën heroike legjendare të popullit tonë subjektet e martesave përbëjnë një nga temat më të rëndësishme. Aty, edhe pse në formë poetike, është ruajtur një material i pasur etnografik, studimi i të cilit ndihmon në sqarimin e një sërë çështjesh që lidhen me gjenezën dhe me historinë e zhvillimit të eposit tonë.

Në këtë trajtesë do të ndalemi vetëm në vjetërsinë e disa dukurive, që qëndrojnë në bazë të subjekteve të këngëve epike për martesat dhe që në shumicën e rasteve përcaktojnë strukturën e tyre artistike.

*

* *

Në eposin tonë janë pasqyruar mjaft norma të martesës, që janë karakteristike për shoqërinë e lashtë. Në këto norma vend të rëndësishëm zënë ekzogamia, martesat me rrëmbim, provat për martesë etj.

1. Në këngët tona të kreshnikëve fenomeni i ekzogamisë përbën një koncept zotërues. Banorët e Jutbinës, që jefonin të shpërndarë në katundet e krahinës e quanin njëri-tjetrin vëlla e motër dhe nuk martoheshin midis tyre. Nga kjo pikëpamje shumë domethënëse janë fjalët e Halilit («Martesa e Halilit») që proteston kundër agëve të Jutbinës: «*Zoti u vraftë, more Agët e Jutbinës! Po ku a ndie n'mjet të tokës e t'qiellës./ se muer vllau motrën e vet?/ Qi tanë hijat e krahinës, ku janë,/ tanë si motra qi po m'duken*»¹. Në këtë

këngë ashtu si edhe në shumë të tjera të ciklit të kreshnikëve, afirmohet ekzogamia që shënon një shkallë më të lartë të marrëdhënieve martesore, në krahasim me endogaminë, pra afirmohet familja monogame. Heroi niset dhe e kërkon nusen «shumë larg», në një «mbretëri» tjetër, në «Krajli»; ose e merr nusen nga vëllazëri dhe fise të tjera.

Edhe në përrallat dhe në baladat tona afirmohet ekzogamia. Ngritja nga varri e Kostandinit në baladën «Kostandini dhe Garentina», nuk ka të bëjë me përfytyrimin e ringjalljes, që qarkullon në mitologjinë e krishterë dhe në sferën e besimeve popullore; ajo është një figurë artistike, një konvencion artistik që simbolizon besën e dhënë, që afirmon egzogaminë, pavarësisht nga dramati sociale që sjell kjo me vete. Martesa e largët simbolizon sakrificën për fuqizimin e familjes mbi baza të reja sociale².

Ndalesë martesë përbënte edhe fisi fiktiv individual, që përftohej nga vëllamëria dhe kumbaritë. Këto lidhje sollën me vete ekzogaminë e familjeve dhe vëllazërive të atyre personave, që bëheshin vëllamë midis tyre ose hynin në marrëdhënie kumbarie. Prandaj Delia refuzoi të martohej me motrën e vëllamit të vet, Hysen Kraposhnikut.

Edhe të dhënat etnografike të dy shekujve të fundit, dëshmojnë se në viset malore shqiptare, si në Malësi të Shkodrës (Kelmend, Shkrel, Kastrat, Koplik, Rranxat, Grudë, Triepsh e Kuç), Dukagjin (Shalë e Shosh) në Malësi të Gjakovës (Nikaj, Mëntur, Krasniqe, Gash, Bytyç), në Malësi të Pejës (Plavë, Guci, Rugovë), në Iballë, në Lumë, në Rrafshin e Dukagjinit, në Kosovë etj. ku ishte i pranishëm eposi ynë, ekzogamia ishte dukuri e përgjithshme. Në këto zona malore, me zhvillim ekonomik e shoqëror relativisht më të prapambetur, mënyra e jetesës së masave fshatare, për shekuj me radhë, ka qenë tradicionale dhe ka pësuar ndryshime të pakta dhe tepër të ngadalta. Këngët e kreshnikëve duke pasqyruar këtë mënyrë jetese kanë ruajtur mjaft dukuri të lashta siç është edhe ekzogamia.

Dokumentet dëshmojnë se në viset malore shqiptare, gjatë shekujve XII-XV, ruheshin brendapërbrenda fshatrave forma të tilla organizimi shoqëror siç ishin vëllazëritë dhe katundet, që lidheshin me interesa të përbashkëta dhe vetëqeveriseshin në bazë të së drejtës kanunore. Në ato rrethina marrëdhëniet patriarkale fisnore, që në mesjetë kanë qenë mjaft të dukshme, morën një zhvillim akoma më të madh

pas pushtimit osman. Në këtë kohë «qendra e gravitetit» kaloi në zonat më të ashpra e shterpe, në zona «strehimi e reliktesh», që e kishin mbaruar funksionin e tyre me kohë, qysh para pushtimit. Në këto kushte u zhvillua në malësi ai proces ruajtjeje, madje dhe regjenerimi a zgjerimi i formave të lashta të organizimit shoqëror juridik të shoqërisë gentile me vëllazëritë, fiset, «gjakun», kuvendet e burrave të lirë si dhe format e tjera të kulturës së lashtë patriarkale³.

Megjithatë zonat malore u prekën nga zhvillimi i përgjithshëm feudal. Ekzistenca e vëllazërive dhe e fiseve shprehte vetëm ruajtjen e karakterit ideologjik dhe të formave të organizimit shoqëror që bashkoheshin në to, kurse nga pikëpamja ekonomike, nuk ruanin më përmbajtjen që kishin pasur dikur në rendin e bashkësisë primitive, sepse si pjesë të superstrukturës, tani ngriheshin mbi bazë tjetër ekonomike, mbi atë të feudalizmit. Kjo bëhet e qartë nga fakti se aty prona private mbi mjetet kryesore të prodhimit, siç ishin toka e bagëtisë, ka qenë stabilizuar prej mjaft shekujsh.

Uniteti ideologjik i fisit dhe i vëllazërisë shprehej e konsolidohej nga fakti se të gjithë anëtarët e saj ishin të vetëdijshëm për origjinën e tyre të përbashkët dhe rrjedhimisht për farefisninë e tyre. Prandaj, çdonjeri prej tyre, për të mos përlyer fisin, duhet të dinte përmendësh gjeneologjinë e sotit të vet, një dijeni kjo e dorës së parë, që shpesh arrinte në 15 breza. Nganjëherë edhe emri i legjendarizuar i një të pari të përbashkët përbënte pengesë për lidhje martesore. Kështu, tre bajrakët e Mirditës (Orosh, Spaç, Kushnen), që pretendonin të ishin të një fisi me Shalën, Shoshin, Mërturin dhe Berishën, gjer në shekullin e kaluar, nuk martoheshin me njëri-tjetrin, sepse gjoja lidheshin me një të parë të përbashkët.

2. Në legjendat epike është pasqyruar me hollësi një formë e tillë e lidhjes martesore, jehonë e ekzogamisë, martesë me rrëmbim. Rrëmbimin e grave autorët anonimë të këngëve epike e paraqesin si diçka normale, një farë etalonit dhe afirmimi të trimërisë së vërtetë. Prandaj një nga temat e pëlqyera të bisedës nga agët e Jutbinës, kur mblihdeshin në kuvende, ishin rrëmbimet. Kërkesat e agëve për martesën e Halilit, Zukut etj., bëheshin shkak i aventurave, i grabitjeve të grave. Një pjesë e mirë e subjekteve të këngëve paraqesin ndërmarrje për martesë të një heroit të caktuar. Kështu vepron Halili, Alia, Zuku Bajraktar etj. Por ka edhe

shfaqje të një forme më të hershme grabitjeje siç ishte rrëmbimi në grup. Të kësaj natyre janë ekspeditat luftarake të Mujit e të çetës së tij në viset e Krajlisë, ku ai zë 30 a 300 çika «robina», me të cilat martohen 30 a 300 djem të Jutbinës.

Në përgjithësi, bëmat dhe veprimet e heronjve për martesë, paraqiten në subjekte gjysmëpërrallore, në të cilat si kundërshtarë të heronjve dalin krajlët e krishterë. Qytetet e bregdetit dalmatin, ku Halili dhe shokët e tij grabisin vajzat dhe ku, në bodrumet e errëta, vuajnë trima të zënë rob, paraqiten më shumë në karakterin e përrallës.

Rrëmbimet nuk ishin thjesht çështje martesore. Ato integroheshin në probleme më të gjera shoqërore, siç ishte ruajtja e nderit të kreshnikëve, që në këtë rast fshihte konfliktin etnik midis popullit tonë dhe popujve fqinjë. Heronjtë tanë kanë si kundërshtarë heronjtë e botës sllave. Çfarëdo karakteri që të ketë motivi themelor i këngës, mbyllja e saj realizohet me skena luftimesh e gjakderdhjesh, që nuk mund të mos jenë frymëzuar nga një realitet historik konkret.

Si dukuri e veçantë e epokës feudale mbahet rrëmbimi i vajzave me anije, në çastin kur ato futen për të blerë sende të sjella nga njerëz që vijnë nëpër det prej vendesh të largëta. Kjo skenë që ka gjetur një trajtim të gjerë në baladat tona të trevës veriperëndimore dhe në folklorin arbëresh, në subjektet e ciklit të kreshnikëve, ndoshta për shkak të karakterit malor të bërthamës së tij, gjendet rrallë. Përkundrazi është trajtuar me format më të ndërlukuara rrëmbimi i vajzave nga heronj me veshje të ndryshuar, modë artistike kjo, e njohur që në repertorin e poemave të hershme mbi martesën e shpilanëve gjermanë⁴.

Është e qartë se edhe në këtë rast është pasqyruar artistikisht një formë e hershme e marrëdhënieve martesore që dokumentohet edhe nga të dhënat historike.*

Gjurmët e rrëmbimit të vajzave, kanë mbëtur të gjalla gjer në kohët e vona, në formë simbolike apo shakaje gjatë

*) Grabitja e vajzave ka qenë një dukuri e përgjithshme në jetën e popullit tonë, e cila ka vazhduar deri në shekullin e kaluar. Dokumentet e shekujve XIV-XVIII, dëshmojnë se në krahinat e Veriut kjo dukuri përbënte problem të madh shoqëror. Kështu në krisobulën e vitit 1337 të car Stefan Dushanit, flitet për gjobat që duhet t'u marrë kisha atyre që kanë grabitur gra. Në mjaft dokumente të tjera bëhet fjalë për mëkatet që bëjnë të krishterët duke grabitur gratë dhe vajzat e të tjerëve.

ceremonialit të dasmës shqiptare. Në dasmë krushqit, që caktoheshin të merrnin nusen, të pajisur me armë dhe me fishekë, i ngjanin një çete luftëtarësh, të gatshëm për të përballuar situatat e dasmës. Në disa krahina dhëndri i hipur në kalë qëllonte me armë (shenjë e nisjes së krushqve për në aksion). Diku ai e udhëhiqte vetë çetën e krushqve, ashtu si vepronin heronjtë e eposit tonë. Rezistenca e nuses kur delte nga shtëpia e burrit, të qarët e saj, ngushëllimet që duhej t'i bënte rrethi i saj kur derdhte lot, qëndrimi gjoja armiqësor i saj ndaj dhëndrit, «fshehja» apo «vjedhja» e ndonjë objekti nga krushqit në shtëpinë e nuses etj., janë mbeturinat e fundit të rrëmbimit.

3. Shpesh heronjtë e eposit tonë duhet të kalonin prova të vështira, të cilat na kujtojnë gjurmë të martesave arkaike. Motivët e provave të martesës për dhëndrin e kanë zanafillën në periudhën e konsolidimit të marrëdhënieve fisnore patriarkale, në shkallën më të lartë të shoqërisë barbare, në periudhën e demokracisë ushtarake». Me këtë etapë janë lidhur praktika nga të cilat më e njohura është gara për të provuar aftësitë e pretendentëve të nuseve. Këto gara na kujtojnë veprime përrallore të martesave të vajzave të mbretërve të lashtësisë, që kryesisht i merrnin djemtë e varfër në sajë të aftësive dhe të shpejtësive të kuajve, kurse në këngët tona, kushtet e këtilla i plotësojnë më shpesh heronjtë që me kuajt e tyre fluturojnë dhe ia dalin të marrin vajzat e krajlëve, si të martesa e Halilit dhe në këngë të tjera. Për të fituar gratë me anë të garave, veç fuqisë fizike të kreshnikëve dhe të kuajve të shpejtë, ndihmojnë në mënyrë aktive edhe qeniet mitologjike si orët e zanat, të cilat ose ua kanë përgatitur mirë kuajt kreshnikëve ose veprojnë paralelisht me ta për t'u dhënë zemër si në këngët «Halili fiton në dyluftim Gjelinën e Jovanit», «Lule Frangu», «Zuku Bajraktar» etj. Mënyra e gara të tilla, që kanë në bazë provën e shkathhtësisë, të fuqisë, të burrërisë së pretendentëve, janë të njohura në eposet e popujve të ndryshëm. Krahas neijashmërive të përgjithshme ka natyrisht akoma formulime, elemente origjinale, të përpunuara në përputhje me traditat dhe normat e jetës reale të çdo populli, që nxjerrin në pah fizionominë përkatëse kombëtare.

Në shumë këngë epike për martesat, ndeshet lufta e dhëndrit me një pretendent ose rival tjetër të nuses. Zakonisht, në kësi rastesh, lufta bëhet kur kthehen krushqit me nu-

sen. Nusen e shpien në shtëpi të re dhe gjatë rrugës pretendenti përpiket ta marrë atë. Në këngët tona pretendenti mund të jetë armiku tipik i dhëndrit, Bajlozi, personazh negativ, që bashkon tiparet e përbindëshit dhe të pushtuesit të huaj. Kështu Halili vret Bajlozin dhe merr për grua Talime Devojkën ose ai vret Gjuro Harambashin dhe merr bijën e vezirit të Bagdatit («Martesa e Halilit me çikën e Vezirit të Bagdatit»).

Një shtresë e fundit përbënte nga një numër subjektesh ku fillojnë të zotërojnë forma të reja të marrëdhënieve martesore. Këtu ndihen ndikimet që lindin në kushtet e zhvillimit që merr jeta e qyteteve me diferencimet e saj klasore, format e reja të organizimit të marrëdhënieve familjare, me theksimin e ngjyrave orientale në kushtet e rënda të periudhës së pushtimit turk, të marrëdhënieve të konsoliduara feudale, por edhe të elementeve të para kapitaliste të kësaj periudhe. Tërheqin vëmendjen me këngët e kësaj shtrese, si p.sh., në ato për martesën e Plakut Qefanak a subjekte të tjera të ngjashme, roli gjithmonë e më i dukshëm i raporteve monetare, fenomeni i martesave me ndryshime të theksuara moshash për hir të komoditetit të jetesës etj. «A e merr, bi, Plakun Qefanak?! Oxhakzade zoti e ka falë,/ mall e gja zoti i ka dhanë./ Por rapsodi popullor nuk pajtohet me këto martesë. Kështu te kënga e Plakut Qefanak, me një humor të këndshëm, goditen martesat, që bëhen mbi parime të padrejta; te kënga e Deli Mehmet Agës tregohet se vlera e vërtetë e njeriut nuk varet nga pasuria, por nga zotësia dhe virtytet e tij; te kënga e Hysen Kraposhnikut jepet një shembull i bukur i dashurisë bashkëshortore⁵ etj.

*
* *

Në përfundim mund të themi se në këngët tona epike për martesat janë ruajtur gjurmë zakonesh të lashta, mesjetare e të reja, mbeturina të sistemeve ekonomiko-shoqërore të periudhave të ndryshme historike dhe të kulturave përkatëse.

Prania në epikën legjendare të shtresimeve dhe elementeve arkaike si të ekzogamisë, të martesës me rrëmbim, të provave për martesë, të elementeve mitologjike etj., dëshmon

për lashtësinë dhe vijueshmërinë e traditës së krijimtarisë folklorike. Ato mbartin shpesh një frymë etnikisht shqiptare.

Por shumë dukuri të martesës që i përkasin shtresës më të hershme janë të pranishme edhe në krijimet epike të popujve të tjerë. Këto i gjejmë sidomos në epikën e trevës veriperëndimore të Ballkanit, veçanërisht në eposin e bregdetit dalmatin (Bosnjë, Hercegovinë). Këtu, veç kushteve të përbashkëta natyrore, ekonomike e shoqërore si dhe të marrëdhënieve të ndërsjella të popujve të Ballkanit, sidomos gjatë mesjetës e pas pushtimit turk, nuk mund të mos merret parasysh edhe roli që duhet të ketë luajtur një nënshtrat i lashtë i përbashkët kulturor, që mbulonte dikur këtë trevë të Ballkanit⁶. Mirëpo edhe këto dukuri të përbashkëta, duke u përpunuar sipas traditave, shijes dhe kërkesave të çdo populli, shfaqen me veçori karakteristike, origjinale për secilin prej tyre. Në eposin boshnjak, p.sh., nuk dalin me aq qartësi format e hershme. E kundërta ndodh në eposin tonë. Këngët tona epike nuk u shkëputën nga realiteti i jetës së malësorit shqiptar, megjithëse mjaft dukuri kanë mbetur vetëm si shfaqje thjesht artistike. Kështu fenomeni i ekzogamisë, prej nga e marrin pikënisjen subjektet tona të martesës, ndonëse jo me atë forcë si paraqitet në epos, ka vazhduar të jetojë në trevën e këtyre këngëve deri në gjysmën e parë të shekullit tonë. Edhe dukuri të tjera që shfaqen në këto këngë, si p.sh., disa lloj lojërash dhe garash në dasma (goditja e shenjave, mundja, hedhja e peshave etj.), kanë vazhduar të jetojnë si element të jetës së malësorëve deri në prag të Çlirimit.

Lidhja organike e eposit tonë me materialin e gjallë etnografik, dëshmon se epika heroike legjendare shqiptare është produkt i pastër i jetës artistike të malësive tona, ku pasqyrohet bota e brendshme shpirtërore e malësorit.

1) «Epika legjendare», Tiranë, 1966, f. 73-74.

2) A. Uçi, «Mitologjia, folklori, letërsia», Tiranë, 1982, f. 225.

3) A. Buda, «Vendi i shqiptarëve në historinë evropiane të shek. VIII-XVIII», në «Studime historike» 1967, f. 4.

4) Q. Haxhihasani, *Tema e martesave në këngët tona të kreshnikëve*, «Konferenca Kombëtare e Studimeve etnografike», Tiranë, 1977, f. 185; 186; 188.

5) Q. Haxhihasani, *Po aty*.

6) Q. Haxhihasani, *Po aty*.

Yllka SELIMI

LIDHJE FAMILJARE DHE MIQËSORE NË EPIKËN HEROIKE LEGJENDARE SHQIPTARE

Elementet e eposit që dëshmojnë për llojet e ndryshme të lidhjeve familjare dhe miqësore kanë gjithashtu rëndësinë e tyre. Përmes personazhesh motivesh dhe situatash në epos, nga njëra anë, zbulohen gjurmë të lashta të formave tipike të organizimit shoqëror e familjar dhe, nga ana tjetër, të bien në sy edhe dukuri që shprehin origjinalitetin etnik të përmbajtjes së eposit.

Midis dukurive të ndryshme të organizimit shoqëror që pasqyrohen në epos, një rol të rëndësishëm dhe një vend të gjerë zenë lidhjet familjare. Ky vend i tyre dëshmon se një pjesë e mirë e lëndës së këtij eposi duhet të ketë ardhur nga kohë tepër të lashta, në kohën e shthurjes së organizimit të rendit fisnor, atëherë kur fillojnë të afirmohen marrëdhëniet e familjes patriarkale monogame.

Një material të pasur në këtë drejtim japin këngët në të cilat spikat figura e nënës. Përmbajtjes kryesore të lëndës me personazh nënën të këtyre këngëve u përshtatet shumë mirë teza e Engelsit: «Se rëndësia e jashtëzakonshme e vijës së nënës është ruajtur për një kohë të gjatë edhe në periudhën e monogamisë me aftësi të sigurtë ose të paktën të pranuar... dhe kjo gjendje e parë e nënave u siguronte atyre dhe bashkë me to edhe grave përgjithësisht, një pozitë më të lartë shoqërore».*)

Duke trajtuar figurën e nënës në këngë të ciklit të kreshnikëve, mpleksen elemente të ndryshme:

*) F. Engelsi, «Origjina e familjes, pronës private dhe e shtetit», Tiranë, 1970, f. 25.

Së pari, ka elemente që në frymën e përgjithshme të epikës heroike legjendare e japin në një rrafsh të idealizuar figurën e nënës. Cikli u këndon heronjve kreshnikë, është himn për ta dhe këngët me një ndjenjë koherence artistike e paraqitin figurën e nënës si nënë heronjsh, si mishërim virtytësh e cilësish të larta morale sociale që iu transmetohen dhe u kalojnë heronjve kreshnikë. Nuk është e rastit që në ciklin e kreshnikëve, për këtë qëllim është aktivizuar dhe ruajtur lëndë me origjinë tepër të lashtë, madje një lëndë që sjell ngjyra edhe të kohës së matriarkatit. Kjo lëndë i përqaset frymës së eposit dhe konceptit të idealizimit të nënës që lind dhe edukon heronj. Në rrafsh artistik ka edhe arsye të tjera që e përlligjin praninë e motiveve të këngëve që kanë në qendër të tyre nënën dhe marrëdhëniet e saj me pjesëtarët e tjerë të familjes ose me personazhet antagonistë.

Së dyti, lënda që ka të bëjë me nënën dhe motivet rreth saj të ciklit të kreshnikëve, shpreh kohë të ndryshme dhe stade të ndryshme të organizimit shoqëror. Nuk do të ishte e drejtë që çdo gjë që ka të bëjë me këtë lëndë të merret si dëshmi e drejtpërdrejtë etnografike për marrëdhëniet familjare që ekzistonin në kohën kur janë mbledhur e fiksuar këto këngë. Ka këngë në të cilat, p.sh., ruhen motive që janë përpunuar në kohën e matriarkatit siç janë këngët që tregojnë tradhtinë e nënave duke shkuar me antagonistët. Por ka edhe motive që janë më të reja, që bëjnë fjalë për personazhe që janë të kohës së mesjetës së hershme ose të kohës osmane. Pra janë motive të periudhave të ndryshme të zhvillimit të shoqërisë.

Së treti, përmes këngëve që kanë nënën si personazh kanë depërtuar edhe gjurmë që shprehin veçori të jetës së shqiptarëve të kohëve të ndryshme. Midis tyre bie në sy respekti i veçantë për nënën dhe autoriteti i saj tradicional brenda familjes shqiptare. Interesant është në cikël edhe vendi i gjerë që i lihet figurës së motrës si dhe marrëdhëniet të saj me të vëllanë. Respekti i ndërsjellë, dashuria e motrës, kujdesi dhe revolta e të vëllait për të mbrojtur nderin e së motrës janë motive të shpeshta të eposit tonë.

Marrëdhëniet e motrës me vëllanë, pozita e saj në familje, paraqiten edhe si personifikim i gjnisë. Me këtë duhet lidhur edhe pasqyrimi dhe vendi i gjerë që zë në cikël

figura e dajës dhe marrëdhëniet e tij me nipërit dhe mbesat (nga ana e motrës).

Motivet që kanë të bëjnë me motrën, marrëdhëniet e saj me të vëllanë, pozita e dajës janë nga dëshmitë më të rëndësishme të lashtësisë së ciklit të kreshnikëve.

Ndryshe nga ç'është thënë për ndikimet e idealizimit e marrëdhënieve të matriarkatit, ne e shohim më fort gjetkë funksionin kryesor të tyre, i cili ka bërë të mundur ruajtjen e këtyre motiveve për shekuj me radhë, brenda ciklit të kreshnikëve. Theksimi i këtyre marrëdhënieve, idealizimi dhe vlerësimi i tyre si një bazë për ruajtjen e vazhdimësisë së gjinisë në cikël marrin një kuptim të madh, si identifikues të përkatësisë së veçorive etnike.

Në këngët e ciklit të kreshnikëve motivet mbi figurën e nënës, motrës dhe marrëdhëniet e saj me vëllanë dhe avunkulatin, nuk mund të mos i vlerësojmë brenda rëndësisë që kanë dallimet etnike, vazhdimësia e veçorive etnike. Kjo forcon faktin se tema e rrëmbimit të vajzave nga etnitë e tjera nuk e errëson aspak konceptin e rapsodit, mbi rëndësinë e ruajtjes së veçorive dhe sidomos mbi rëndësinë dhe rolin e nënës, motrës, lidhjen e motrës me vëllanë në ruajtjen e këtyre veçorive.

Nëna, motra, vëllai, daja kanë ato tipare etnike të qarta që kanë dhe personazhe të tilla kryesore pozitive, si Muji e Halili dhe brenda këtyre marrëdhënieve nuk ka asnjë bazë për ndryshimin e përkatësisë etnike. Ndaj në motivet e rrëmbimit të nuseve nga pala e kundër etnike, e antagonistit, nuk përfillet rrezikshmëria e ndryshimit të përkatësisë etnike në brezat e ardhshëm, si rezultat i ekzogamisë etnike. Kjo duket si një lloj harrese, por mendojmë se vjen nga që motivet e rrëmbimit të nuseve nga pala etnikisht kundërshtarë kanë funksion thjesht artistik dhe i nënshtrohen idesë së idealizimit të forcës së protagonistëve që me guximin e trimëritë e tyre janë në gjendje t'u rrëmbejnë vajzat krajlëve kundërshtarë deri në pallatet e tyre.

Në ciklin e kreshnikëve problemi i ekzogamisë nuk mund të kuptohet drejt në qoftë se nuk vemë re gjithandej dualitetin midis ekzogamisë së brendshme, që nuk e cenon aspak vijueshmërinë etnike (nuk është e rastit që bashkëluf-tëtarët e Halilit me përkatësi të njëjtë etnike i propozojnë të martohet brenda etnisë) dhe ekzogamisë së jashtme etnike që është e pranishme kryesisht për të evidentuar gu-

ximin, trimërinë e heronjve të kësaj etnie në luftë kundër etnive të huaja. Vetëm në këtë kuptim Halili, duke dretdhuar në idenë e ekzogamisë së brendshme, refuzon të mar-tohet me vajzat e etnosit të tij dhe shkon të rrëmbejë nuse në etnosin antagonist.

Një informacion të pasur jo vetëm në planin artistik, por edhe në atë etnografik japin marrëdhëniet familjare. Në cikël, për shkak të karakterit polistadial të tij, ka të dhëna që mund t'i identifikosh me forma të ndryshme familjesh dhe marrëdhëniesh familjare, ndaj mendojmë se në të nuk është dhënë një model rigorozisht i përcaktuar i një familjeje patriarkale, sidomos nuk mund të quhet e pranishme ose mbizotëruese ajo familje patriarkale që është tipike për mjedise social-kulturore të besimit mysliman. Po të lemë mënjanë ato dëshmi të drejtëpërdrejta apo të tërthorta të mbishtresëzimeve të vona, ne mendojmë se bërthamës së ciklit i përgjigjet edhe një tip i veçantë familjeje dhe marrëdhëniesh familjare që janë karakteristike për gjendjen sociale të atyre zonave ku mbijetoj për shekuj fshatarësia e lirë. Për këtë arsye vemë re mpleksjen e disa tipareve të familjes patriarkale me tipare të tjera që flasin për një lloj «demokracie» të brendshme. Në marrëdhëniet familjare vemë re se autoriteti i të parit të shtëpisë nuk është i pakufizuar, ai për shumë probleme të familjes këshillohet me anëtarët e tjerë bile dhe me femrat. Djemtë e vajzat gëzojnë mjaft të drejta, ata janë të lirë jo vetëm të dashurojnë, por edhe t'i zgjedhin vetë burrat ose gratë e tyre. Kështu Halili e pyet Ajkën, të motrën se me cilin nga pretendentët do të pranonte të martohej ajo. Begzadja e Bardhë iu vë kushte të dërguarve: do të marrë për burrë atë që do të vrasë Stojan Harambashin. Halili, Zuku, Omeri janë të lirë të dashurojnë, ata janë të pajisur me shkathtësi, trimëri paraqiten më të matur e të urtë se Muji e Ali Bajraktari. Ata krahas respektit që kanë për të vëllezërit, heraherës iu kundërshtojnë, nuk u binden, marrin nisma pa dëshirën e tyre. Hyjnë në konflikt me vëllezërit e mëdhenj, bile arrijnë deri atje sa t'i nxjerrin bejleg njëri-tjetrit, për të treguar se kush është më i fortë.

Me anë të figuracionit artistik rapsodi ka treguar edhe konfliktet e kontradiktat brenda për brenda familjes, që janë pasqyrë e diferencimit klasor të kohës.

Krahas lidhjeve familjare, mendojmë se një vend të

gjerë në epos zenë edhe lidhjet miqësore të vëllamërisë dhe të kumbarisë, që luajnë një rol të rëndësishëm në tre drejtime:

Së pari, përmes tyre theksohen veçori të caktuara të jetës, etnike. Të bie në sy fakti, se ndërsa në cikël heronjtë shqiptarë e mbrojnë, nuk e tradhtojnë vëllamin ose kumbarën, pala kundërshtare nuk e ka një zakon të tillë.

Së dyti, këto lloj lidhjesh janë të rëndësishme edhe në funksionet artistike. Heroi vepron i vetëm në territoret armiqësore dhe i duhet të ketë ndihmës dhe si të tillë s'mund të ketë cilindo; në atë mjedis dallon vetëm disa që mund t'i bëhen miq, duke u lidhur me vëllamëri dhe kumbari. Kjo gjë artistikisht shikohet si abstraksion i lidhjeve midis etnive të kundërta.

Së treti, këto theksojnë një shkallë të lartë të zhvillimit të shoqërisë së lirë fshatare, që nuk ishte e ngushtuar vetëm në lidhjet fisnore, por pranonte dhe lidhje të tjera të brendshme dhe të jashtme. Që të mos humbasë kontrasti etnik midis protagonistit dhe antagonistit, kumbaria dhe vëllamëria luan rolin e një kovencioni artistik që e lidh të huajin me heroin.

Këto elemente të lidhjeve familjare e miqësore që vijnë nëpërmjet krijimtarisë artistike dëshmojnë në përgjithësi për forma të lashta të organizimit shoqëror e familjar dhe për specifikat etnike të tyre.

Selami TABAKU
Kand. i shkencave

BESA DHE MIKPRITJA SI DËSHMI E LASHTËSISË DHE E ORIGJINALITETIT TË EPIKËS HEROIKE LEGJENDARE

Populli në këngët e veta ka pasqyruar çfarë ka më të vyer, më të shtrenjtë në karakterin, në botën e brendshme shpirtërore, në atë që përcakton fizionominë morale, origjinalitetin e çdo kombësie e kombi, të përftuar ndër shekuj. Epika heroike legjendare, si krijimtari e hershme e popullit tonë, e dëshmon më së miri këtë. Për këtë flasin edhe virtytet e besës e të mikpritjes që e përshekton nga fillimi deri në fund epikën heroike legjendare e që janë të gjalla edhe sot te populli ynë. Besa është një nga karakteristikat e psikologjisë etnike të shqiptarit. Po kështu dhe mikpritja. Këto veçori me origjinalitetin e tyre në botën shqiptare janë rrjedhojë e kushteve historiko-shoqërore të caktuara, e luftës për ekzistencë, e afirmimit të popullit tonë si komb, por në të njëjtën kohë shprehin dhe dëshirën për të rrojtur në miqësi me të tjerët.

Për të argumentuar objektin e këtij punimi duhet parë natyra e këtyre virtyteve në epikën heroike legjendare, pesha që kanë në psikologjinë dhe veprimtarinë e heronjve.

Këto veti karakteri qëndrojnë në thelb të fondit etnokulturor të këngëve të kreshnikëve dhe të baladave tona. Besa dhe mikpritja janë virtyte që shfaqen kudo ku jetojnë e veprojnë heronjtë. Kultivimi i këtyre vetive, krahas të tjerave, është i domosdoshëm, përndryshe nuk ka si realizohet dhe ai tendenciozitet etnik kundër armikut, kundër krajlëve sllavë, të cilët përpiqen ta shtrijnë sundimin në viset e kreshnikëve.

Eposi, si krijim artistik, mishëron një ideal dhe shembëllyrë që ka ekzistuar dhe duhet të kultivohet më tej për

mbrojtjen e tokës amtare; për t'i përballuar rrebesheve të kohës. E këtu rëndësi të dorës së parë merr jo vetëm ajo që duhet të jesh trim, por dhe i besës, të mbash fjalën e dhënë, sidomos në mbrojtjen e etnosit që kërcënohet nga të huajt. Trima janë dhe kundërshtarët, por ajo që i bën heronjtë të dalin fitimtarë mbi ta është, krahas trimërisë, epërsia e tyre morale. Në shumë momente, besa, fjala e dhënë u jep forcë dhe krahë atyre, i bashkon, i bën më të fuqishëm. Këto cilësi e veti të karakterit, bëhen normë në gjithë veprimtarinë e tyre brenda etnosit dhe në marrëdhënime të tjerët, bile dhe me armikun. Kështu ngjet dhe me mikpritjen, të cilën në këto këngë legjendare e gjejmë me po ato veçori sikurse dhe në Kanunin e Lekë Dukagjinit.

Për të thelluar pohimin e origjinalitetit të këtyre vetive të karakterit të shqiptarit, përveç asaj që këto norma i gjejmë në jetën e përditshme të viseve tona, pa përjashtuar evoluimin që kanë sjellë kohërat në brendinë e këtyre nocioneve, është e nevojshme të bëjmë krahasimin dhe me ndonjë cikël a krijim tjetër të karakterit legjendar të popujve të tjerë. P.sh., kreshnikët tanë nuk e njohin atë lloj besnikërie e nderi të kalorësit, për mbretin, për tokën, për krishtërimin që e gjejmë te Sidi i spanjollëve. Për ta nuk qëndron në rrafsh të parë dhe nuk është forcë lëvizëse në motivet e besës dhe të mikpritjes as konflikti shkja — turk siç e shohim në ciklin sllav. Në epos ne gjejmë dhe momente të miqësisë së kreshnikëve me banorë të viseve sllave¹. Te eposi ynë ka diçka më të thellë që buron nga brendia e botës shpirtërore, nga virtyte që janë kultivuar ndër shekuj tek shqiptarët, që jetojnë në tokat e tyre e që luftojnë jo vetëm për kullën, siç thuhet në ndonjë punim të ndonjë studiuesi të huaj për ciklin e Mujit dhe të Halilit², por në rradhë të parë për të mbrojtur etnosin, traditat dhe zakonet. Nderi e zakoni i fisit i shqetëson të gjithë kreshnikët e Jutbinës. Muji u përgjigjet kështu shokëve të vet kur i kërkojnë të martojë Halilin: «*E n'pastë menden me na korit fisin, / gjujma re qetash me kokërr rrefeje*»³.

Dr. M. Lamerc në studimin «Epika popullore e shqiptarëve»⁴ jep një mendim me vlerë për origjinalitetin e këtyre vetive të popullit tonë. «Nuk ka ndodhë rastësisht, shkruan ai, që kjo baladë (Kënga e Dhoqinës) të ketë në gjuhën shqip variantin mbas së cilës djali i vdekur e mban besën që i jep nënës e motrës, ndërsa gjetiu si p.sh., edhe në

gjermanisht në hartimin e Byrgerit del në formën kur vajza e mbetur vetëm, pret kot t'i kthehet nga lufta i fejuari». Te përmbledhja e Vuk Karaxhiqit «Këngë të epikës heroike sllave», në një baladë që i ngjan këngës së Dhoqinës me titull «Vëllau dhe motra» askund nuk bëhet fjalë për besën. Kështu ndodh dhe me motërzimet e disa baladave tona në popujt e tjerë, ku ngjarja që shtjellohet është e afërt, por për besën e mikpritjen nuk bëhet fjalë.

Në lidhje me këto virtyte, edhe marrëdhëniet e kreshnikëve me qeniet mitologjike që janë shprehje e një faze të hershme botëkuptimore ndryshojnë nga krijimet legjendare të popujve të tjerë. Përfytyrimet për këto qenie heronjtë e epikës sonë heroike legjendare i mishërojnë me tiparet e tyre. Kjo tregon lashtësinë e këtyre krijimeve. Zanat e orët lidhin besë e janë mikpritëse si vetë heronjtë. Sa herë që kreshnikët gjenden ngushtë, u thërrasin orëve duke u kujtuar besën që kanë ndërmjet tyre dhe ato u vijnë në ndihmë menjëherë. Të kujtojmë ndonjë moment nga cikli: «A thuhe në gjumë keni qillue?/ Po ku e keni besën që ma keni dhanë»⁶ Përveç Mujit, marrëdhënie të tilla me zanat dhe orët kanë dhe Zuku Bajraktar e kreshnikët e tjerë.

Ku shprehen më mirë virtytet në epikën tonë legjendare?

a) Në familje. Këtu, kuptohet, gjejmë vetëm rastet e besës që i japin vëllezërit njëri-tjetrit dhe nënës së tyre. Thyerjen e fjalës së dhënë nuk ia falin as njeriut më të afërt. E njohur është kënga «Halili merr gjakun e Mujit»⁷ ose «Halili i qet bejleg Mujit».⁸ Në rastin e parë Halili e mban fjalën, kurse në të dytin jo e kjo më tepër pse, si i ri nuk e vlerëson rëndësinë e porosisë së Mujit. Si rrjedhim i thyerjes së besës, shkjetë i zenë rob. Dhe i biri Mujit, kreshnik Ymeri, i jep besë nënës se do të veprojë siç e porosit ajo. Megjithëse ndonjë e provokon, ai nuk e thyen fjalën që ka dhënë⁹. Virtytet e prindërve kalojnë natyrshëm te brezi më i ri.

Besa si normë jetësore jo vetëm brenda sferës familjare, por dhe në marrëdhëniet me të tjerët, shfaqet dhe në baladat tona legjendare. Ja të marrim këngën e Dhoqinës që e cekëm pak e që jeton në disa variante tek arbëreshët e në viset tona. Sa e vjetër, aq e bukur dhe shprehëse. Këtu spikat me forcë mbajtja e besës në traditat e shqiptarëve. Djali i jep besën nënës se do të shkojë për të marrë të motrën që ishte martuar shumë larg. Edhe pasi vdes, ai e mban

besën. Nënën e mundon shumë shkëlja e fjalës nga djali jo më pak se humbja e djemve të tjerë dhe e vajzës «T'ka zanë vorri me besë të dhënë»¹⁰. Si ajo që këndojnë arbëreshët, ashtu dhe varianti i Halil Garrisë tek ne, kanë të njëjtin trajtim e qëndrim ndaj besës. Dhe në baladën e Kalasë së Shkodrës për rapsodin tonë më i miri vëlla është më i vogli që mbajti besën e nuk i tregoi së shoqes se çfarë kishin vendosur tre vëllezërit.

Në epikën tonë heroike legjendare besë i jep dhe burri gruas që ta presë për një kohë të gjatë si te balada e Aga Ymerit. Burri, megjithëse i burgosur larg, e mban fjalën e dhënë. Fatkeqësia më e madhe për të nuk janë ditët e ngrysurat në qeli, por fakti se nuk po e mban besën që i ka dhënë gruas.

b) Në marrëdhëniet e heronjve me njëri-tjetrin. Muji e mban fjalën e dhënë Agë Jabanxhisë që ta varrosë në bjeshkë për ta fshehur nga armiqtë. Kur ata duan ta nxjerrin nga dheu, e merr dhe e varros në kopshtin e vet. Edhe Zuku Bajraktar në tre «dorëzanë» që futë për të blerë gjokun, kalin e plakut Qefan Agë, të parin ve besën e burrit. Po kështu edhe mikpritja si normë e kultivuar që herët e që është e gjallë si kategori etike në jetën e shqiptarëve, gjen shprehje në marrëdhëniet ndërmjet kreshnikëve. Janë po ato përshëndetje e sjellje të të zotit të shtëpisë ndaj mikut që ne i gjejmë që nga kohërat më të hershme deri në ditët tona. Basho Jana i thërret Mujit para shtëpisë: «*A je brenda bylykbashe Muji*»/ *Hoshgjelden Muji i kish thanë.*»¹¹ Po kështu e pret dhe Basho Jona Mujin. I merr kalin, «i qet kafe me sheqer prej ibrikut që rrin varë tek votra». Këtë nder ia bën Muji dhe agëve që kthehen në kullë nga çetimi në bjeshkë në një të ftohtë dimri dhe kujtdo që shkel pragun e shtëpisë.

c) Në marrëdhëniet me gratë e palës armike. Rastet në këtë fushë të marrëdhënieve janë të shumta, por ne po citojmë vetëm disa nga ato që përforcojnë mendimin se ky virtyt është i ngulitur thellë në karakterin e kreshnikëve. Muji i jep besën gruas së parë të Krajlit se do ta marrë si vashë të vetën në qoftë se ajo e shpëton nga burgu, dhe e mban fjalën e dhënë. Po kështu veprojnë edhe kreshnikët e tjerë, si: Deli Mehmet Aga, Zuku Bajraktar e Kotuz Bealialia. Besa si normë morali vepron tek të gjithë.

c) Në marrëdhëniet me armikun. Edhe besa që i japin

armikut, Krajlit, gjithmonë konceptohet në rrafshin etik dhe jo kundër interesave të etnosit. Të mbetet në mendje kënga «Ali Bajraktari» me nëntitull «Besë». Aliu e mban fjalën se do të kthehet në burg pas gjashtë ditësh. Ja si thotë ai: «Prap n'krajli m'duhet me dalë, pse besën e zotit krajlit ia kam dhanë».¹²

Shumë shprehëse për këtë fushë është dhe përmbajtja e këngës «Omeri prej Mujit»¹³. Muji gëzohet shumë se i biri, Ymeri e mban fjalën që i ka dhënë Krajlit për të mos ia pre dy binjakët në qoftë se i liron babain dhe axhën.

Si përfundim mund të themi se, duke ballafaquar psikologjinë, mënyrën e sjelljes dhe të jetesës së heronjve të epikës legjendare, që kanë si virtyte më të rëndësishme besën dhe mikpritjen, me karakterin e popullit tonë, ku këto norma morale jetojnë të gjalla, megjithëse me përmasa të reja, bindemi se kemi të bëjmë me heronj shqiptarë në mjedise shqiptare. Kjo do të thotë se kjo krijimtari e hershme në thelb të saj jetoi në mënyrë organike të shqiptarët, në botën e brendshme të tyre dhe është shprehje e elementeve të rëndësishme të kulturës sonë kombëtare.

1) «Epika legjendare», vëll. I, Tiranë, 1966, f. 63.

2) M. Lambertz, «Epika popullore e shqiptarëve» (Arkivi i IKP, Tiranë).

3) «Epika legjendare», vëll. I, f. 72.

4) M. Lambertz, v. cit.

5) V. Karaxhiq, «Këngë të epikës heroike sllave», vëll. II, kënga IX, (Arkivi i IKP, Tiranë).

6) «Epika legjendare», vëll. I, f. 102.

7) Po aty, f. 183.

8) Po aty, f. 478.

9) Po aty, f. 489.

10) «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955, f. 244.

11) Po aty, f. 155.

12) «Epika legjendare», vëll. I, f. 455.

13) Po aty, f. 229.

Fadil MEHMETI

VËSHTRIM ETNOFOLKLORIK MBI VAJTIMET DHE GJËMËN NË EPOS

Eposi ynë përshkohet nga fryma epiko-heroike. Në të në mënyrë artistike janë pasqyruar edhe momentet kryesore të jetës së heronjve legjendarë që nga lindja deri në vdekje. Në kuadrin e kësaj fryme epiko-heroike, gjejmë të shkrira në epos pjesë vajtimesh nga më të ndryshmet, si: vajtimin e nënës për të birin, «Ajkuna kjan Omerin»; të babait për të birin, «Deka e Omerit»; të motrës për të vëllanë «Deka e Dezdar Osman Agës», «Dy jetima kishin mbetë», të vëllait për të vëllanë, «Ugço Hyseni merr Dylberen e krajlit të Kotorrit», të shokut për shokun, «Deka e Halilit», «Muji e Halili te Sulltani», «Petro Kapedani» (gjëmë); gjejmë vajtimin e nuses për të shoqin apo për dasmorët, «Lufta ndërmjet krushqëve», «Vllavrasja për hirë të gruas»; «Met ni nanë me dy jetima», «Kënga e Aga Imerit»; vajtimi i së dashurës për të dashurin, «N'drras t'vdekit kush po kan», «Ashike Imeri e Mere-me Devojka», Arnaut Osmani» dhe deri tek gjëmët e shtira, të rreme, si «Arnaut Osmani», «Halili i qet bejleg Mujit»¹.

Ndonjë studim të veçantë për gjëma nuk kemi, por kontribute që lidhen me të dhe studime për vajtime kemi nga disa studiues tanët e të huaj.²

Në epos ka vajtime e gjëmë individuale dhe gjëmë kolektive. Këto këngë që kanë brendapërbrenda vetes së tyre pjesë vajtimesh e gjëmash nuk formojnë ndonjë zhanër më vete dhe nuk dalin jashtë shtratit të vet epiko-heroik. Edhe kënga e madhërishme «Ajkuna kjan Omerin» s'është gjë tjetër veçse një pjesë e një kënge të gjatë epike, e cila ka mundur të mbijetojë deri në ditët tona.

Në këngët e mësipërme elementi lirik, elegjiak nuk e

ul frymën e përgjithshme epike dhe heroike të këngës e aq më tepër të eposit, por i nënshtrohen frymës së tij, vaji shkrihet me idealin epiko-heroik dhe pikërisht këtu qëndron edhe bukuria e tyre ideoartistike.

Idealeve të larta dhe frymës heroike i përgjigjet edhe bota psikologjike e heronjve, karakteristike për popullin tonë. Heronjtë tanë legjendarë të frymëzuar nga këto ideale, parapëlqejnë më shumë vdekjen heroike në luftë me armiqtë.

Ata kanë trashëguar nga të parët e tyre cilësi të larta morale që «*mos me dekë me t'shtrueme, por me shpata m'u pre tuj këndue, si deka ma e amël*». Mbi të gjitha, për ta ka rëndësi vdekja me nder, ndërsa vdekja për punë të këqia, jo të moralshme ishte më e rënda. Prerja e mikut, thyerja e besës «*a 'i kue bukë të mos kesh për mik*», ishte vdekje që i ngushtonte shumë. Këto cilësi të larta morale janë ruajtur e përcjellë brez pas brezi deri në ditët tona dhe kanë marrë një shkëlqim të ri.

Këto fakte kanë bërë që vajet në epos t'i nënshtrohen frymës epiko-heroike dhe si të tilla ato ndryshojnë nga vajet e mirëfillta, ligjet. Në vajet intime gjejmë nota sentimentale, pesimiste që lidhen me kushtet e jetës së të ndierit ndërsa vajet e eposit i nënshtrohen idealit heroik. Duhet pranuar se edhe vajet e mirëfillta (jashtë eposit), sidomos ato të burrave që u kushtohen heronjve popullorë, përshkohen nga fryma heroike. Pikërisht kjo frymë heroike si dhe bota psikologjike e heroit që shfaqet gjatë realizimit të idealit të lartë formon boshtin që lidh vajin e eposit dhe ato të epikës historike e të Luftës Nacionalçlirimtare me vajet e mirëfillta, intime. Ky fakt ka bërë që vajet të shërbejnë si një mjet i fuqishëm për edukimin patriotik të masave në shekuj, sepse siç ka thënë shoku Enver: «Populli ynë ka qenë kurdoherë optimist. Edhe në gëzime, edhe kur ka qarë ai nuk e ka humbur kurrë besimin në të ardhmen, dhe ky optimizëm, kjo madhështi e tij është përjetësuar në trashëgimin gojor»*.

Të gjitha vajet në epos për nga përmbajtja e tyre karakterizohen nga shfrytëzimi i madh i lëndës mitologjike. Në veçanti kjo duket tek vajtimi «Ajkuna kjan Omerin», si dhe tek këngët që kanë pjesë vajtimesh, si: «Deka e Omerit», «Uçiçe Hyseni merr Dylberen e Kotorrit», «Deka e Dezdar

*) Enver Hoxha, «Mbi letërsinë dhe artet», Tiranë, 1977, f. 494.

Osman Agës», «Lufta ndërmjet krushqve», «Vllavrasja për hirë të gruas».

Mjedisi tokësor ku zhvillohet ngjarja: Lugjet e Verdha, bjeshka, majat e maleve, gurrat, guri dhe ahu i malit; trupat kozmikë (dielli, hëna, yjëzit nëpër qiell); qeniet mitologjike (orët, zanat, zogjtë e malit); personifikimi i natyrës; mënyra e shprehjes së mendimeve e ndjenjave nëpërmjet mallkimeve e lutjeve i bëjnë vajet e eposit tonë të karakterizohen nga shkalla e lartë e intensitetit emocional. Mallkimi i Ajkunës drejtuar hënës si dhe mallkimet e tjera drejtuar bjeshkëve nxjerrin në pah botëkuptimin pagan të heronjve tanë legjendarë sipas të cilit ata nuk janë në gjendje të zbulojnë shkaqet e vërteta të tragjedive njerëzore dhe, «besojnë në forcën magjike çudibërëse të fjalës, të gjuhës... mbi qëniet natyrore ose mbinatyrore»³.

Të gjitha këto përbëjnë lëndën mitologjike me të cilën janë ndërtuar vajet. Ato janë endur me mjeshtëri të lartë artistike. Thirrjet, pyetjet retorike, enumeracioni, litoda përdoren me mjeshtëri nga poeti popullor për të realizuar idenë e dëshiruar.

Edhe gjuha e vajtimeve është e pasur dhe origjinale. Në epos gjejmë trajta gjuhësore të ngurtësuara, që kanë një përdorim të dendur, si: gjuli i gjatë, mos pritsh me u çue, mos të daltë gjumi, kryet mos e çosh, dalç e zezë; të marrtë deka, zierma, tokë, përjashta në natë të vorrit, dheu brenda mos të lashtë; duro maz, bishti t'u preftë; vargjet e para karakteristike si dhe togfjalëshat vëlla i pavëlla, nënë e padjalë etj.

Në epos kemi të pasqyruar edhe gjëmën kolektive, tek kënga Arnaut Osmani» dhe «Petro Kapedani» dhe gjëmën individuale, tek kënga «Halili i qet bejleg Mujit». Në këngën e parë gjëmën e bëjnë 12 veta njëkohësisht, në të dytën 40 veta dhe në të tretën një njeri.

Në gjëmën kolektive del qartë formacioni i saj, vendosja e gjëmëtarëve në një rresht ballor, vajtimi kolektiv me zë të lartë e të fuqishëm nën drejtimin e prijësit të gjëmës, vargu karakteristik i gjëmës: «Mjeri u për ty vllau em, o vlla!» përsëritja 3 herë e gjëmës, kënga e lejueshme sipas zakonit për të bërë gjëmën, pozicioni i të vdekurit dhe i gjëmëtarëve, përballë e përreth tij p.sh.: «M'u kanë mbledhë shokët për rreth tij./ po rrjeshtohen tan për 'i rresht,/ kanë marrë brimë edhe piskamë,/ kanë nisë gjamën tuj gjamue:/ — Mjeri

u për ty, vllau i em o vlla! Kur ka lshue gjamën e tretë, / i ndien krajli n'odë t'vet».⁴

Duke i krahasuar vajtimet dhe gjëmën e eposit me vajtimet dhe gjëmën gjithëshqiptare si dhe të shqiptarëve të Kosovës⁵, Malit të Zi⁶, arvanitasve të Greqisë⁷ dhe të arbëreshëve të Italisë⁸, vemë re vijësinë e së njëjtës kulturë shpirtërore, krijues dhe bartës i të cilës është populli shqiptar.

Prof. E. Çabej me të drejtë vinte në dukje: «është me rëndësi për njësinë shqiptare që nëpër ligjet e krahinave të ndryshme shkon një frymë e njëllojtë dhe e përbashkët shqiptare. Kjo shpjegohet si në kuptimin e botës si dhe në elementët formale dhe në mjetet e stilit».⁹

Edhe veprimet kryesore praktike të gjëmës në Veri¹⁰ (Malësi e Madhe, Dukagjin, Postrisë), në Jug (në Kurvelesh), në Breg të Detit¹¹ tek arvanitasit e Greqisë dhe tek arbëreshët e Italisë, dëshmojnë për njësinë, lashtësinë, dhe vijësinë e kulturës sonë popullore që nga mesjeta dhe deri në gjysmën e parë të shekullit XX.

Këtë ide e mbështesin dhe burimet e ndryshme mesjetare që nga viti 1467 dhe duke vijuar ndër shekuj deri tek studimet e ditëve tona.

Po t'i krahasojmë vajtimet e eposit tonë me ato të eposit grek, tek «Iliada» e Homerit¹², vemë re një afri midis tyre që shprehet në shfrytëzimin e madh të lëndës mitologjike, në shkallën e lartë të intensitetit emocional, në përdorimin e lutjeve dhe mallkimeve, në botëkuptimin pagan, mitologjik të heroit, në pasurinë dhe bukurinë e mjeteve artistike, në trajtat gjuhësore të ngurtësuara.

Në eposin serb¹³ si dhe në këngët boshnjake¹⁴ gjejmë pjesë të vajtimeve individuale tek disa këngë, si: «Vdekja e kralj Deçanskit», «Vdekja e Ivo Despotoviqit», «Vdekja e Sekul Banoviqit», «Robërimi i jankoviq Stojanit», «Korbat njoftojnë vdekjen e Peri Daniqit». Në përgjithësi këto janë të ndërtuara me lëndë të re; në to, pothuaj, mungon lënda mitologjike.

Edhe midis gjëmës së eposit tonë dhe asaj të eposit grek ka një paralelizëm të dukshëm, si: formacioni i saj, drejtimi i saj nga preludi i gjëmës e rite të tjera që e shoqërojnë atë.

Ky paralelizëm në vaje e gjëma me grekët e lashtë shpjegohet nga prania e nënshtresave të përbashkëta të popujve të lashtë ballkanas si dhe nga nënshtresa pellazgjike, indoevropiane e mesdhetare.

Në eposin serb dhe në këngët boshnjake ne kemi takuar ndonjë këngë ku dalin elemente të gjëmës (vajtimi kolektiv i burrave). Pavarësisht nga kjo, gjëma bëhet edhe nga pullsia e Bosnjës, e Hercegovinës dhe e Malit të Zi.

P. Stojanović pranon se «zakoni i përhapur të malazezët e të shqiptarët që për të vdekurin të gërvishtet fytyra, të vajtohet, të lihet mjekra dhe të mbahen rroba të zeza është i njohur edhe tek paraardhësit e tyre të lashtë Dardanët-Illirët»¹⁵.

Këtë çështje edhe prof. E. Çabej e shikonte si dukuri shqiptare, e kulturës së tij popullore që ka «depërtuar te populli fqinj... në viset kufitare me Shqipërinë në Veri, si në Bokë, në Mal të Zi e në Rascie»¹⁶.

Siç shihet, kjo dukuri shpjegohet nga ekzistenca e nënshtresës ilire në ato treva dhe nga takimet e popullsisë sonë kufitare të Veriut në këtë popullsi sllave gjatë shekujve.

Nga këto që u përmendën mund të nxirren disa përfundime.

1. Përputhja e plotë e vajtimeve dhe e gjëmave të pasqyruara në epos, me vajtimin dhe gjëmat gjithëshqiptare dëshmon se kemi të bëjmë me një kulturë të vetme shpirtërore, krijuesi dhe bartësi i së cilës është populli shqiptar.

2. Vajtimet dhe gjëmat në epos janë pjesë të shkrira në të dhe i nënshtrohen frymës epiko-heroike, pa formuar zhanër më vete. Ato shprehin veçoritë etnike të botës shqiptare mesjetare.

3. Pasqyrimi i mirë i vajeve dhe i gjëmave në eposin tonë, paralelizmi i disa elementeve të tyre me ato të eposit grek, dëshmojnë për lashtësinë dhe origjinalitetin e eposit tonë, në krahasim me eposin serb edhe boshnjak.

4. Kështu, vajtimet me lëndën e tyre të pasur mitologjike, gjëma me formacionin dhe elementet e saj, trajtat gjuhësore të ngurtësuara janë të lashta dhe origjinale. Ato mund të kenë qenë pjesë të eposit ilir¹⁷, si pasojë dhe këngët që i bartin ato si dhe vetë eposi ynë «i përket, nga çdo këndvështrim, periudhës paraosmane»¹⁸.

1) «Folklor shqiptar» II, «Epika legjendare», vëll. I, Tiranë, 1966, përgatitur nga Z. Sako dhe Q. Haxhihasani; «Balada popullore shqiptare», Tiranë, 1982., përgatitur nga Q. Haxhihasani;

2) «Balada dhe legjenda», Prishtinë, 1974, përgatitur nga A.

Çeta, «Këngë kreshnike», I. Prishtinë. 1974, përgatitur nga A. Çeta e të tjerë.

Z. Sako, Folklori shqiptar», 1972 (kapitulli «Epika familjare» është hartuar prej tij); E. Çabej, *Zakone dhe doke të shqiptarëve*, «Studime gjuhësore» V, Prishtinë, 1975.

3) A. Uçi, «Mitologjia, folklori, letërsia», Tiranë, 1982, f. 207.

4) «Folklor shqiptar II», «Epika legjendare», v. cit. f. 163.

5) N. Vinca, *Vajtimet në regjionin e Strugës*, «Gjurmime albanologjike — folk. etn.»; VII-1977, Prishtinë, 1978; Sh. Tuda, *Të dhëna për zakonet e vdekjes dhe vajtimet në Strugë dhe Rrethinë*, «Gjurmime albanologjike, Folk. etn.» VII-1977, Prishtinë, 1978,

6) M. Gojça, *Vdekja dhe vajtimet ndër shqiptarët e Malësisë së rrethit të Titogradit*, «Gjurmime albanologjike, folk. etn.» III-1973, Prishtinë, 1975; G. Hahn, *Zakonet familjare në rrëzë të Tepelenës*, «Kultura popullore» 1980/2; P. Stojanoviç, «Zakonet e keqardhjes popullore dhe rrënjët e tyre shoqërore në Malin e Zi dhe në Shqipërinë e Veriut (gjendja e shekullit XIX dhe në gjysmën e parë të shek. XX)», Arkivi i IKP, Tiranë.

— «Dokumente të periudhës bizantine për historinë e Shqipërisë» (shek. VII-XV), Tiranë. 1978, f. 109.

— M. Barleti, «Historia e Skënderbeut», Tiranë, 1967, f. 494. «Rrethimi i Shkodrës», Tiranë, 1967, f. 973. «Gjergj Kastrioti dhe lufta shqiptaro-turke e shek. XV», Tiranë, 1967, f. 91.

7) V. Lapis, *Vajtimi i arvanit*, «Kult. pop.», 1983/1.

8) J. Kastrati, *Arbëreshët për ruajtjen dhe studimin e trashëgimisë kulturore të popullit tonë*, «Konferenca e Studimeve etnografike», Tiranë, 1977, f. 124.

9) E. Çabej, *Për gjenezën e literaturës shqipe*, «Studime gjuhësore», V. Prishtinë, 1975, f. 126.

10) F. Mehmeti, *Zakone rite, besime vdekjeje në Kelmend*, «Et. shqip.» IX. Tiranë, 1980.

11) Z. Sako, a. cit., f. 149.

12) Homeri «Iliada», Tiranë, 1978 (botim i dytë) f. 403-404.

13) «Serbskij epos», I, II. Moskva, 1960.

14) V. Karaxhiç, «Këngë të epikës heroike sllave», vëll. II dhe III.

15) P. Stojanoviç, a. cit., f. 3.

16) E. Çabej, *Kontributi i shqipes në formimin e lidhjes gjuhësore ballkanike*, «St. fil.» 1970, f. 10.

17) A. Uçi, v. cit., f. 188.

18) Q. Haxhihasani, *Epika popullore si shprehje e veçantë e veçorive të etnosit tonë në mesjetë*, «Kult. Pop.» 1982/2, f. 38.

Bardhyl PRIFTI

PËRSHËNDETJET, URIMET DHE MALLKIMET NË EPIKËN HEROIKE

Këngët e epikës heroike kanë shërbyer për shumë breza dhe epoka historike si një regjistruer i veçantë i frazeologjisë popullore dhe sjellin deri në ditët tona një pasuri shumë të madhe formulash përshëndetjeje, urimi dhe mallkimi.

Në këtë trajtesë do të bëjmë fjalë për hershmërinë dhe karakterin origjinal shqiptar të këtyre shprehjeve.

«Forcat e natyrës i duken njeriut primitiv si një diçka e huaj, misterioze, sunduese»* dhe ai, duke mos i shpjeguar dot ato, veç perëndive që krijoi i besoi dhe forcës magjike të fjalës. Pikërisht në këtë shkallë të zhvillimit të shoqërisë, në praktikat magjike duhet kërkuar edhe fillesa e këtyre shprehjeve, të cilat me kalimin e kohës s'mbeten vetëm shprehje besimi, por u bënë dhe shprehje të normave morale të njeriut primitiv, ruajtën idenë e mendësisë dhe u kthyen në elemente të veçanta botëkuptimore. Ato, duke u kthyer në klishe artistike, zunë vend në krijimet gojore në përgjithësi dhe në skeletin e këngëve të kreshnikëve, në veçanti. Këtë e thekson sidomos përdorimi i shpeshtë dhe zakonisht me të njëjtin ritëm i këtyre shprehjeve në epos.

Në këngën «Rrëmbimi i të shoqes së Mujit», kur Muji bisedon me zanat probatesha dhe kërkon ndihmën e Halilit, vargu «Zoti t'mbarën kurr mos ia dhashtë!», duke u përsëritur, krijon një situatë të ngjashme me praktikat e vjetra magjike.

Përsëritja e urimeve, mallkimeve e përshëndetjeve me të

*) Marks-Engels, «Mbi fenë», Tiranë, 1970, f. 145.

njëjtën formë dhe me të njëjtin funksion psikologjik e artistik vërehet dhe në këngë të tjera të ciklit të kreshnikëve, po ashtu dhe në krijime të ndryshme folklorike, veçanërisht në përralla.

Për karakterin e trashëguar të këtyre shprehjeve, për hershmërinë dhe jetëgjatësinë e tyre flet dhe fakti që ato janë vënë në gojën e zanave e të orëve, të cilat veprojnë shumë gjallërisht në zhvillimin e ngjarieve nëpër këngë. Ato veprojnë në të njëjtin mjedis madhështor si dhe kreshnikët presin e përcjellin prej tyre urime, përshëndetje e mallkime.

Bisedat e zanave, orëve me kreshnikët kalojnë përtej dialogut, ato theksojnë lashtësinë e poetizimit të këtyre figurave, të cilat me veprimet e veta shpesh arrijnë madhësinë e perëndive greko-ilire: «—Mirë me loq! — orëve u ka thanë./ — Mirë se vjen! — Mujit i kin përgjegjë.¹ — S'jam kenë nuse ty me t'gazmue,/ jam kenë zana e mulit me t'zanue!»² Në shumicën e rasteve zanat dhe orët veprojnë vetëm në ato këngë, ku si figura kryesore janë Muji dhe Halili.

Formulimet më të hershme të përshëndetjeve, urimeve e mallkimeve janë ato që u dreitohen shfaqjeve të natvrës, të cilat për njeriun e lashtë ishin të njëlljohta me atë vetë. Abstraksionet në mendim nga ana e tij janë shumë të pakta, prandaj bjeshka, pylli, dielli, hëna, dreri etj. trajtohen prej tij si qenie të gjalla. Bjeshka antropomorfizohet dhe merr një kuptim më të gjerë bëhet shesh luftërash dhe vend ideal i kreshnikëve, orëve e zanave. Kreshnikët nuk mund të konceptohen jashtë dhe larg bjeshkëve. S'ka kreshnik pa bjeshkë dhe anasielltas. Prandaj dhe shprehjet më patetike dhe me ngarkesën më të madhe emocionale janë pikërisht ato që u drejtohen bjeshkëve: «Kurr, o bjeshkë, ju mos u gzoshi,/ me bar t'njomë kurr mos baroshi,/ çoban gjajet n'ju kurr mos daltë!»³ etj.

Në eposin boshnjak nuk e luan një rol të tillë. Në to ajo është dhënë me ngjyra shumë të zbehta, pa jetë, prandaj dhe përshëndetjet, urimet dhe mallkimet në adresë të saj janë shumë të pakta.

Shumësia e këtyre shprehjeve, intensiteti me të cilin ato përdoren është veçori e të gjitha këngëve të eposit tonë. Kjo gjë flet për një proces shumë të gjatë të përdorimit të tyre në gjuhën e folur dhe në krijimet gojore popullore. Për

rrjedhojë mund të themi se këto formula nuk mund të jenë huazuar e aq më pak përkthyer nga një gjuhë tjetër.

Në këngët më të vjetra të ciklit, si të «Lule Frangu» kemi shtatëmbëdhjetë formula përshëndetjeje, urimi e mallkimi, të «Gjergj Elez Alia» nga njëqind e tetëdhjetë e nëntë vargje, tetëmbëdhjetë janë formula të tilla, ndërsa në këngën «Nëma e gruas», pothuaj se gjysma e vargjeve janë shprehje të kësaj natyre. Vetëm në njëzetë këngët e para të ciklit kemi dyqind e gjashtëmbëdhjetë vargje formulash të tilla.

Eposi boshnjak nuk transmeton shprehje të kësaj natyre me një intensitet kaq të madh. Në këtë drejtim ai është pa shpërthimet dhe pa atë dinamizëm karakteristik të këngëve të ciklit tonë.

* *
*

Në këngët epike këto shprehje kanë dhe një funksion të veçantë artistik. Ato përdoren në pikat më kyçe të ngjarjeve dhe gjithmonë kanë karakter funksional, janë pjesë organike e tyre dhe shërbejnë si pjesë strukturore në to. Kjo vërteton dhe një herë faktin, që kënga i ka sjellë ato me vete gjatë shekujve. Mund të sjellim një mori shembujsh për të vërtetuar rolin e këtyre formulave si bazë për zhvillimin e ngjarjeve në këngë. Kjo flet për anët e veçanta, origjinale të ciklit tonë, që e dallojnë atë nga eposet e popujve fqinjë.

Që në këngën e parë të ciklit «Gjeto Basho Muji», kemi formulën: «*Zoti të vraftë, moj zana e madhe!*». Ky varg është përdorur në çastin më kritik të këngës, atëherë kur zanat vendosin t'i tregojnë Mujit sekretin e vet. Menjëherë mbas këtij çasti, Muji hyn në botën e madhe të zanave, bëhet probatin i tyre, merr përmasa vigani si nga forca fizike, ashtu dhe nga madhështia e veprimeve të veta. Ai përveç mjedisit të zakonshëm baritor, futet në një mjedis të ri madhështor. Edhe fjalët e Mujit tani zenë vend më mirë, i përshtaten mjedisit të ri. Ky çast është dhe çelësi i bëmave të Mujit në të gjitha këngët e eposit, ku ai luan rolin kryesor.

Në këngën «Halili i qet bejleg Mujit» ngjarja nis me fjalët e Mujit: «*Ju ja u xisha ulafin, qi po bani!*»⁴ dhe me-

njëherë fillon «bejlegu» me fjalë midis tij dhe Halilit, pastaj ngjarja vazhdon me benë e nënës së tyre dhe me mallkimin drejtuar bjeshkës.

Në këngën «Dy vllazënt» mallkohen bjeshkët, mallkohet bukuria dhe madhështia e tyre pikërisht në çastin kur vëllezërit ua kanë atyre nevojën. Por, kur ngjarja arrin kulmin vjen mallkimi për Pjetrin vëllavrasës: «*Dalsh i zi, o Pjetër djali i em, / ti hukatsh porsì qyqja në gem!*» Dhe në zgjidhje të veprimit vjen përsëri mallkimi: «*Larg-o mejet, tha, ti nuse e re, / ty mos t'lasht-o dheu përmbi dhe*».

Kështu nis dhe kënga «Zuku Bajraktar». Në fillim Zuku mallkon bjeshkën, sepse nuk gjen as gjah e as shkije. Ky mallkim është prologu i gjithë ngjarjes. Ora e bjeshkëve e korrigjon Zukun dhe pas kësaj ngjarjet rrjedhin njëra pas tjetrës, derisa arrijnë kulmin me vargun: «*Leni fjalët, moj nanë, e nanë mos të paça!*» dhe arrijnë zgjidhjen me fjalët: «*Nanë si ktë, zoti kuj mos i dhashtë!*». Kjo formulë në këtë vend është më se e nevojshme, sepse shërben si përfundim logjik i gjithë ngjarjeve të zhvilluara në këngë.

* *
*

Përveç funksionit artistik, këto formula shprehin dhe disa nga anët më thelbësore të psikologjisë së popullit. Shprehje të tilla janë të veçanta vetëm për eposin tonë. Ato s'mund të përdoren njëlloj në epolet e popujve të tjerë, sepse flasin për veçoritë etnike të popullit shqiptar, si për ruajtjen e nderit, besën, mikpritjen etj. Këto shprehje sjellin në këngë plot dinamizëm atmosferën e jetës dhe të temperamentit të malësorit tonë.

Motra e Gjergj Elez Alisë mallkon nallban-probatinin, kur ai kërkon sytë e saj. Por nderi i motrës është nderi i familjes. Nallban-probatini shkel besën e dhënë, shkel normat kanunore, sipas të cilave vëllamëria ndalon martesën midis fiseve të probatinëve, prandaj mallkimi vjen si rrjedhim logjik i ngjarjeve: «*Ç'je kah thue, bre burrë, goja t'u thaftë?*» Muji mallkon Bani Zadrilin, në radhë të parë, sepse ai i ka rrëmbyer nderin Mujit dhe pastaj, se i ka zënë rob Halilin dhe i ka vrarë dajën.

Për shqiptarin nderi është jeta, prandaj edhe shprehjet

e formuluara në këtë drejtim kanë karakter mjaft epik dhe herë-herë dramatik: «E n'pastë me nder me na koritë fisin,/ gjujma re, qetash me kokërr rrfeje,/ zirna, tokë, përjashta n'natë të vorrit!»⁵ «Erzin marrë, çikat shnjërzue! — T'u thaftë goja! Ç'je kah thue?»⁶ «Qyqe u bana, po s'të korita, more vlla! etj.»

Përveç nderit ajo që çmohet nga shqiptarët është besa. Kreshnikët urohen, kur e mbajnë fjalën, kur e tregojnë veten njerëz të besës: «Hajt, Ali, të kjoftë rruga e mbarë,/ se besnik ti kenke kenë!»⁷ Mallkimet fillojnë atje ku nis lufta midis besës dhe pabesisë: «Po ku je, kopil, he zoti të vraftë?! Po ku e le besën e zotit?»⁸ «Hajt, andej i madhi zot, ju vraftë,/ doni në besë ju me më çartë.»⁹

Në këngët janë të shumta dhe shprehjet që tregojnë zakonet e mikpritjes dhe të bujarisë së popullit tonë: «Buk' e krypë Zukut i kanë qitë».¹⁰ «Mirë se erdhe, Deli Mehmet Aga,/ jam në gëzim e hajde të gëzojmë!»¹¹ Kaj domethënëse është për shqiptarin zotësia për të përdorur armën, sa shpesh herë formulat e zakonshme të përshëndetjes zëvendësohen me pyetjen: «A je ksajt?»¹²

Formulat e urimeve të përdorura në këngë të ndryshme përfshijnë anët më qenësore të jetës, gëzimet e fitores, të martesës, të lindjes së fëmijës etj.: «Çeta e mbarë u kjoftë në Krajli!»¹³ «O hejr kjoftë, more fati i em i miri.»¹⁴ «Faqe-bardhë, more shokë, ju kjoshti.»¹⁵ «Puna e mbarë të kjoftë, mor kumbare.»¹⁶ etj.

Duke i analizuar me vëmendje këto shprehje mund të dallojmë në të mjaft elemente pagane, të cilat i përgjigjen origjinës së eposit, sepse lidhen me kulte perëndish dhe me një periudhë të zhvillimit të shoqërisë, kur njeriu ishte më afër natyrës: «Qofsh i bardhë, dielli i bardhë!/ T'u shkimtë drita, ty o mori hanë!»¹⁷ «Mirë n'bar, more çoban! -m'i ka thanë./ — Mirë se vjen, Lule Frangu, i ka përgjegjë.»¹⁸ «Gjujma re, qetash me kokërr rrfeje!»¹⁹

Mund të vërejmë dhe shprehje në të cilat gjejmë elemente të kulturës kristiane. Shprehja më e përdorur, pothuaj në të gjitha këngët e ciklit është: «Zoti të vraftë!»: «Pa u vra zoti, burra, mos u lashtë!»²⁰ «Sa mirë fole, he shtofta-zoty n rreshtin!»²¹ «Hiq krenash, dreqi i rroftë!»²² etj.

Ndikimet e kulturës islame në këto formula janë më të pakta nga sa mund të mendohet. Ato janë mjaft anësore dhe vërehen vetëm në disa shprehje, ku është futur ndonjë fjalë

a lutje turqisht, ose emri i të parit të fesë islame etj. Kjo tregon se formulat e eposit kanë qenë kristalizuar me kohë, qoftë nga ndërtimi logjik e artistik i tyre, qoftë dhe nga vendi që ato zenë në këngë: «*Ta çarti fen' e Muhametit!*»^{23/} «*N'odë të krajlit, kur ka hi, / Temena t'bukur i ka ba!*»^{24/} «*Ti në kjoftsh nemaz tue ba, / zoti marë ty, Mujo, ta priftë!*»^{25/} «*Selam shum Halili të ka ba!*»^{26/} etj.

Në shumë shprehje përshëndetjeje, urimi e mallkimi gjejmë motivin e metamorfozës. «Të gjitha këto motive vijnë nga një shtresë e hershme dhe i përkasin një fondi me karakter të gjerë mitologjik.»²⁷ Formula të tilla janë të hershme dhe të trashëguara në këngë: «*Çohu andej, qyqe kjosh e zezë!*»/ «*Fol, ti qyqe, fol ti kjosh e bardhë!*»/ «*Hajt, pra qyqe, ty të kjoftë rruga e mbarë!*»²⁸ etj. Shprehje të ngjashme me to janë dhe ato që u drejtohen njerëzve dhe kafshëve: «*Udha e mbarë të kjoftë tash, more vlla!*»²⁹ «*Udha e mrapsht të koftë, or dre!*»³⁰

Mënyra e përdorimit të këtyre shprehjeve nëpër këngë është e ndryshme. Shumica e tyre është përdorur gjatë zhvillimit të ngjarjeve në këngë dhe janë vënë në gojën e figurave vepruese, si të kreshnikëve, zanave e orëve, por ka edhe shumë formula, që janë ndërhyrje të vetë lahutarit, të cilat zakonisht bëhen në fund të këngëve, qoftë në formën e përfundimit logjik të veprimit, si gjykim i vetë këngëtarit për ngjarjen ose dhe si lutje, që ai u drejton dëgjuesve, jo vetëm për të ndjekur këngën, por më shumë si një dëshirë për t'i ruajtur këngët nga harresa e shekujve: «*Ndihmën paçim na prej zotit!*»³¹ «*Po kush i çoftë shoqit për të lig, / kur zoty n mbarë mos ia dhashtë!*»³² «*Kush ndigjoftë, zoti e ndihmoftë!*»³³ etj.

Prirja e këtyre shprehjeve është drejt fjalive të shkurtra, të prera, me fjalë therëse, të zgjedhura me kujdes, me mendim shumë të përqendruar. Përmbajtja e tyre përputhet me temperamentin dhe individualitetin kombëtar të krijimeve.

Vargu i përshëndetjeve, urimeve e mallkimeve është vargu tipik i gjithë këngëve të ciklit. Vetë përmbajtja e formulës kushtëzon gjatësinë e vargjeve të këngës.

Pjesa më e madhe e këtyre formulave, është e përdorimit të zakonshëm, si: mirë se vjen, udha e mbarë, lamtumirë, ju vraftë zoti, a kini mujtë? etj. Po ka edhe shprehje me një pasuri shumë të madhe figurash artistike dhe me ngarkesë emocionale të fuqishme. Këto lloj formulash kanë

një përdorim më të kufizuar: «*Ju ja u xisha llafin qi po bani, / ju ja u xisha forcën, që ju kini!*»³⁴ «*E kurr gjumi sysh, ty mos t'u ndaftë!*»³⁵ etj.

Shprehje të tilla janë më afër formulave të magjive, sepse veç ngarkesës emocionale, kanë një përdorim të caktuar ritmik (dy ose tri herë në të njëjtën këngë) dhe «*fjakërohen*» në çaste të caktuara, në pika kulminante të zhvillimit të ngjarjeve në këngë.

Për të kuptuar origjinalitetin, lashtësinë dhe karakterin e trashëguar të këtyre shprehjeve e thekson dhe etimologjia e disa fjalëve të veçanta, që kanë një përdorim të gjerë në formulimin e tyre. Emri «*shtojzovallet*» ka si origjinë një urim. Prof. E. Çabej shkruan: «*Ekzistenca e një foljeje sot pa mbaresë përbri emrit (a mbiemrit) përkatës dëshmon për karakterin e trashëguar e jo të huazuar të mbarë fjalës.*»³⁶ Si kjo fjalë në epos janë: «*shtojzorreshtin*», *shtojzovargun* etj. Fjala «*shituj*» («*Zoti të vraftë e të pastë shitue...*»³⁷) sipas mendimit të Prof. E. Çabejt, është krijuar para daljes së armëve me barot dhe është larguar shumë nga kuptimi i origjinës së saj, fjalës «*shigjetë*» (shëngjetë). Si fjalë me rrënjë shqipe është analizuar dhe fjala «*shkimët*»³⁸, e cila ka një përdorim të shpeshtë në këto formula: «*T'u shkimët drita, të shkimët zoti hisen e diellit*» etj.

Shumë shprehje që hasen në eposin tonë janë përdorur madje përdoren edhe sot në të gjitha krijimet folklorike të popullit tonë si në balada, përralla, këngë historike etj. Ato i gjejmë jo vetëm në Veri dhe në Jug të vendit, por edhe në krijimet e arbëreshëve: «*—Më rruash, bir zot i bukur.*»³⁹ «*—Mirë se vjen trimthi i huaj!*»⁴⁰ «*E ç'ka a breg mos u baroftë! / Ç'ka a landë mos u gjethoftë!*»⁴¹ «*Të pasha qyqe, se çka më bane më le të padjalë.*»⁴² «*Pse ka ardh' e shitoftë zana?*»⁴³ «*U baftë gur e u verboftë!*»⁴⁴ «*Ju, çoban, kurr mos kënoshi, / ju, moj lule, mos luloshi!*»⁴⁵.

Kjo tregon se këto formula kanë pasur një përdorim të gjerë në gjuhën e folur, kanë një origjinë të përbashkët, janë të një tabani, ruajnë vulën e krijimeve të një populli. Prandaj është i drejtë mendimi i shprehur nga Prof. Lamberci, kur shkruan: «*Nëmet i do goja e popullit shqiptar, prandaj i duan dhe epet e kreshnikëvet.*»⁴⁶

Si përfundim mund të themi se eposi ynë është ndërtuar, duke u mbështetur në një material të hershëm, origjinal

iliro-shqiptar, jo vetëm në përgjithësi, por edhe nga formulat e përsëritëse, urimeve e mallkimeve në veçanti. Populli ynë ka treguar aftësi të mrekullueshme për të krijuar shprehje model, klishe artistike, tipike shqiptare nga forma e përmbajtja, vlera e të cilave përputhet me tërësinë e vlerave të ciklit dhe i jep atij karakter origjinal.

-
- 1) Orët e Mujit, «Epika legjendare», vëll. I, Tiranë 1966, f. 60. Edhe titujt e tjerë që jepen më poshtë i përkasin po këtij vëllimi.
 - 2) Dy vllazent, f. 133.
 - 3) Halili i qet bejleg Mujit, f. 222.
 - 4) Zuku mer Rushen, f. 169.
 - 5) Martesa e Halilit, f. 71.
 - 6) Po aty.
 - 7) Ali Bajraktari, f. 142.
 - 8) Agajt ndahen nga Muji, f. 514.
 - 9) Vdekja e Imerit të Mujit, f. 242.
 - 10) Zuku Bajraktar, f. 126.
 - 11) Deli Mehmet Aga, f. 286.
 - 12) Basho Jona, f. 175.
 - 13) Halili mer gjakun e Mujit, f. 203.
 - 14) Lule Frangu, f. 337.
 - 15) Martesa e Halilit, f. 71.
 - 16) Gjergj Elez Alia, f. 87.
 - 17) Ajkuna kjan Omerin, f. 247.
 - 18) Lule Frangu, f. 337.
 - 19) Martesa e Halilit, f. 71.
 - 20) Gjogu i Mujit, f. 109.
 - 21) Muji e Behuri, f. 92.
 - 22) Po aty.
 - 23) Muji mbas deket, f. 255.
 - 24) Gjogu i Mujit, f. 109.
 - 25) Kanga e orëvet të bjeshkëvet, f. 406.
 - 26) Halili rrëmben Tanushe Devojkën, f. 532.
 - 27) Z. Sako — Q. Haxhihasani, «Epika legjendare», vëll. I. Parathënie.
 - 28) Halili mbas deket, f. 257.
 - 29) Martesa e Halilit, f. 71.
 - 30) Hysen Gradenica, f. 397.
 - 31) Arnaut Osmani, f. 161.
 - 32) Zuku mer Rushen, f. 169.
 - 33) Rrëmbimi i shoqes së Mujit. Ali Aga i ri etj., f. 166.
 - 34) Halili i qet bejleg Mujit, f. 222.
 - 35) Halili mer gjakun e Mujit, f. 203.
 - 36) E. Çabej, «Studime etimologjike», vëll. 1.
 - 37) Ymeri shpëton babë e axhë nga burgu i Krajlit, f. 484.
 - 38) E. Çabej, v. cit.
 - 39) Kostandin i vogëlth, «Visaret e Kombit», vëll. I. T. 1937, f. 299

- 40) Kostandini, po aty, f. 303.
- 41) «Visaret e Kombit», vëll. 3, T. 1937, f. 200.
- 42) «Proza popullore», vëll. 2, T. 1966, f. 450.
- 43) «250 këngë popullore dasme», T. 1966, f. 23.
- 44) «Proza popullore», vëll. 2, T. 1966, f. 26.
- 45) «Këngë nga folklori i ri», T. 1969, f. 29.
- 46) M. Lambertz, «Epika popullore e shqiptarëve» (material i përkthyer, Arkivi i Institutit të Kulturës Popullore).

Gjovalin SHKURTAJ

Kand. i shkencave

DISA DUKURI TË GJUHËS SË EPIKËS LEGJENDARE

Në këtë kumtesë do të ndalemi në disa dukuri të gjuhës së epikës dhe në përgjithësi të këngëve popullore, të para në krahasim me gjuhën e folur të trevave përkatëse, të cilat, me gjithë rëndësinë dhe interesin që paraqesin për gjuhën tonë, deri tashti nuk janë bërë objekt studimesh të veçanta¹.

Përbërja fonetike dhe morfologjike e gjuhës së këngëve ka veçantitë dhe specifikën e vet, të cilat shpesh përcaktohen nga struktura ritmiko-melodike e këngës (qoftë kjo epike apo lirike), prandaj del e nevojshme të vëzhgohen e të njihen mirë ato nga dialektologjia, si dhe të kundrohen kurdoherë në përqsasje me të dhënat e gjuhës së folur në trevat përkatëse, përndryshe mund të nxirren përfundime të pasakta e të gabuara, siç ka ndodhur jo rrallë sidomos në trajtimet e disa studiuesve të huaj.

Disa mendime për këto çështje i kemi shprehur kohë më parë në një punim rreth gjuhës së këngëve popullore të trevës së Malësisë së Madhe². Në atë hulli dhe duke e përqëndruar analizën në gjuhën e epikës, kemi parë disa dukuri të saj në përqsasje me të dhënat e gjuhës së folur të trevave përkatëse. Për këtë jemi ndalur në një numër të kufizuar këngëtarësh, kryesisht nga Dukagjini e Malësia e Madhe, por kemi zgjeruar e thelluar njohjen e dukurive të së folmes së tyre.³ Kjo metodë pune na ka dhënë mundësi të regjistrujmë nga të njëjtët tregimtarë: këngë epike të shoqëruara me lahutë, këngë lirike dhe epike historike (me — ose pa instrument), këngë majekrahi si dhe biseda të lira, tregime e përalla. Disa herë, nga të njëjtët këngëtarë, pas njëfarë kohe, kemi regjistruar të njëjtat këngë, çka na ka dhënë mundësi të vërejmë edhe luhatjet e larminë e trajtave brenda të

njëtit interpretues, duke mbërritur kështu në disa përfundime mbi të përbashkëtat dhe dallimet e gjuhës së këngëve epike dhe këngëve të tjera në krahasim me të folmet e trevave të Malësisë së Madhe e të Dukagjinit. Në pamundësi për të thënë gjithçka në kufijtë e një kumtese, do të përqëndrohemi në veçoritë gjuhësore të epikës sonë legjendare në krahasim me ato të llojeve të tjera të këngës popullore.

Gjëja e parë që i dallon këngët nga të folurit është stili i tyre poetik. Ato, si lloje të poezisë gojore, karakterizohen nga zgjedhja e fjalëve, nga vendosja e tyre në përshtatje me kërkesat e ritmit, të rimës e të plotësimt të vargut etj. Për këtë arsye në gjuhën e folur ka shumë dallime nga një trevë në tjetrën, (megjithëse të folmet e Malësisë janë shumë të afërta me ato të Dukagjinit), ndërsa në këngët vërehet një gjuhë disi më e njësuar, me më shumë trajta të përbashkëta.

Duke kundruar gjuhën e epikës sonë heroike studiuesi nuk mund të mos verë re se aty, bashkë me bëmat e kreshnikëve, me pamjen dhe fuqinë e tyre të stërmadhuar, vjen edhe jehona e vjetërsisë së tyre, që shprehet edhe me pranimë në to të termave, fjalëve, frazeologjizmave, strukturave sintaksore dhe trajtave tashmë arkaike, si: *shpata, heshta, kreshta, drumi, ashta, breshhta, fiskaja, termalja, zanat, orët, të lumet* etj. Shumë prej fjalëve të vjetra të tilla në epikë zënë vend spontanisht, në kuadrin e transmetimit sa më adekuat që synohet t'u bëhet këngëve të kësaj gjinie nga brezi më i vjetër tek i riu, dhe kjo, natyrisht, u jep atyre vlerën e dëshmuesve të jetës së gjatë e të lashtësisë së këtij arti të fjalës në gojën e popullit tonë. Fjalët, frazeologjizmat, si dhe trajtat e moçme përfshihen në këngë enkas nga këngëtarët, herë si vula të një kohe të kaluar, si mjete artistike ngjyrimi, herë si elemente verevërte bashkëmoshatare të vetë eposit. Dëshira për të ndarë në këtë mes ç'u përket rrënjëve dhe ç'është e trungut apo e degëve të reja, na shpie në fushën e gjerë të shtresëzimeve sa interesante aq edhe të ndërlikuara, ku po çelim vetëm hullitë e para.

Përmbajtja e epikës sonë heroike legjendare, veçanërisht «fara» apo bërthama e saj, s'ka dyshim që është shumë e lashtë dhe mosha e saj matet jo me shekuj, por me mijëvjeçarë. Të së njëjtës moshë janë edhe shumë nga fjalët dhe frazeologjizmat që përbëjnë gurët e themelit të kësaj ngrehine kaq madhështore të artit të popullit, pavarësisht se ato janë prekur e lëmuar në rrjedhë të kohëra-

ve në përputhje me evolucionin e të folmeve të interpretuesve e mbartësve të tyre të trevave të ndryshme, të cilët, brez pas brezi, në një hulli të përbashkët tematike, kanë lëvruar duke shkrire dhuntitë vetjake të krijimit me klishtë e trashëguara dhe secili ka mbjellë aty copëza jete e ndiesish, të përjetuara nga populli në ditë të mira e të liga e në luftërat me armiq të për mbrojtjen e trojeve të veta.

Në këngët epike, ashtu si përgjithësisht në këngët popullore, shquan përpjekja për një gjuhë të figurshme, me krahasime, metafora e paralelizma figurative të shpeshta, me personifikime dhe trope të shumta, në mishërimin e të cilave, këngëtarët e trevave të ndryshme u drejtohen klisheve pak a shumë të përbashkëta si dhe të njëjtit stil poetik. Si lloje të poezisë gojore, këngët karakterizohen nga zgjedhja e fjalëve dhe nga vendosja e tyre në përshtatje me kërkesat e ritmit, të rimës e të vargut të tij, gjë që shkakton edhe nevojën e ngjytimeve, plotësimeve si dhe të një rendi fjalësh (topike) që t'u përshtatet pikërisht atyre kërkesave. Për këtë arsye në këngët e të gjitha llojeve vemë re një gjuhë disi më të njësuar, me më shumë fjalë e struktura të përbashkëta sesa në gjuhën e folur të trevave përkatëse ku ato këndohen. Në mënyrë më të spikatur duket kjo përbashkësi në këngët e epikës sonë heroike legjendare. Duhet të themi se kjo përbashkësi leksikore dhe e strukturës nuk ka të bëjë vetëm me atë çka është e ruajtur, por edhe me përpunimin e harrjen e përhershme, nëpërmjet kalimit të këngëve nga një këngëtar tek tjetri, nga një krahinë tek tjetra.

Karakteri legjendar dhe i lashtë i bëmave të heronjve të epikës sonë heroike si dhe paraqitja e tyre e hiperbolizuar e plot elemente të lashta e mitike, nuk e ka penguar ndërkaq, as pasurimin e tyre me elemente të freskëta, me shenja e gjurmë të kohëve të reja, të cilat, duke pasur vend të veçantë në mendësinë e popullit, nuk mund të mos gjenin përditësim (azhurnim) edhe në këngën e tij më të dashur.

Dëshmi e fryte të këtij përditësimi janë ndër të tjera, shtresëzimet dhe dyzimet leksikore e frazeologjike aq të shpeshta në gjuhën e eposit, ku në të njëjtën këngë ndeshim si fjalën lokale (krahinore të ngushtë), ashtu edhe atë që është më e përgjithshme (si më e vjetër dhe e përbashkët, ose më e njohur e që rrezaton nga treva të tjera). Kështu, p.sh., *tufë delesh* dhe *tufë berresh*:

«Paka n'andërr një tufë berresh»,
«Tufa ishte *treqind delesh*».

Të njëjtën gjë mund të shohim edhe në raste të tjera si:

«Notojnë *kurmat* fellë në det»;
«Notojnë *trupat* nëpër gjak».

ku, *kurm-i* është fjalë e vjetëruar, të cilën me kuptimin e trupit e ndeshim vetëm në epos dhe në ndonjë të folme me fytyrë arkaike si në ato të arbëreshëve të Italisë. Duke mëtuar që kënga të jetë e kuptueshme, rapsodi i bën vend në të edhe pinjollave më të përgjithshme e më të përbashkëta, (në këtë rast fjalës *trup*).

Dyzimin si një shkallë të ndërmjetme drejt formave më unitare, më të përgjithshme e shohim edhe në pranëvënien në të njëjtin varg të frazeologjizmave ose togfjalëshave të qëndrueshëm dhe fjalës së njërrënje e të barazvlershme me to psh.:

«Ka marrë brimën nusja e po bërtet;
M'asht dhanë ika e kam ikë;
Kanë nisë kangën e p'e këndojnë».

Neve na rezulton se në gjuhën e epikës sonë heroike qoftë risitë, qoftë ruajtjet janë të lidhura më tepër me brendinë, me stilin dhe mëtimet artistike, çka shkakton lëvizje më të shumta në fushën e leksikut dhe të morfosintaksës. Sistemi fonetik, ndërkaq, mbetet i njëjtë me atë të gjuhës së folur të trevave përkatëse, për arsye se ai nuk mund të kryejë funksione artistiko-stilistike. Për ta shpjeguar më qartë këtë, po kufizohemi me disa dukuri më të përgjithshme që vëmë re.

Këngët epike të ciklit të kreshnikëve hyjnë në grupin e këngëve të shoqëruara me lahutë. Me këtë instrument shoqërohen edhe këngë të epikës historike dhe këngë të tjera, ndonjëherë edhe lirike, por në këtë gjini cikli i kreshnikëve dallohet si një lloj i veçantë; ai është hijerëndë e burrëror, nuk i qas vulgarizimet dhe fjalët e pakrehura, të cilat e kanë vendin vetëm në mahitë dhe këngët shpotitëse (humoristike). Rrëfimi në këngët epike legjendare, në vijat

themelore, u përmbahet atyre strukturave dhe mënyrave të shprehjes që nuk lënë shteg për ilaritet e thyerje të atmosferës solemne që duhet të zotërojë kur këndohen ato. Siç kanë vënë re Z. Sako e Q. Haxhihasani këngët e ciklit të kreshnikëve qëndrojnë në një harmoni të plotë me krijimet e tjera artistike popullore të krahinave të veriut, me vargun e pambaruar të këngëve historike, të cilat ruajnë gjerësinë dhe frymën epike të rapsodive, me tërësinë e vajeve të improvizuara po me atë gjerësi dhe shtjellim epik që karakterizon këto këngë⁴.

Kreshnikët me njëri-tjetrin nuk flasin dosido, por me fjalë të matura e të peshuara. Kundërshtarët, sado që ta urrejnë njëri-tjetrin, kur ndeshen nuk shahen por «gjuhen me fjalë». Tipik për të dëshmuar sa më sipër është dialogu i Gjergj Elez Alisë me Bajlozin para dyluftimit:

Keq me fjalë trimat shoshajn po e rrekin:
 — P'a prej vorrit, Gjergj, ti konke çue?
 Pse me m'qit, bre burrë, n'ket fushë t'mejdanit?
 Sa mirë trimi i ka përgjegjë balozit:
 — Të lumtë goja, baloz, mirë po thue!
 Qe nand vjet qi kam marrë rrugën e vorrit,
 pak pa m'rrihtë, baloz, ti m'ke dredhue.
 M'ke lypë motrën para se mejdanin,
 m'ke lypë berrët para se çobanin,
 e jam dredhë n'ket log për me t'kallxue,
 se ne t'parët një kanu na kanë lanë:
 «Armët me i dhanë para e mandej gjanë,
 kurr balozit motrën mos m'ja dhanë,
 për pa u pre n'at fushën e mejdanit»⁵.

Të njëjtën gjë mund të shohim edhe në shumë këngë të tjera, ku Muji, Halili, Zuku etj. para dyluftimeve apo në raste vështirësish kulmore hyjnë në dialog me kundërshtarët. Kështu në këngën «Martesa e Halilit», heroi i zënë rob, para ekzekutimit, hyn në dialog me armikun e tij Krajle Kapedanin:

«Sa kuvend burrash djali paska shtrve:
 — Pa nigjo, more Krajle Kapidani!
 S'a ngusht njeri deri n'ditë të dekës.
 Dekë vjen mbas mikut t'pre,
 deka vjen mbas besës s'thyeme,
 a i kue bukë mos t'kesh për mik»⁶.

Këngët e kreshnikëve na japin një pamje të gjerë të asaj mënyre të të folurit, ku politesa dhe arroganca, ironia dhe miklimi, sarkazma dhe shpotia shprehen me mjete gjuhësore të bukura e që dëshmojnë për një shije të hollë artistike dhe për një traditë të lashtë të shprehjes artistike, të vargëzimit e të metrikës, ndaj së cilës kanë pse t'i kthejnë sytë jo vetëm studiuesit, por edhe shkrimtarët dhe poetët e sotëm. Nga ky këndvështrim ato janë një përmendore madhështore e kulturës së të folurit.

Aty shohim edhe mjaft dukuri gjuhësore që dëshmojnë për një hapje të vazhdueshme të kufijve krahinorë, (duke u bërë vend në këngë fjalëve, frazologjizmave, ndërtimeve e trajtave nga treva të tjera), si dhe për synimin që leksiku dhe strukturat ritmiko-melodike e morfosintaksore të eposit të jenë sa më të përgjithshme, sa më të përbashkëta, në mënyrë që ai të çante e të mos mbetej brenda kufijve të ngushtë krahinorë.

Përbashkësitë, siç u përpoqëm ta ftillojmë në këtë kumtesë, vijnë më një anë, nga gurra e elementeve të hershme që janë ruajtur në të, të cilat kanë rëndësi të dorës së parë, veçanërisht për historinë e gjuhës sonë dhe për etnogjenezën e popullit shqiptar; po, më anën tjetër, gjuha e eposit, si dhe përgjithësisht gjuha e këngës, tërheq për së forti edhe përpara, duke na u shfaqur edhe me fjalë e trajta që janë fryt i takimeve, ndikimeve e ndërkalimeve nga një krahinë tek tjetra, nëpërmjet një procesi rrafshues e përbashkues që ka ardhur gjithmonë duke u shtuar e evidentuar.

Ky proces, po aq i rëndësishëm sa pikat ruajtëse (konservative) merr vlerë të veçantë në studimet tona përmbi interferencat gjuhësore e bashkëveprimin ndërdialektor. Ajo çka është përjetuar në gjuhën e eposit në mënyrë imanente, në rrjedhë të shekujve, na jep siguri për të vënë piketa të qarta edhe për proceset rrafshuese të sotme që po kryhen në gjuhën popullore nën ndikimin e sipas modeleve të gjuhës letrare kombëtare. Nga kjo pikëpamje, gjuha e epikës sonë heroike, merr vlerë studimore jo vetëm për dukuritë e proceset e së djeshmes, por edhe për ato të së sotmes, për marrëdhëniet e bashkëveprimin e fuqishëm ndërdialektor që ka vend sot në të folmet e gjuhës shqipe.

1) Për këngët e Veriut problemin e kanë prekur E. Çabej në studimin «Për gjenezën e literaturës shqipe» 1939 dhe, sidomos, M. Lamberci në studimin e gjatë «Die Volksepik der Albaner», 1958. Për të folmet e Jugut një përpjekje të parë ka bërë V. Fidler në artikullin

Disa çështje të metrikës së këngëve popullore çame, «Gjurmime albanologjike» 2, 1965, f. 319-329 në të cilin ka vënë në dukje edhe disa interpolacione që ngjasin në gjuhën e këngëve gjatë interpretimit.

2) Shih punimin tonë *Rreth disa veçorive të gjuhës së këngëve popullore*, në «Studime filologjike» 1969, nr. 1, f. 135-143.

3) Pas një njohjeje të gjatë shumëvjeçare me këngëtarë dhe malësorë të Malësisë së Madhe e të Dukagjinit, të fituar që në moshë të re në ato treva, enkas për këtë punim zgjodhëm materialet e këngëtarëve Mirash Ndou nga Shoshi, 70 vjeç, pa arsim; Mark Frani nga Kastrati, 70 vjeç, pa arsim; Tomë Marashi nga Kastrati, 58 vjeç, me arsim fillor.

4) Z. Sako — Q. Haxhihasani, «Epika legjendare», II, Tiranë, 1966, f. 7.

5) «Folklor shqiptar» II, «Epika legjendare», Tiranë, 1966, f. 90.

6) «Folklor shqiptar» II, «Epika legjendare», Tiranë, 1966, f. 84.

Anton ÇEFA

NDERI SI VEÇORI ETNOPSIKOLOGJIKE E POPULLIT TONË NË KËNGËT E KRESHNIKËVE

Në virtytet morale të popullit tonë spikasin në mënyrë të veçantë dashuria për vendin, lirinë e pavarësinë, urrejtja për armikun, nderi, besa burrëria, mikpritja etj. Të formuara në shekuj si rrjedhojë e kushteve lëndore e shpirtërore ato janë plazmuar thellë në ndërgjegjen e popullit dhe kanë evoluar historikisht në përshtatje me këto kushte.

Nderi zë një vend të veçantë në themel të ndërtësës psikologjike të popullit tonë. Ai përbën veçorinë më të rëndësishme të kësaj psikologjie duke i dhënë një ngjyrë të caktuar sjelljes veprimeve, qëndrimeve, ndjenjave, gjithë jetës së shqiptarit.

Eposi ynë heroik është një dëshmi e gjallë e psikologjisë sonë etnike, në përgjithësi, dhe e psikologjisë së nderit, në veçanti.

Në jetën e kreshnikëve, koncepti i nderit lidhet me individin, familjen, fisin dhe, në një vështrim më të gjerë, me etnosin e të gjithë vendit, të dalluar në ndërgjegjen e kreshnikëve nga çdo etnos tjetër i huaj.

Në epos përdoret fjala «nder-i» që është fjala e mbarë gjuhës me antonimet e saj «koria», «marrja». Për nderin familjar përdoret «nderi i konakut» «i derës» a «i shpisë». Në këngën «Martesa e Halilit», Muji përmend «marren e shpisë» dhe «korinë e fisit²», ndërsa në «Bejlegu ndërmjet dy vllazënve të panjoftun» përmendet «koria e Jutbinës»³ Në vetëdijen kreshnike, koria e fisit dhe e Jutbinës përbëjnë korinë e vendit, të etnosit.⁴ Kështu është shprehur edhe më vonë në poezinë popullore, e në mënyrë të veçantë në epikën historike, nderi i vendit, i etnosit⁵.

Nderi i fisit është një shqetësim i përhershëm për kreshnikët, ai është i pranishëm kudo në epos, në jetën dhe në luftën kundër armiqve. Në këngën «Martesa e Halilit», e ëma e kreshnikëve shqetësohet se mos shkjetë e zënë të gjallë Halilin dhe po i koritet fisi. Në këngën «Lule Frangu»⁷ Ajka ngrihet në mbrojtje të nderit familjar dhe të udhëheqësve të luftës: Mujit (dajës së saj) dhe Zukut (të vëllait). Nderi i saj është nderi i të gjithëve, i familjes dhe i fisit.

Në idealin epiko-heroik koncepti i nderit ka një shtrirje të gjerë, që përshkon të gjitha shtigjet e shpirtit njerëzor. Për kreshnikët në përputhje të plotë me konfliktin themelor të eposit nderi më i lartë është të vritesh duke luftuar për të mbrojtur vendin nga armiqtë, shkjetë. Në këngën «Deka e Omerit», kryekreshniku, Muji, të cilit i kanë vdekur të shtatë djemtë në çetë duke luftuar kundër armiqve, e qorton të shoqen, kur ajo ngurron ta përgatisë për luftë Omerin e tetë: «*Mos k'aj djelmt qi n'luftë kanë dekë,/ mos k'aj t'gjallët qi n'bjeshkë duen me çetue,/ se dekë ma e ambël s'asht se n'luftë m'u pre,/ n'luftë m'u pre pa i lanë marre vedit*».⁸

Në gjithë folklorin tonë e sidomos në epikën tonë historike si në epos, vdekja për atdheun është trajtuar si një vdekje «e ëmbël», e denjë, që meriton nderimin popullor.

Në ndërgjegjen artistike të rapsodit të eposit kreshniku duhet të mishërojë në vetvete virtytet e larta morale, të respektojë zakonet e mira, traditat e vendit, prandaj humbja e këtyre virtyteve shkakton humbjen e nderit, korinë, marren, turpin. Kur Halili, në prag të vdekjes së sigurt, pyetet nga Krajli i Kotorrit, që e ka zënë rob, nëse e ka parë veten ndonjëherë më ngushtë, përgjigjet në përputhje të plotë me konceptin që kanë malësorët e Veriut për nderin, burrinë, besën, mikëpritjen, jetën dhe vdekjen, se çnderimi që vjen nga humbja e tyre është më e rëndë se vdekja, nuk krahasohet me të⁹. Në këtë mënyrë është konceptuar nderi, jo vetëm në jetën e kreshnikëve, por dhe në jetën e të gjithë popullit tonë. Ai është i lidhur me të gjitha virtytet e tjera morale, po që se nuk respekton ndonjërin prej tyre mbetesh i turpëruar, humb nderin dhe të humbasësh nderin do të thotë të mos kesh më vlerë shoqërore, të jesh i vdekur moralisht. Prandaj nderi qëndron mbi çdo gjë, ai është më i shtrenjtë se jeta. Më mirë të vdesësh se sa të humbasësh nderin e të jetosh me turp. Kur, në këngën «Rrëmbimi i

së shoqes së Mujit, agët ngushëllojnë Mujin, sepse Krajli i kishte shembur kullat dhe grabitur gruan, duke i premtuar se do t'ia bënin më të mira, ai u përgjigjet në mënyrë kategorike, i fyer në sedër, «*marren teme ku delni me e marrë*». ¹⁰ Në këngën «Lule Frangu» Ajka u lutet zanave «ta ngrafisin» ose ta bëjnë qyqe më parë sesa ta lënë të koritet. ¹¹ Motra e Gjergj Elez Alisë çuditet si nuk shemben kullat ta zënë brenda që të shpëtojë kështu nga turpi. ¹²

Ky konceptim i nderit, si gjëja më e shtrenjtë e njeriut, është pasqyruar gjerësisht kudo në folklorin tonë. Pikërisht këtë psikologji dëshmon qëndrimi i nënave të kaçakëve në epikën historike që të shqetësuara për nderin e të bijve, i porosisin djemtë e tyre të rrethuar të mos dorëzohen, por të luftojnë trimërisht e të vdesin me nder siç është zakoni në Shqipëri ¹³. Fjala e urtë «më mirë vdekja me nder se turpi» është një lajtmotiv që përshkon gjithë poezinë popullore.

Si përfundim, nderi përbën një nga veçoritë më themelore të natyrës shpirtërore të kreshnikëve, përbën ngjyrën më kryesore që dallon karakterin e tyre. Nderi më i lartë është të kryesh detyrën ndaj vendit dhe popullit tënd, të luftosh dhe të vdesësh për të mirën dhe mbrojtjen e tyre, të respektosh të gjitha zakonet, virtytet morale, traditat e trashëguara nga të parët.

Duke shqyrtuar eposin në kuadrin e gjithë folklorit tonë, sidomos të poezisë popullore, mund të nxirren disa përfundime në fushën e psikologjisë sonë etnike, që kanë vlerë edhe për burimin e lashtësisë së eposit.

Së pari, psikologjia e nderit, dhe në përgjithësi, fizionomia shpirtërore që dëshmohet në vetëdijen e kreshnikëve dhe në ndërgjegjen artistike të rapsodëve të tyre, nuk i takon vetëm ndërtesës psikologjike të malësorëve tanë të veriut, nuk është thjesht «e kanunit të tyre» siç kanë theksuar disa studiues të eposit, por është tipari i psikologjisë përparimtare kombëtare.

Psikologjia e nderit dhe e virtyteve të larta morale ka ekzistuar dhe ekziston edhe sot e kësaj dite tek i gjithë populli ynë, po natyrisht e evoluar, duke shkrirë në vetvete ndryshimet historike të kushteve lëndore e shpirtërore të shoqërisë shqiptare gjatë shekujve. Kështu është pasqyruar ajo si epos, edhe në të gjithë folklorin tonë, që nga epkia historike-heroike arbëreshe, në folklorin e mëvonshëm shqip-

tar e arbëresh e deri tek këngët e Luftës Nacionalçlirimtare dhe të periudhës së ndërtimit të socializmit. Si një përgjithësim i fuqishëm artistik i historisë së luftërave të popullit tonë për të mbrojtur trojet e veta, me një brumë etnopsikologjik shqiptar, është krijuar eposi ynë epiko-heroik. Sado të diskutohen e të vihen në dyshim çështje të ndryshme si autorësia, mosha etj., një gjë është e padiskutueshme, e pakushtëzuar, kategorike: fizionomia shpirtërore që përshkon tej-përtej eposin tonë është një fizionomi thjesht shqiptare. Por edhe një gjë të tillë, aq të rëndësishme për trajtimin e çështjeve të ndryshme të këtij monumenti shpirtëror të popullit tonë, disa studiues tendenciozë, si Kordinjano, Shmaus e ndonjë tjetër e kanë shtrembëruar. Shmausi, duke i trajtuar tiparet psikologjike të popullit tonë, që sipas tij «janë futur» prej rapsodëve tanë në këngët e ciklit të Mujit e të Halilit, si «procesin më përparimtar të shqiptarizimit» të këtyre këngëve¹⁵, është detyruar të pranojë gjithashtu që «nuk është e mundur të jepet një përgjigje e saktë për problemin interesant etnopsikologjik» të ciklit.¹⁶ Natyrisht duke u nisur nga konsiderata të tilla të gabuara, nuk mund të jepen zgjidhje shkencore e përgjigje të sakta, jo vetëm për këtë çështje, por as për të tjerat. Nuk mund të mohosh veçorinë e folklorit si shprehje e vërtetë e shpirtit të popullit, si dëshmia më e gjallë e tij. Dhe në eposin tonë është pasqyruar kodi shpirtëror që është i njëjti kod shpirtëror i gjithë folklorit tonë, i gjithë jetës shqiptare, themeli i fizionomisë së sotme psikologjike të popullit tonë.

Së dyti, konceptimi i nderit në themelin e mendësisë shqiptare, të çdo elementi që përbën psikologjinë e popullit tonë, të karakterit dhe të botës së tij të ndjenjave, vlerësimi i nderit mbi çdo gjë, qysh në këngët tona të kreshnikëve del plotësisht i kryer. Nderi si edhe të gjitha tiparet e psikologjisë sonë etnike të pasqyruara në epos dalin këtu të konsoliduara, të ligjëruara, të ngjizura plotësisht prej kohëve më të lashta, të shndërruara në zakon, në ligj, në kod ligjor, që kreshnikët e trashëguan prej të parëve. Kjo del qartë qoftë në sjelljet e qëndrimet e kreshnikëve, të cilët veprojnë prerazi mbi bazën e normave morale etnopsikologjike, pa jetuar kurrfarë mëdyshjeje a lufte motivesh, qoftë edhe në faktin që ata pohojnë vetë se këtë «kanunësi» shpirtërore e kanë trashëgim prej të parëve. Gjergj Elez Alia është i mbushur në shpirt që po vdes me nder, në përputhje të plotë me ligjin shpirtëror të trashëguar prej të parëve: «*se ne t'parët një*

*kanu na kanë lanë*¹⁸. Halili para vdekjss pohon në gjuhën e të parëve se «*tjetër të mirë ne t'parët nu na kanë lanë,/ kurrnja nesh veç mos me dekë në t'shtrueme,/ por me shpata m'u prej tuj këndue!*»¹⁹

Ky konsolidim normash, kjo sjellje pa asnjë mëdyshje, pohimi prej kreshnikëve që këto zakone «ia kanë lanë të parët» si trashëgim janë një argument kuptimplotë i lash-tësisë së psikologjisë etnike të pasqyruar në epos. Kjo lash-tësi shfaqet edhe ndryshe, në lidhjen e elementeve etnopsikologjike me elemente mitologjike, në vënien e tyre në një rrafsh, gjë që dëshmon një shkallë primitive të ndër-gjegjes njerëzore. Kujto, p.sh., këngën «Orët e Mujit»²⁰, ku Muji lufton kundër Pajit Harambash për të vënë në vend nderin e humbur të orëve, të cilat i ankohen Mujit për «çnderimin» e tyre. (Sepse edhe orët kanë të njëjtin koncept për nderin si kreshnikët). Ndërsa në këngën «Lule Frangu»²¹ është Ajka që u lutet zanave ta ruajnë nderin e saj ose përndryshe ta bëjnë gur e ta kthejnë në qyqë. Në të dyja këto raste dhe në të tjera të ngjashme, s'kemi të bëjmë fare me elemente poetike, estetike, të përdorura nga rapsodi popullor, por thjesht me elemente reale të vetëdijes së lashtë mitologjike të kreshnikëve.

Së treti, këtë «kanunësi» shpirtërore në ndërgjegjen e tyre vetë kreshnikët e dallojnë nga «kanunësia» e të huajve: shkjaüt, ltinit, turkut, të huajve në përgjithësi. Në këngën e «Lule Frangut» Ajka, motra dhe mbesa e kreshnikëve më në zë, Mujit e Zukut Bajraktar u vë përballë të huajve, të shoqit, Itinit, dhe turkut, kanunin, i cili nuk duhet kuptuar ngushtë si kanuni i së drejtës së pashkruar zakonore të malësorëve, siç është trajtuar nga ndonjë studiues, por më gjerë, si kanuni i psikologjisë së vendit tonë në kohët e kaluara²².

Së fundi, kreshnikët janë krenarë që po u lënë testament brezave të mëvonshëm zakonet e tyre të mira, virtytet e larta morale, traditat, si mesazhin më të ndritur të luftës e të jetës së tyre, si armë të fuqishme për t'i përballuar përpjekjet asimiluese të të huajve.

Populli ynë i udhëhequr nga Partia e Punës e Shqipërisë, i ka ngritur në një shkallë më të lartë virtytet e larta tradicionale, i ka zhvilluar më tej dhe i ka pasuruar me përmbajtje të re politiko-shoqërore, duke i shndërruar në faktorë të rëndësishëm të jetës dhe të luftës së tij për ndërtimin e socializmit dhe mbrojtjen e Atdheut.

- 1) E. Çabej «Studime gjuhësore», Prishtinë, 1976, v. I, f. 361.
- 2) «Folklor shqiptar», «Epika legjendare», Tiranë, 1966, f. 72 (Më poshtë për këtë vepër do të shënohet EL dhe do të jepet numri i faqes).
- 3) EL, f. 135.
- 4) Në gojën e kreshnikëve fjala fis nuk ka kuptimin e saj shkencor etnografik, por kuptimin e etnosit, të një etnosi të dalluar nga çdo etnos tjetër i huaj, si të thuash, kuptimin e fisit të shqiptarit. Vër re përdorimin e termit fis në këtë këngë historike. «Të tanë shkinat bajn «kuku»/ Paska kenë një burrë drague/ fisin tonë me na farue» «Epika historike», Tiranë, 1981, f. 230).
- 5) Heroi i një kënge të eposit historiko-heroik arbëresh Pjetër Shini, krenohet para Sulltanit se ka luftuar «për nderin e gjakut (d.m.th. të fisit, shënimi im A. Ç) arbëresh («Poezia popullore arbëreshe» Tiranë, 1957 f. 67.) Ja edhe shembuj nga këngët tona historike: «Hasan Labi, bir o djalë/ e nderove ti Gusmarë!» «Epika historike» 2, Tiranë, 1981, f. 573), ose «Sokrat Leka pallërgjëndë,/ që kish nderuar vendë» (Po aty, f. 332); ose «Okajo, o trim i mirë,/ q'e nderove Shqipërinë» (Po aty, f. 603).
- 6) EL, f. 72.
- 7) EL, f. 337-345.
- 8) EL, f. 242.
- 9) EL, f. 84-85.
- 10) EL, f. 192.
- 11) EL, f. 337-344.
- 12) EL, f. 87.
- 13) «Epika historike» 2, Tiranë, 1981, f. 564: «Nana e Çilit ç'm'i ka britë/ Ma mirë dek» bir, se m'u koritë./
- 14) E. Çabej, «Studime gjuhësore» V, Prishtinë, 1975, f. 45.
- 15) A. Schmaus, «Epika popullore shqiptare».
- 16) A. Schmaus, «Epika popullore shqiptare».
- 17) S. Skendi, «Poezia gojore shqiptare dhe e sllavëve të jugut».
- 18) EL, f. 90.
- 19) EL, f. 85.
- 20) EL, f. 60-67.
- 21) EL, f. 337-345.
- 22) EL, f. 345.

Tomor OSMANI
Kand. i shkencave

DISA TOPONIME TË CIKLIT TË KËNGËVE TË KRESHNIKËVE

Toponimia dhe mikrotoponimia e ciklit të këngëve të kreshnikëve ka një vlerë të veçantë, përveç të tjerash, për të përcaktuar deri në një farë mase lashtësinë e këtyre këngëve. Ato janë një dëshmi që provojnë se nuk kemi të bëjmë me një popullsi endacake, por me një popullsi që gjithnjë i ka të caktuara mirë si vendet e banimit, ashtu edhe tokat e kufijtë.¹ Toponimia e përdorur na tregon, gjithashtu se veprimet e heronjve legjendarë nuk janë të kufizuara vetëm në një territor të ngushtë: kreshnikët tanë sa luftojnë e lidhin besën në Jutbinë e Klladushë, aq i gjejmë në Kotorr, Senjë, etj. Ata arrijnë deri në thellësi, në Zarë e Danub, shkojnë edhe në Vlorë e Janinë.² Paraqitja e këtij teatri veprimesh në një hapësirë kaq të gjerë, na flet në të mirë të një origjine të lashtë të këtij cikli, ku jetonin fiset ilire. Edhe një këngë e gjetur tashti së voni dhe e botuar në vëllimin e dytë të «Epikës legjendare» (1983), Jutbinën e parafytyron si një zonë të hapët, që është tri ditë larg prej qendrës.

Po kështu, në ciklin e këngëve të kreshnikëve nuk kemi vetëm një relief malor. Në mjaft rastë te bëmat e kreshnikëve kryhen në Fushë të Jutbinës dhe të Kotorrit, në breg të lumit dhe në breg të detit. Te kënga «Martesa e Halilit» heroi kërkon ndihmën e detit: «Sa shpejt deti djalin ka ndigjue! /E i ka çue nji frimë të fortë.

Kemi të bëjmë me një territor të tillë malor që gjendet pranë zonave bregdetare. Janë toponimet dhe mikrotoponimet e ciklit të këngëve të kreshnikëve që na ndihmojnë për të kuptuar se veprimet kryhen jo në zona të brendshme të Gadishullit të Ballkanit³, por në të gjitha trojet ku ata jetojnë dhe banojnë.

Këtu do të shqyrtojmë disa toponime dhe mikrotoponime, duke i parë më shumë nga ana gjuhësore sesa gjeografike. Më shumë interes kanë paraqitur ato toponime që ruajnë

faza të moçme të dukurive gjuhësore të shqipes apo që janë zhvilluar sipas ligjësive fonetike të saj, si edhe struktura e tyre.

*
* *
*

Maksimilian Lamberci, në punimin që botoi për ciklin e këngëve të kreshnikëve, në vitin 1954, u përpoq të identifikojë disa toponime të këtyre këngëve⁴. Fatkeqësisht duhet të themi se Lamberci, për të analizuar këto toponime u nis nga pozita jo të drejta, mbasi si burim të parë mori toponimet e këngëve serbe. Ky ishte një vështrim i njëanshëm i problemit. Me të drejtë Demush Shala në një punim të tij serioz me titull «Onomastika e këngëve të kreshnikëve» i rimerr për t'i shqyrtuar përsëri disa nga këto toponime, për të përcaktuar më mirë e më saktë shtrirjen e tyre⁵. Për mjaft toponime ai është në kundërshtim me argumentimin që i bën M. Lamberci.

Le të ndalemi te dy toponime: Kotorret dhe Janina. Për Kotorret dhe *Kotorret e Reja* nuk ka të njëjtin mendim, mbasi disa i identifikojnë (si Lamberci), disa jo. Më të ngjarë ka që Kotorret të jenë një zonë, të cilën poeti popullor e njeh, e ka në mjedisin ose në trevën e tij⁶. Me të drejtë është kundërshtuar mendimi i D. Miçoviçit që *Kotorret e Reja* qenka një emërtim që rrjedh nga *Ravni Kotari* (nov=i ri)⁷ Demush Shala mendon se *Kotorret e Reja* poeti popullor «i përdor duke shfrytëzuar të drejtën vetkrijonjëse, si shkrim ndjenjash simpatie ku jeton një vashë e bukur e një krajli, e cila është e denjë për mundin dhe sakrificën e një kreshniku shqiptar, ndonëse kjo mund të thotë se ai sheh edhe ndonjë transformim fizik të Kotorrit, pra ndonjë ndërtim, gjë që është edhe e mundshme»⁸. Por, ka të ngjarë, që poeti shqiptar, në analogji me toponime togfjalësha të qendrueshëm emërtues, si Gurrat e Bardha, Lugjet e Verdha, Fushat e Gjana, Klysytrat e Zeza, Bjeshkët e Thata etj. të ketë përdorur edhe një toponim të tillë.

Një problem të diskutueshëm përbën identifikimi i toponimit të Janinës. Për këtë Lamberci shkruan: «Në çastin e parë na shkon mendja te Janina në Epir, te Janina e Ali Tepelenës. Mirëpo Janina e Jugut s'ka si të luajë rol në ciklin e epeve tona. Kjo për serbin është e huaj dhe për

këngëtarin e Malësisë së Shqipërisë Veriore gjendet tepër larg. Më anë tjetër këngëtari i lahutës e di emrin Janina. Këtu kemi një moskuptim ku ka rënë këngëtari shqiptar»⁹, Dhe M. Lamberci e lidh pastaj me qytetin hungarez Raab në breg të Tunës që në këngën serbe thirret Janok.

Me të vërtetë kreshnikët luftuan gjithandej e jo vetëm në Jutbinë. Por fantazia nuk do të shkonte deri në Janinë, po të mos ishte një vend i njohur për rapsodin. Kjo është e lidhur me kushtet e vërteta historike. Ishte një territor, që poeti popullor, ndonëse mund ta kishte larg, por me mënyra dhe mjete të ndryshme mund të komunikonte me të. Pra, ka të ngjarë që Janina e këngëve të kreshnikëve, të mos jetë qyteti hungarez Janok. Ndërsa përdorimi i toponimeve «Janina e Madhe» dhe «Janina e Vogël» nuk duhet të na çojnë te mohimi i toponimit Janinë. Ajo ndoshta mund të jetë e lidhur me të konceptuarit nga poeti popullor të veprimeve që kryhen në Janinë. Sidoqoftë, kjo nuk duhet të na pengojë të identifikojmë se cila ishte Janina. Nuk ka mundësi të jetë qyteti Janok, siç thotë Lamberci, mbasi nuk ka *Janok i Madh* dhe *Janok i Vogël*. Por poeti shqiptar e ka të zakonshëm një emërtim të tillë, që shqipja e ka mjaft të zhvilluar, mbasi toponime të tilla gjejmë edhe në cikël, edhe në krahina të tjera të vendit tonë, si: *Jutbina e Madhe*, *Jutbina e Vogël*¹⁰; *Malciija e Madhe*, *Malciija e Vogël*; *Gomsiqja e Madhe*, *Gomsiqja e Vogël* etj.

*
* *

Te kënga «Halili merr gjokun e Mujit» thuhet: «Ku po dalin kta me treqind atllarë? /Duen me dalë n'at Kunorën e bjeshkës»¹¹.

Fjala kunorë është një huazim latin. Përdorimi i saj si toponim shqiptar, si fjalë e leksikut të shqipes, i ka bërë me të drejtë gjuhëtarët tanë që toponimin *Kunorë*, të mos e trajtojnë si element me gurrë latinë, por si një krijim të shqipes¹². I tillë është toponimi *Kunora e Bjeshkës*, që, prej shqipes, ka kaluar në eposin sllav. Ka edhe ndonjë dijetar të huaj që pohon se, bashkë me emrin e Gjergj Elez Alisë, duhet të ketë hyrë në epikën sllave boshnjake, po edhe serbe, toponimi *Kunar Planina*.¹³ Edhe në shtypin tonë shkencor është pranuar se *Kunar Planina* është një kalk i toponimit shqip *Kunora e Bjeshkës*¹⁴. Kjo është më se e qartë, mbasi vetë përbërja fonetike e fjalës e jep këtë *kunorë*: *kunar*. Gji-

thashtu emërtimi i këtij toponimi lidhet me konfiguracionin natyror. Pra, nuk është një emër i zbrazët, i futur nga të tjerët, por që ekziston në gjuhën shqipe me po atë semantikë. Sot gjithandej gjenden edhe tipa të tjerë toponimesh të ndërtuara mbi bazën e fjalës kunorë, si *Kunora e Dardhës*, *Kunora e Veçeçikut*, *Kunora e Lurës*, *Kunora e Thanës*, *Maja e Kurorës (Vithkuq)*, *Kurorë (Konispol)* etj. Pra, ky toponim i zhvilluar sipas ligjësive fonetike të shqipes, kaloi prej këndeje në eposin sllav.

Veprimet e heronjve të ciklit të këngëve të kreshnikëve zhvillohen edhe në Lugjet e Verdha: «Pe di mirë, pse kha je dalë/ se t'kam pa ndër Lugje t'Verdha»¹⁵, i thotë zana Halilit. Te ky toponim dallojmë dy fjalë: e para, shumësi i fjalës lug dhe i dyti mbiemri *i verdhë*. Të dy fjalët na ndihmojnë për të vërtetuar se kemi të bëjmë me një toponim që së pari e gjejmë në eposin tonë, pastaj mund të jetë huazuar nga eposi boshnjak. *Lug* është fjalë e shqipes. Si toponim, mbështetur në këtë fjalë, e gjejmë të përhapur mjaft në vendin tonë si në Veri, ashtu edhe në Jug: *Lugu i Thellë*, *Lugjet e Dhelprave (Kurvelesh)*, *Lugu i Bilishtit*, *Lugj (Shkrel)*, *Gryklugje (Bogë)*, *Lugu i Xhemiles (Ulqin)*, *Lugu i Bojanit (Kosovë)* etj. Si toponim me këtë trajtë dokumentohet që në fillim të shekullit XV. Në Regjistrin e Kadastrës së Shkodrës (1416-1417) kemi toponimin *Lugi* që mendohet se është *Lugu i Egçit* ose *Lugjet e Koplikut*. Ndërsa në Defterin e vitit 1485 na del toponimi *Podol-Tuz*. Është argumentuar nga gjuhëtarët tanë se në këtë toponim kemi një ndërhyrje të qartë për të sllavizuar toponiminë vendëse.¹⁶ Kështu, është përkthyer gjymtyra e parë *Lug* me sllavishten *Podol*. Një dukuri të tillë e ka vënë në dukje edhe Idriz Ajeti, që disa toponime sllave i shpjegon me anë të fjalës shqipe *lug*, si: *Ljuda od Korita*, *Llug od Vile* (*Lugjet e Koritave*, *Lugu i Vilës*) etj.¹⁷ Pra, toponimet me fjalën *lug* për shqipen janë mjaft të vjetra.

Edhe mbiemri *i verdhë*, që vjen nga latinishtja *viridis*, te folësi i Shqipërisë së Veriut ka kuptimin *i gjelbër*, ashtu si në latinisht. Mendojmë se kjo flet për vjetërsinë e këtij toponimi.

Të dy elementet përbërëse të toponimit *Lugjet e Verdha* na çojnë në përfundimin se kemi të bëjmë me një toponim mesjetar me burim shqiptar. Mund të jenë marrë prej këndeje, pra prej gjuhës shqipe, në eposin sllav.

Në vëllimin e dytë të «Epikës legjendare» te kënga «Halili vret bajlozin dhe martohet me Gjelinën e Kral Ka-

pidanit kemi gjetur toponimin e lumit *Bunë* në trajtën *Buon*. Kënga është zbuluar në Rrenc të Lezhës në vitin 1951. Në të thuhet: «Kur i ka than', «Halilin dua me t'dhanë»./ Njater' Gjelina ka çil' e folë:/ — «Edhe n' Buon, bac' daç em myt!»¹⁸. Në këtë këngë, gjithandej, në pjesoret e foljeve është përdorur togu *ua* (martua, shkua, dua, etj). A mos duhet të gjejmë te ky toponim togun e lashtë *uo*, që e dokumentojmë që te «Meshari» i Gjon Buzukut? Si toponim e ndeshim që në vitin 1406 (Sancti Benedicto di Buena). Mbajtja e togut *uo* në emërtimin e lumit *Buon* është një dëshmi e ruajtjes së fazave të vjetra të gjuhës shqipe. Edhe sot si element të leksikut këtë fjalë e ndeshim në Kastrat: *u ba buon* (=u ba det)¹⁹. Një trajtë tjetër po me të njëjtin kuptim e gjejmë edhe në Dukagjin: *u ba boenë* (edhe *buënë*) e *madhe* (=qe një vërshim i madh)²⁰. Mendojmë se është një toponim i lashtë i shqipes.

Një rëndësi të veçantë ka struktura e toponimeve dhe e mikrotoponimeve të ciklit të këngëve të kreshnikëve. Struktura e këtyre toponimeve të qëndrueshëm të përbërë nga një emër+emër ose nga një emër+mbiemër, është një dëshmi e lashtësisë së këtyre toponimeve e na flet në të mirë të një vazhdimësie iliro-shqiptare në këtë fushë. Në këto këngë gjejmë mjaft toponime me këtë strukturë, si: *Bjeshkët e Jutbinës*, *Qafa e Klisyrës*, *Kunora e Bjeshkës*, *Fusha e Kotorrit* etj. Këto janë të përhapura edhe sot në shqipe, si: *Bishti i Pallës*, *Vau i Dejës*, *Shkami i Kavajës* etj. Një strukturë e tillë, me këtë rend, tregon se këto toponime janë tipike shqiptare e jo përkthime. Në shqipe vërtetohen që në mesjetë. Toponime me strukturën emër+emër ndeshim edhe në Regjistrin e Kadastrës së Shkodrës (1416-1417), si: *Bishtrrjolla*, *Baladrini* etj.

Një rend i tillë është ruajtur edhe në ato toponime sllave që janë marrë nga gjuha shqipe. Në këtë rast mendojmë se forca e ndikimit ka qenë shumë e madhe dhe është realizuar jo vetëm kalkimi, por edhe rendi i gjymtyrëve, siç ngjjet në toponimin që përmendëm më sipër (*Kunar Planina*). Një dukuri të tillë e vëmë re edhe në toponime të tjera, si: *Kodra od Çufrana*, *Shpela Marrasheva*²¹, *Lika Ribnika*, *Klanac Velebita* (Kodra e Qafranës, Shpella e Marashit, Lika e Peshkatarëve, Vargu i Velebitit) etj.

Edhe toponimet dhe mikrotoponimet me strukturë emër+mbiemër janë karakteristike për gjuhën shqipe. Te cikli i këngëve të kreshnikëve ka një numër të konside-

rueshëm me këtë rend, si *Gurrat e Bardha, Lugjet e Verdha, Bjeshkët e Thata, Fusha e Madhe* etj. Këto janë të gjalla edhe në toponiminë e sotme, si Mali i Thatë, Uji i Ftohtë, Drini i Bardhë etj. Edhe në Regjistrin e Kadastrës së Shkodrës kemi disa toponime me këtë strukturë: *Gruemira, Gunësi* etj. Kemi mendimin se ndonjë prej tyre, që del në eposin sllav; mund të jetë huazuar nga shqipja. Në ato raste, ndoshta, kur tradita ka qenë më e zbehtë kalkimi është kryer, por duke mos ruajtur strukturën e shqipes, siç ngjet në *Lugjet e Verdha*, që në eposin sllav është *Zeleni Lug*; ndonëse ka edhe raste kur është ruajtur rendi i shqipes emër+mbiemër: *Lug Zeleni*²².

Një dukuri të tillë ne e vëmë re në shumë toponime që kanë kaluar gjatë periudhave të ndryshme nga shqipja në sllavishten. Një shembull kuptimplotë është përkthimi i toponimit *Mal i Zi*. Shuflaj *Crno Gore* e shpjegon si kalk të toponimit shqip *Mali i Zi*. Ky arsyetim është mbështetur edhe nga dijetarë të tjerë. Kemi edhe raste të tjera të përkthimeve nga shqipja në sllavisht me këtë rend të ndërsjellë: Ujmirë (na del në vitin 1330) = *Dobrovoda, Mali i Bardhë=Bijela Bora* etj.

Edhe në fushën e antroponimisë është konstatuar një dukuri me rendin emër+mbiemër. Kështu, *Gin Beli* (del në vitin 1335) vjen nga shqipja *Gjin Bardhi*. Është pranuar edhe nga dijetarë të huaj se emra të tjerë vendesh edhe personash kanë hyrë nga epika shqiptare në atë boshnjake²³.

Në shumicën e toponimeve të ciklit të këngëve të krenshnikëve bie në sy denduria e emrave: *bjeshkë, fushë, qafë, lug, grykë* etj., si pjesë përbërëse e togfjalëshit me burim nga leksiku i shqipes, si: *Bjeshkët e Nalta, Bjeshkët e Jutbinës, Fusha e Madhe, Fusha e Bjeshkës, Fusha e Verdhtë, Qafa e Klisyrës, Gryka e Kushevës* etj. Janë këta emra që në jetën e përditshme të shqiptarit kanë një përdorim të gjerë. Ruhen shumë të gjalla edhe në toponiminë e sotme shqipe, si: *Fusha e Zezë, Fushëkuqe* (Shpat), *Fushëbardhë* (Gjirokastër), *Bjeshkët e Namuna, Qafa e Dardhës, Qafa e Prushit, Qafa e Thanës* etj.

*
* *

Këto elemente toponimikë që analizuam, dëshmojnë për një vazhdimësi të epikës heroike shqiptare në trojet tona, të paktën që nga mesjeta e hershme deri më sot. Veç kësaj,

në rrjedhë të shekujve, eposi heroik shqiptar edhe ka marrë elemente nga mbishtresat e reja, por ai ka luajtur edhe një rol dhënës si në fusha të tjera, ashtu edhe në atë të toponimisë.

- 1) «Historia e letërsisë shqipe», I, Tiranë, 1959, f. 79.
- 2) «Historia e Shqipërisë», I, Tiranë, 1959, f. 379.
- 3) «Epika legjendare», I, 1966, f. 14.
- 4) M. Lambertz, «Disa të dhëna gjeografike në lidhje me ciklin e Mujit dhe të Halilit», «Buletin për shkencat shoqërore», nr. 2, 1955, f. 63-71.
- 5) D. Shala, *Onomastika në këngët kreshnike shqiptare*, «Onomastika e Kosovës», Prishtinë, 1979, f. 466-469.
- 6) Shih edhe: D. Shala, a., cit., f. 469.
- 7) Po ai, po aty, f. 469.
- 8) Po ai, po aty, f. 469.
- 9) M. Lambertz, a., cit., f. 67.
- 10) Shih edhe: D. Shala, a., cit., f. 470.
- 11) «Epika legjendare», I f. 203.
- 12) E. Çabej, *Emri i Pukës*, «Puka dhe shkolla», Pukë, 1977, f. 9. Autori shkruan: «Në Shqipërinë veriore ka disa emra visesh që shumë dijetarë i kanë rrjedhur më fort drejtpërdrejt prej gurrash latine... *Kurorë* prej *curona*... *vjerdha* prej *virida* e ndonjë tjetër. Do pasur parasysh që krahas me këto toponime ekzistojnë edhe apelativet përkatëse... pranë *kurorës* fjala *kunorë*... pranë *Vjerdhës* mbiemri *i verdhë*, fjalë me gurrë latine, por që janë elemente të leksikut të shqipes. Në këto rrethana ka shumë gjasë që prej fjalësh të kësaj kategorie prej emrash si: ...*kurorë*... mbiemrash, si: ...*i verdhë*, popullsia shqiptare e këtyre anëve t'i ketë emëruar viset e veta. Të tilla toponime nuk mund të quhen të burimit Latin». Shih edhe Emil Lafe, *Toponime latino-romane në truallin e shqipes*, «Studime filologjike», nr. 3, 1973.
- 13) D. Miçović, *Neka lična i geografska imena u arbanashkim krajishničkim pjesmama*, «Rad XIV Kongresa Saveza Folklorista Jugoslavije», u Prizrenu, 1967, Beograd, 1974, f. 258.
- 14) S. Hoxha, *Elemente të shqipes në gjuhët ballkanike*, «Buletin shkencor» i ILPSH, nr. 1, 1978, f. 103.
- 15) «Epika legjendare», I, f. 103.
- 16) K. Luka, *Raste ndërhyrjesh administrative në toponimet e Deferit të Shkodrës të vitit 1485*, «Studime filologjike» nr. 2, 1975, f. 92-93.
- 17) I. Ajeti, *Kontribut për studimin e disa toponimeve të Malit të Zi*, «Kërkime gjuhësore», Prishtinë 1978, f. 349.
- 18) «Epika legjendare», II, Tiranë, 1983, f. 185.
- 19) E. Çabej, «Studime etimologjike në fushë të shqipes», II, Tiranë, 1976, f. 346.
- 20) «Visaret e Kombit», XI, f. 74.
- 21) I. Ajeti, a., cit., f. 349.
- 22) «Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini», II, Sabrao Kosta Hörmann, Sarajevo, 1883, f. 161, 162, 517.
- 23) D. Miçović, a., cit., f. 258.

ELEMENTE TË LASHTA GJUHËSORE NË KËNGËT E KRESHNIKËVE

Për lashtësinë dhe origjinalitetin kombëtar të ciklit të Mujit e të Halilit, veç të tjerave, dëshmi me interes janë dhe ato të gjuhës. Po shqyrtojmë disa raste.

1. Në gjeografinë e ciklit të kreshnikëve, gjejmë toponime në të cilat kapen veçori të natyrës shqipe.

Ndër bëmat e kreshnikëve përmenden toponime të formuara prej një emri e mbiemri në shumës: «*Bjeshkët e Mëdha*» (Këngë¹ 141; të tjera me emrin *bjeshkë* te Këngë 157, 298, 233), *Gurrat e Bardha* (Këngë 238), *Klysytrat e Zeza* (VK I², 227), *Lugjet e Verdha* (Këngë 135), *Mrizet e Mëdha* (Këngë 132). Kjo lloj toponimie emërtuese e vendeve relativisht të vogla do mbajtur si veçori e shqipes, që ka jehonë ndër rapsoditë e Mujit, pavarësisht se ato janë ose jo të identifikueshme e pakmos të vjetra. Ndër këto të bie në sy toponimi *Klysytrat e Zeza*, ku apelativi *klisyre*, nëpërmjet asimilimit nga *i - y* në *y - y*, mbahet në atë toponim. Emri i përgjithshëm *klisyre*, që do të thotë gryka e malit, si në greq. ἡ κλεισούρα τοῦ βουνοῦ (he kleisúra tu bunù) e që na kujton gjuhësisht grykën e Këlcyrës, edhe pse del shumë rrallë ndër fjalorë të shqipes, dëgjohet sidomos në toskërishten.

2. Edhe nëpër antroponiminë e rapsodive të këtij cikli ka elemente të hershme.

Kreshniku kryesor është Gjeto Basho Muji: «*I parë çete Muji m'asht, / zanat çetën po ma ka*» (Epika I³, 203; VK II, 176). Thuhet edhe *Çetobasho Muji* (Epika I, 411; VK I, 255), *Bylykbashe Muji* (Epika I, 257; Këngë 293; VK II, 238). Ky trim mbi trima, përsi një primus inter pares, e ka emrin prej tri pjesësh, çka dëfton për një gjurmë të moçme shqip-

tare, por në shqiptim mbërrijnë edhe të bashkohen dy prej atyre pjesëve. Në emrin e tij fjala e parë shprehet në dy forma: *Gjeto* është emri *Gjetë* i përhapur ndër malësi të veriut si emër burrash e familjesh; kurse *Çeto* është apelativi *çetë*, që dëfton një grup njerëzish të armatosur me një të parë në krye si në serbokroatishten. Pastaj emrat *Gjeto* e *Çeto* (ose *Gjetë* e *çetë*), për shkak se janë paronime, të ngjashëm fonetikisht, u ndikuan nga njëri tjetri sa *Çeto* (*çetë*) të shqiptohet *Gjeto* (*Gjetë*). Që kemi të bëjmë me fjalën *Çeto* (*çetë*), këtë e dëshmon brendia e ciklit se Muji njihet për kryetar çete të përbërë prej tridhjetë agájve të Jutbinës. Në emrin e tij pjesa e dytë *Basho* është apelativi *bash-i* me kuptimin e pjesës së përparme të anijes për të çarë ujin, huazim nga turqishtja me kuptimin *krye*, *kryetar* e kështu mbahet edhe në serbokroatishten⁴. Në ciklin e vet Muji njihet për çetobash. Në emrin e tij elementi i tretë *Muji*, i cili sipas shpjegimit popullor i përshtatet një kreshniku kaq të stërfuqishëm sa me forcën e vet çdo gjë e thei, e mundi, e mujti, rrjedhka prej foljes (unë) *muj*. Përkundrazi, emri *Muji* (Muja, Mujo) sikurse thotë edhe Qemal Haxhihasani, është shkurtim i emrit *Mustafa*. Pavarësisht se veç e veç të tria pjesët e emrit *Gjeto Basho Muji* mund të jenë relativisht më të reja, prapëseprapë është i hershëm përdorimi i emrit me tri pjesë, që vazhdon ndër antroponime të tjera të ciklit: «*po m'u prin Gjeto Basho Muji, për mbas Mujit mbas Mujit Bud Aline Tali.../ mbas Halilit Aga Hasap Agë*» (Epika I, 217; VK II, 191); po kështu: *Dizdar Osman Aga* (Këngë 131), *Deli Mehmet Aga* (Këngë 253), *Bege Mehmet Begu* (Epika I. 400, VK I, 232).

3. Pas disa emrave të përveçëm vendesh, njerëzish e mitologjie te rapsoditë kreshnike, mundësi tjetër jep fusha e leksikut. Duke e shikuar këtë nga pikëpamja tematike, pra sipas temave apo sferave leksikore, nxirren grupe fjalësh, që janë në pajtim me vjetërsinë e ciklit të kreshnikëve.

a) Ndër rapsoditë e ciklit një grup fjalësh përfshin karakteristikë njerëzish. Ndër këto disa janë fjalë të rralla për ne sot, që të shtyjnë ta hedhish më larg shikimin.

Një element sot i humbur, i struktur ndër vargjet e Mujit, dhe dialektar, që mund të mbahet edhe i vjetër, është fjala *penduer-ori* apo *pendur-i* (Epika I, 97; Këngë 98, VK II, 59), kuptimi i së cilës lidhet me ata që përcjellin, që i shkojnë prapa një njeriu: «*tridhetë penduer me vedi i kin (=kishin) pasë*» (VK II, 55).

b) Sfera leksikore e familjes përfshin fjalë të njohura në përdorim për njerëz e sende, gjendje e veprime, ndër këto fjalë edhe primitiva të rralla, që do të jenë të vetë shqipes e shumë të vjetër.

Rrënjë me kuptim është folja *boj* - bova - bue (Këngë 138; VK II, 8), që dëfton dëbimin e ndjekjen e njeriut të qitur jashtë shtëpisë e vendit të vet: «*i kanë bue tri dit e net*» (Epika I, 57; VK II, 8). Sot primitivi *boj* dëgjohet në rrënjën e foljes dëboj (dë+boj).

Prapë ndër këngët legjendare të kreshnikëve gjendet primitivi tjetër *toj* - tova - tue (Epika I, 118; Këngë 185; VK II, 79) me kuptimin e foljes së sotme ftoj: «*po pret krajli n'at saraj, / toj se (=që) krushqit për me ardhë*» (Epika I, 118; Këngë 185; VK II, 79); ose «*S'ke pse mton (=më ton mue), Jovan, për me dredhue, rob kanë xanë Halilin e Mujit / e mue rrugat tata m'i ka dhanë / ma për të gjallë te shpija mos me kthye*» (Epika I, 83; (Këngë 166; VK II, 37). Ky primitiv dëgjohet në foljen ftoj (f+toj) «thërres një njeri për ta pritur për bukë, thërres për diçka», *mtoj* (m+toj) «lyp diçka sikur të ishte e drejta ime», ital, «pretendere», *dëftoj* (dë+ftoj) (f-toj) «kallëzoj diçka».

Këto elemente leksikore, që vazhdojnë deri këtu, formojnë një grup fjalësh vendëse e të huazuara, i cili përkon me brendinë e lashtë të ciklit.

4. Jo vetëm fjalët, por këto bashkë me format fonetike e gramatikore, lidhjet e formimet e veta endin pëlhurën e ligjërimin. Kështu me anën e të folurit brez pas brezi këngët e kreshnikëve kanë trashëguar, përveç fjalëve, edhe dukuri gjuhësore të hershme.

a) Për fonetikën; gjejmë ndër fjalët dukuri që paraqesin zhvillime të mocme. Ja ndonjë.

Ndryshimi *a:e*, i quajtur metafoini, për t'u marrë jo si ndryshim thjesht fonetik, por fonologjik i vjetër, shërben për të formuar shumësin e disa emrave, kur në njëjës e kanë të theksuar zanoren *a*, e cila kalon në *e* për shumësin. Emri *binak*, që do të thotë *binjak*, *binjok*, porse këtu dëfton dy kuaj shale, del në shumës *bineqe*: «*dy bineqet t'i kam marrë, / bukë thekne jam tue u qitë*» (Epika I, 401; VK I, 234); kurse në ligjërimin popullor përgjithësisht dëgjohet shqipimi *binjakë*, *binjokë*. Gjithashtu fjala *kat* dallohet për shumësin *ket*: «*kundruell kullës (së) Mujit i kan dalë, / dymbëdhëtë ketsh kullën e ki' pasë*» (VK I, 261).

Të dy emrat u sollën duke e menduar si më të vjetër

metafoninë e shumësit, në qoftë se nuk ka ndodhur për analogji një kohë më vonë.

b) Për morfologjinë mund të zgjidhet ndonjë element i hershëm në fleksion të emrit e të foljes.

Përsa i takon numrit të emrit në shumës, është për t'u vërejtur një formim i vjetër e i rrallë ndër ato fjalë, që marrin mbaresën *z* ose të zgjeruar në *zën* (*z+ën*). Kjo ka mbetur e vulosur te pak fjalë vendëse, thjesht shqipe, si *njeri* (*nier+i*) — *njerëz kallí* (*kall-i*) — *kallëz, vëlla-vëllazën* (*vëlla+zën, z+ën*). Këtyre u shtohen dy emra të tjerë nga këngët e Mujit si në njëjës *gur-gurëz* në shumës «*dhambët e bardhë si gurzit e lumit*» (Epika I, 73; këngë 156; VK II, 27) dhe në njëjës *hyllhyjz* në shumës «*ka lëshue hana rrezet n'pyllë, / kanë shkepë hyjzit nëpër qiellë*» (Epika I, 248; Këngë 236; VK II, 226). Ndër të dy emrat në shumës *gurëz* e *hyjz* është e pranueshme mbaresa *z* e një shumësi të rrallë e të hershëm, duke mos e përzier me prapashtesën *z* me funksion zvogëlimi e përkëdheljeje, e cila u vihet emrave femërorë si *zogëzë* (*zogë-zë*), *vashëzë, lulezë*. Kurse prapashtesa *th*, që ka po atë shërbim zvogëluës e përkëdhelës, u ngjitet emrave mashkullorë si *djalëth*, (*djalë-th*), *trimth, gurth*.

Për lakimin e emrit gjendet një formë e vjetër e rasës gjinore e dhanore të shumësit me mbaresën *e* et përballë formës më të re *ve vet*. Ngjet ndër emra mashkullorë me fund teme në bashkëtingëllore si (*mik-miq*) i *miqe*, por sot shumë e rrallë në shqipen e shtomës në gegërishten. Shaban Demiraj shkruan me të drejtë se «Në gjendjen e sotme varianti më i vjetër =e ka marrë një karakter arkaik dhe si i tillë ruhet vetëm nëpër disa toponime dhe në disa të folme, kryesisht të Shqipërisë jugore»⁶. Ka ndonjë shembull shumë të rrallë te cikli i kreshnikëve: «*treqin krushqë Muja u ka pri*» (Këngë 210), «*Udhaemarë krushqet u ka thanë*» (Këngë 210), «*ma ka marrë venën e shtatë vjetet, / ma ka marrë rakinë t'nandë vjetet*» (Epika I, 30; VK II, 124).

Emri i gjinisë asnjandëse *bukë-të* shkon me ata që dëftojnë lëndë, por ky përdorim aq i dendur ndër autorët e vjetër, edhe për sfera të tjera leksikore përveç asaj të mësipërme, nisi të bjerë. Ky përdorim ruhet herë-herë ndër të folmet dialektore siç është asnjandësi i rrallë e i vjetër i emrit *bukë*: «*s'kam si ha, mori e mira e vogël, / se ata buk nuk asht për mue*» (Këngë 136).

c) Për sintaksin është marrë shënim ndonjë veçori stili

në ndërtimin sintaksor, që dallohet për natyrën e thjeshtë popullore.

Shpesh duket një fjali e varur me anën e përemrit lidhor që, por në të vërtetë ajo fjali bën pjesë me fjalën, së cilës i lidhet: «*ma ka gjetë një shpatë me dorcë florini, fort ma e mirë se e vetja qi po i duket*» (VK II, 57): fort ma e mirë se e vetja po i duket; «*luftë të rrebtë aty qi po bajnë*; (Epika I, 99, Këngë 147; VK II, 68): luftë të rrebtë aty po bajnë; «*ma kanë kputë një lulzë malit, / ma kanë shtrydhë përmbi sy t'djalit, / sall tri pikë qi m'i kan ra*» (Epika I, 129; VK II, 92): sall tri pikë m'i kan ra. Ky lloj ndërtimi i shpeshtë, që shkon sipas ligjërimit popullor në krejt shqipen, do marrë si veçori sintaksore e këngëve ciklike. Ndër këto rapsodi përemri lidhor që ka një përdorim ekspletiv, pra zgjerues, të theksuar, që i jep gjallëri bisedës duke përforcuar shprehurinë e mendimeve.

Kjo paraqitje e ngushtë për elemente fonetike, morfologjike e sintaksi do të thotë në thjeshtësinë e saj se cikli i kreshnikëve ruan disa dukuri të vjetra, të rralla e të veçanta të gjuhës sonë.

-
- 1) Q. Haxhihasani, «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955.
 - 2) «Visaret e Kombit», I, Tiranë, 1937.
 - 3) «Folklor shqiptar, I, Epika legjendare», vëll. I, Tiranë, 1966.
 - 4) E. Çabej, «Studime etimologjike në fushë të shqipes», II A-B, Tiranë, 1976, f. 177.
 - 5) Q. Haxhihasani, «Këngë popullore legjendare», Tiranë, 1955, f. 311.
 - 6) SH. Demiraj, «Morfologjia historike e gjuhës shqipe», pjesa I, Tiranë, 1973, f. 72.

Jaho BRAHAJ

DISKUTIM PËR GJURMË TË EPIKËS HEROIKE NË LEGJENDA, BESIME POPULLORE DHE TOPONIME NË TREVËN E PUKËS

Puka shtrihet aty ku në lashtësi banonte fisi ilir i Pirustëve, fis trim, mjeshtër i shkrirjes e i përpunimit të mineraleve e që dallohej për prodhimin e armëve.

Në vazhden e historisë sulmet romake nuk arritën të asimilonin popullsinë pasardhëse të Pirustëve, këtë e tregojnë gjetjet arkeologjike të shekujve të parë të erës sonë (shek. II-V), që vërtetojnë se banorët e kësaj treve vazhdonin të zhvillonin kulturën e tyre.¹ Në besimet popullore ruhet kujtimi i të parëve si farkëtarë.² Tashmë është bërë e qartë vazhdimësia e drejtpërdrejtë ilire e popullsisë së kësaj treve në shekujt e mesjetës. Materialet arkeologjike të varrezës së Dalmaces (shek. VI-VIII) pohojnë me plot gojën se kultura e Komaniit është zhvilluar mbi bazën e një kulture më të vjetër, po ashtu vendase.³

Gjatë gjithë historisë Puka shërbeu si zonë lidhëse në mes të perëndimit dhe lindjes së vendit me anë të rrugës Shkodër-Prizren, e cila, që para pushtimit romak, njihej si një rrugë e rëndësishme tregtare në mes të viseve bregdetare dhe viseve të brendshme⁴, rol që vazhdoi ta luajë deri në shekullin tonë. Si rezultat i këtyre ndërlidhjeve Puka në dukuritë etnografike e artistike afron më shumë me Rrafshin e Dukagjinit sesa me zonat kufitare të saj, si p.sh., Mirditën, Malësinë e Madhe etj. Ajo ka afri me zonën verilindore të Shqipërisë në mënyrën e të kënduarit e të vallëzuarit, në veglat tradicionale popullore, në ceremonialin e dasmës e të vdekjes; ka tipare të ngjashme në veshje si në rroben e burrave (kujtojmë qeleshen e bardhë me majë), ashtu dhe në veshjen e grave (veshja tipike me dy futa),⁵ të cilat janë një rezultat i një komunikimi të pandërprerë.

Puka, simbas të vjetërve, në kohë të moçme bënte pjesë në Bjeshkët e Zeza, të cilat hynin në treshen gjeo-etnografike të bjeshkëve të vendit: Bjeshkët e Shkreta ose të Bardha, Bjeshkët e Nemuna, të njohura edhe gjeografikisht me këtë emër dhe Bjeshkët e Zeza ose Bjeshkët e Mluta, që e morën këtë emër ngaqë janë të vetmet male të pyllëzuara deri në majë. Tri bjeshkët e zeza, janë Tërbuni, Krrabi dhe Kunor-Dardha.

Dukuri etnografike, mite e legjenda që përfshihen në epikën heroike shqiptare kanë pasë shtratin e tyre dhe kanë jetuar deri në ditët tona edhe në Pukë. Në të kaluarën ka qenë i njohur zakoni që ndalonte vrasjen e dhive të egra të cilat besohej se kishin fuqi të mbinatyrshme e mund të sillnin fatkeqësi. Po kështu besohej se mund të shiheshin dhi me brirë të arta (dukati) që flakojnë në diell sa «me t'u marrë sytë» nga shkëlqimi i tyre.

Për zanat tregohen shumë legjenda. Në të gjitha rastet thuhet se ato janë parë të veshura me veshjen e vendit. Kur vdes njeriu ato bëjnë gjemle si njerëzit. Kur vdesin (se edhe ato sipas besimit popullor vdesin), për shtatë vjet nuk iu shihet varri dhe pas shtatë vjetëve varri i tyre është si varri i njerëzve të zakonshëm. Vlejnë të përmenden dy toponime. Brenda truallit ku janë bërë gërmimet e Komanit është «Guri i Zanave», ndërsa disa qindra metra larg është «Mullini i Zanave».

Sipas besimeve popullore nuk duhej gjuajtur në shenjë në mrize ose pranë vendeve të shenjta. Në Dedaj (Pukë) janë Varret e Krushqve që thuhet se u vranë vetëm se guxuan të këndojnë në Mrizet e Armës. Ora e malit i mallkoi që të mos shkojnë shëndoshë në shtëpinë e tyre. Kështu ata u takuan me një palë krushq të tjerë dhe, nga që nuk i liruan rrugë njeri-tjetrit, u vranë ndërmjet tyre duke shpëtuar vetëm nuset.

Majat e maleve kanë qenë të hyjnizuara e lidheshin me fatin e njerëzve. *Shllumi i Merturit* quhej vend i shenjtë. Aty rrinte Ora e fisit. Po të shembeshin shkëmbenj prej malit, atëherë thuhej se dikush do të vdiste. Sa më e madhe të ishte zhurma e tyre aq më e dhimbshme do të ishte vdekja.

Në majën më të lartë të Kunorës së Dardhës, në Majën e Malit, gjendet Varri i Halilit. Simbas besimeve popullore këtë varr njeriu mundet ta shikojë vetëm një herë në jetë. Në një legjendë tjetër thuhet se në këtë varr dhe në varrin e majës së Pashtrikut të Hasit, janë varrosur dy kreshnikë vëllezër. Sa herë vetëtin ata i japin shenjë njëri-tjetrit. Edhe

në Terbun është një varr i thjeshtë i rrethuar me gurë që quhet *Varri i Kreshnikut*.

Në bjeshkët e Pukës përcaktohen shumë vende, si Maja e Malit (Kunor-Dardhë), Kunora (Blinisht), Rruna (Malzi-Kukës) ku, sipas legjendës ata qëndrojnë të përgjumur me mjekër «deri në tokë, tash pesqind vjet». Ora e malit nuk i lejon me u pa.

Në shekujt e mëvonshëm legjenda është lidhur me personazhe historike si Lekë Dukagjini. Me dhjetëra janë në këtë trevë legjendat e toponimet rreth tij Po japim vetëm disa prej toponimeve, pa u ndalur te gojëdhënat e legjendat që tregohen për të: *Kulla e Lekës* në Berishë, *Ura e Lekës* në Plet (Kçirë), *Suka e Lekës* (Kalivare), *Lisi i Lekës* (Knar-Berishë), *Sofra e Lekës* (Qarrami, Iballë), *Varka e Lekës* (Ka-bash), *Shtagat e Lekës* (Miliska) etj.

Në psikologjinë popullore është rrënjësuar koncepti se kreshnikët kanë banuar në këtë zonë. Në kishën e Aprripës së Keqe thonë se janë gjetur eshtra të mëdha, që populli i përcaktonte si eshtra kreshnikësh.⁶

Epika heroike legjendare shqiptare, ashtu si dhe në zonat e tjera, edhe në Pukë po zbehet. Por gjurmimet në të gjitha rastet kanë treguar se ajo gjallonte me të gjitha karakteristikat. Këngë të tjera ka nxjerrë koha, ndër të cilat janë edhe ato këngë trimërie që shoqërohen me lahutë. E në disa raste krijohet edhe ndonjë këngë sipas strukturës së Epikës heroike legjendare.

1) Qeramika e gjetur rastësisht në Kodër Boje (Qelëz) dhe tje-gullat e sh. IV të gjetura në Dedaj, Kabash etj. janë të periudhës së pushtimit romak, por ato ruajnë tipare të teknikës vendase të mëparshme.

2) *Mitologji, besime e rite në Pukë* (dorëshkrim); mbledhur nga autori i këtij punimi. Në varret e vjetra dëgjohej zhurma e cokatjes së farkës në Pezhve, Dedaj, Kryezi etj.

3) H. Spahiu, *Disa stoli metalike të ditëve tona me tipare të trashëguara nga kultura e hershme shqiptare*. «Konferenca e dytë e studimeve albanologjike», vëll. II, Tiranë, 1969 dhe *Varreza arbërore e kalasë së Dalmacës*, në «Iliria», IX-X, Tiranë, 1980. S. Anamali, *Kultura Arbërore e Komanit*, «Ylli» nr. V, 1983, f. 30.

4) J. Adami, *Historia e rrugëve të Shqipërisë*, «Buletin për shkencat shoqërore» V, 1953, nr. 3, f. 56.

5) A. Gjergji, *Klasifikimi i veshjeve popullore shqiptare*, «Etnografia shqiptare» nr. IX. I, 1980, f. 33 vv; M. Krasniqi, *Krahinat etnografike të Kosovës*, në «Konferenca kombëtare e studimeve etnografike», Tiranë 1977, f. 118 vv.

6) «Folklor II», Shkodër, 1939, f. 67.

Breth tryezës së rrumbullakët

EPOSI DHE KULTURA SHQIPTARE*

Prof. A. Uçi: Në vazhdim të punimeve të Simpoziumit, ju kemi ftuar për të shkëmbyer mendimet në këtë tryezë të rrumbullakët për temën: «Eposi dhe kultura shqiptare». Referatet, kumtesat e diskutimet që u mbajtën sollën ide të reja, por shtruan edhe probleme që meritojnë të diskutohen e të thellohen më tej. Punimet e Simpoziumit e shtynë secilin prej nesh të mendojë edhe për temën interesante «Eposi dhe kultura shqiptare». Atëherë, le të shprehemi! Kush e do fjalën?

Prof. Aleks Buda: E quaj një gjë të këndshme që mund të flasim pa zyrtarizmin e stilit të referateve dhe të kumtesave dhe të shkëmbejmë disa fjalë serioze për gjëra që janë shumë serioze.

Më duket se tema «Eposi dhe kultura jonë» është një temë e madhe, shumë e madhe dhe ne sot nuk mund ta shterojmë. Do të isha i mendimit të bëjmë disa konkluzione të karakterit shkencor, por duke marrë parasysh se kultura është shumë komplekse. Në të hyn edhe shkenca, por edhe letërsia, artet, krijimtaria artistike. Në të përfshijmë folkloristikën që është shkencë, por edhe folklorin që është letërsi, art. Në Simpozium eposi si kulturë na u imponua me aspektin shkencor. Në këtë drejtim Simpoziumi shënoi një hap të rëndësishëm përpara. Shpesh në shkencë është më i rëndësishëm guximi për të shtruar probleme dhe hapi i parë në rrugën e saj, sesa besimi se mund ta thuash fjalën njëherë e mirë.

*) Në këtë tryezë të rrumbullakët morën pjesë personalitete të shkencës e kulturës shqiptare dhe disa studiues të huaj. Teksti është nxjerrë nga regjistrimi në magnetofon.

Ajo që më bën përshtypje të veçantë është jeta e gjallë e epikës sonë. Studiuesi austriak prof. doktor H. Birkhan në kumtesën e tij na paraqiti një eksperiment për të rindërtuar, në bazë të dhënash shumë të pakta, të varfëra e me karakter tepër hipotetik për cilësitë e disa veglave muzikore gjermane të shek. XIV-XV, muzikën që duhet të ketë përcjellë «Kënga e Nibelungëve». Ky është një eksperiment jashtëzakonisht i rëndësishëm, i vështirë. Por, po ta vemë veten tonë përballë këtij eksperimenti, nuk mund të mos konstatojmë se e kemi shumë të lehtë ta përjetojmë të gjallë e gjenuine atë melodi të lashtë që vjen nga shekujt dhe që na e ekzekutoi me zërin e tij tronditës në një nga seancat e Simpoziumit rapsodi i moshuar Llesh Prekushi. Përshtypja ishte e madhe. Zëri i tij dhe mënyra sesi e këndoi rapsodinë na preku thellë. Kjo këngë në këtë mjedis shkencor nuk ishte një gjë e ftohtë, një gjë e akullt si puna e atyre biologëve ose fiziologëve, që copëtojnë një trup të vdekur; ajo ishte për ne një zë, të cilin duam t'ia nënshtrojmë hulumtimit shkencor, ta përjetojmë e ta shijojmë si një kulturë të gjallë, që na dhuron kënaqësi dhe që duam të rrojë edhe më, që me të të kënaqen edhe brezat e rinj. Edhe ekspozita «Epika legjendare në artet figurative», që u çel me rastin e Simpoziumit, ishte, gjithashtu, një provë e mirë dhe bindëse se epika legjendare, ky monument madhështor i së kaluarës, jep në mënyrë dialektike impulse të fuqishme për krijimtari të re në drejtime që të befasojnë. Ekspozita tregoi se vlera, që mund të duken si eksponante muzeale, shndërrohen në elemente kulture. Për këto arsye, më pëlqeu tema «Eposi dhe kultura shqiptare», që na nxit ta shqyrtojmë epikën jo vetëm si objekt hulumtimesh shkencore, por edhe si kulturë e gjallë. Shpresoj se biseda jonë për këtë temë do të vazhdojë edhe në shtyp, në radio-televizion që të mund të trajtohen aspektet e shumta të saj.

Për mua ishte pikënisje e domosdoshme që problemi të kapej kryesisht në prizmin shqiptar, ndonëse nuk mund dhe nuk duhet ta kufizojmë vetëm nga aspekti ynë. Epika heroike legjendare nuk është vetëm një dukuri shqiptare, por botërore. Ishte shumë e dobishme që në Simpozium qenë të pranishëm edhe studiues të huaj, të cilët ndonëse kishin një njohje shumë të pakët ose të aspakët për eposin tonë, kontribuan duke na përmendur momente e aspekte të eposit të popujve të tjerë. Këtu vjen edhe problemi i studimeve të krahasuara, që janë të domosdoshme. Unë jam kundër «kom-

parativizmit», si metodologji e njëanshme, metafizike, formaliste, që mbivlerëson ndonjë afri të dorës së dytë ose aspak të rëndësishme në folklorin e popujve, që nuk kanë pasur lidhje e kontakte historike e kulturore. Studimet krahasuese kanë kuptim dhe sjellin rezultate interesante kur kanë të bëjnë me dukuri që kanë një bazë lidhjesh historike, kontaktesh kulturore ose social-kulturore. Në Simpozium pati një kumtesë krahasuese mbi baladat skoceze dhe shqiptare. Qëllimi që i mirë, kishte edhe disa konstatime interesante, por duhej treguar se ndonjë afri midis baladës shqiptare dhe skoceze nuk ka qenë fryt i një loje të rastit; ajo ka pasur një bazë. Dihet se shoqëritë që i quajmë «patriarkale», «klanore», si ato që përmend F. Engelsi, irokeze, irlandeze, gjermane, skoceze etj. kanë pasur shumë gjëra të përbashkëta. Prandaj edhe prodhimi shpirtëror i tyre ka gjëra që shëmbëllojnë me njëra tjetrën. Kështu ka kuptim të shtrohet problemi, përndryshe konstatimi se ka një motiv të afërt aty e këtu, nuk sjell ndonjë gjë me rëndësi. Mos më keqkuptoni, iniciativa për të bërë krahasime edhe midis baladës skoceze dhe shqiptare që e mirë, por problemi i studimeve krahasuese duhet thelluar. Këto jo vetëm në folklor, por edhe në fushën e historisë (feudalizmit dhe kapitalizmit etj.), të fenomeneve të tjera sociale duhet t'i zhvillojmë, sidomos në rrafsh ballkanik. Ne na intereson të krahasojmë si është p.sh., problemi i fisit ose i bajrakut të malazestë dhe të ne, sepse këtu kemi të bëjmë edhe me kontakte e me marrje e dhënie. Edhe problemet e prioritetit mund të shtrohen fare mirë duke bërë krahasime sidomos midis kulturave të popujve të Ballkanit. Pra, ka mjaft çështje, për të cilat ia vlen të bisedosh.

Po kthehem te pjesa e dytë e binomit, te kultura jonë e sotme. Problemi në plan historik u rrah mirë. Në fillim, të them të drejtën, kam qenë skeptik për tema, si: poezia gen shumë fakti që në një kumtesë u përmend se poemën «Heronjtë e Vigut» të Kolë Jakovës, rapsodi ynë e mori dhe ia përshtati frymës së tij, nevojave të tij, e ktheu në këngë epike të kënduar me lahutë. Ky është një fakt jashtëzakonisht interesant që shërben si shembull për aftësitë e epikës sonë popullore për t'iu përshtatur rrethanave të reja shoqërore dhe zhvillimit bashkëkohor kulturor.

D. Agolli (shkrimtar): Këtu në Simpozium u trajtuan shkencërisht problemet dhe ky ishte një hap përpara. Dua të them disa përshtypje jashtë atyre që u thanë. Si pasqyrohet

në epos¹ bota dhe, në përgjithësi, jeta? Edhe herë të tjera më ka shqetësuar ky problem. Mua më duket se bota në epos pasqyrohet, si ta themi, e qëndrueshme, e ngritur një herë dhe përgjithmonë, e ndërtuar mirë dhe bukur me heronj epikë të qëndrueshëm, si një botë e stërgjyshëve idealë dhe e brezave idealë. Për atë që interpreton, domethënë për rapsodin, bota e eposit është një botë e mbyllur; ajo nuk lëviz, ajo qëndron si monument. Bota epike e eposit kurrë s'ka qenë bota e sotme, por e largët dhe e shkuar. Rapsodi e shikon këtë botë epike nga larg, nuk i afrohet, se mahnitet prej saj, ka frikë ta sjellë në të sotmen, se mendon që e sotmja nuk e nxe, nuk ka se ku ta futë; nuk e sjell dot Mujin në këtë tryezë të Simpoziumit ku jemi mbledhur, se bën kërdrinë. Prandaj e shikon nga larg, tregon për çudirat e tij dhe duket sikur të thotë: «Mos e afroni, po dëgjoni ç'mrekullira ka bërë!». Por kjo ka edhe një kuptim tjetër, që po mundohem ta shpjegoj më poshtë.

Në qoftë se romani, si gjini epike, e pasqyron jetën në lëvizje dhe lexuesi kuvendon me personazhet, i kap, i sjell në dhomë dhe rri me ta, eposi e ka jetën të fiksuar, të formuar një herë e përgjithmonë, heronjtë i ka të paarritshëm dhe rapsodi i interpreton dhe i këndon si të tillë. Prandaj eposi na mahnit, edhe na magjeps, duke na ngjallur shijen estetike të së madhërishmes. Kjo duket sikur na largon, po kjo shije e së madhërishmes prapë na afron. Në vështrim të parë duket si paradoks, por në të vërtetë është dialektike. Ky largim në të njëjtën kohë është edhe afrim. Një dukuri e tillë ka tërhequr vëmendjen e mjaft shkrimtarëve, artistëve e piktorëve.

Mendoj se lidhur me këtë duhet parë në epos edhe cikli i ditëve dhe i netëve, cikël që cakton dhe përkufizon ngjarjet. P.sh., në vërsuljet dhe kanosjet e qenieve të çuditshme, siç është kali që bën çudira, apo siç janë gërmimet në varrin e babait ose të të dashurit, është nata që përcakton ngjarjet e çuditshme. Këto ngjarje të mrekullishme bëhen natën; natën thuren intrigat; nata zgjat kohën për të menduar heroi kreshnik se çdo të bëjë më tej. I keqi natën bie në mendime për t'u bërë ose i mirë, ose më i keq se ç'është. Kreshniku natën përgatit kalin, natën pastron armët, natën bën planet e udhëtimit, natën i shfaqen gjërat e çuditshme. Nata është, si ta themi, e filozofisë dhe e meditimit, dita është e dëfrimit dhe e udhëtimit, se ditën kreshniku s'ka kohë të filozofojë e të mendojë. Kjo në epos është tepër e

qartë. Tashti, duke parë këtë gjë, në epos ka edhe ngatërresë kohësh, domethënë koncepti i kohës është i mjergullt dhe i papërcaktuar. Brenda shtatë vjetësh heroi lind dhe rritet, rrëmben armën edhe merr hakun. P.sh., djali i Mujit e merr hakun për babanë edhe xhaxhanë brenda shtatë vjetësh nga lindja. Në shtatë vjet ai bëhet burrë. Nganjëherë ëndrra ngatërrohet me realitetin: heroi fle njëqind vjet, pastaj zgjohet edhe thotë: «Paskam fjetur një orë». Të gjitha këto elemente janë shfrytëzuar shumë nga romancierët modernë. Kanë dalë edhe romane të mira me këtë konceptim. Të marrim romanin e Ismail Kadaresë «Gjenerali i ushtrisë së vdekur». Personazhi i plakës Nicë nxjerr kockat nga varri i italianit dhe ia hedh gjeneralit. Natën bien në mendime prifti dhe gjenerali; natën bëhen të gjitha gjërat më paradoksale dhe më të çuditshme.

Shfrytëzimi indirekt i eposit nga shkrimtari është më i efektshëm sesa përsëritjet dhe imitimet e ngjarjeve. Imitimet e peripeçive fantastike të eposit kanë ndikuar në stadin e parë të letërsisë sonë. Tani eposi asimilohet filozofikisht. Këtu nuk i marr si shembull ato tregime për fëmijë që i banalizojnë heronjtë e eposit tonë, pasi ato nuk meritojnë vëmendje. Kështu, në epos, bota e largët, e ngurtë dhe e ngrirë në dukje, vjen dhe afrohet drejt nesh përmes ndjenjës së të madhërishmes.

Baladat, këngët historike dhe gojëdhënat janë të stadit të mëvonshëm, domethënë pas formimit të eposit. Por në folklorin tonë ato kanë bashkëjetuar me eposin. Në baladat materiali fantastik dhe materiali legjendar është lëndë poetike dhe nuk paraqitet si në eposin arkaik. Materiali poetik nuk do të thotë që balada për Rozafën ka lindur në atë kohë kur po ndërtohej Rozafa. Më vonë është marrë i material nga ai që e ka bërë baladën, nga anonimi. Autori anonim nuk i beson asaj që thotë, por e merr si material poetik, si material për të thënë një gjë tjetër kundër asaj bote të mbyllur feudale, kundër asketizmit. Në epos rapsodi i beson asaj që tregon, kurse balada është me material poetik dhe këngëtari anonim nuk u beson atyre që rrëfen.

Prof. A. Uçi: Desha të theksoja diçka vetëm për ta zgjeruar tematikën e bisedës. Në Simpozium folëm mjaft për studimin e eposit dhe e përqendruam vëmendjen në vlerësimin e tij jo vetëm si një fakt i thjeshtë artistik, por u përpoqëm që ta paraqitim eposin edhe si shprehje të një kulture, të një etnokulture të caktuar. Detyra e Simpoziumit

ishte që eposi të vlerësohej vetëm në këtë prizëm, d.m.th. si objekt hulumtimesh shkencore, por ai duhet shqyrtuar edhe si një kulturë që hyn në raport e lidhje të caktuara me anë të ndryshme të jetës bashkëkohore të shoqërisë sonë. Prandaj do të kishte rëndësi të diskutonim: në ç'raporte është eposi si një etnokulturë e caktuar me kulturën tonë të sotme? Në një nga kumtesat u përmend një fakt në dukje, ndoshta, i dorës së dytë. U tha që institucione të tilla si Radio-Televizioni ynë i propagandojnë shumë mirë llojet e ndryshme të muzikës popullore, por e kanë harruar muzikën e ciklit të kreshnikëve. Pse? Unë mendoj se këngët epike janë të gjata dhe nuk janë gjetur forma të përshtatshme për transmetimin e tyre në radio e në televizion. Dyshoj se ka edhe një arsye tjetër. Ndoshta nuk shihet mirë vlera e tyre edukative dhe përmbajtja e tyre konsiderohet e vjetëruar, anakronike. Sidoqoftë, nuk do të mund të mbështetej eposi ynë si një vlerë e rëndësishme etnokulturore prej së cilës mund të përfitojë kultura jonë bashkëkohore, siç e përmendi në diskutimin e tij prof. Aleks Buda, në qoftë se nuk do të kapërcehej kjo e metë, në qoftë se nuk do të propagandohej me mjetet moderne të informacionit ky thesar i madh i trashëgimisë sonë kulturore. Mendoj se është i mprehtë edhe problemi i punës që duhet të bëjë shkolla, që brezi i ri të njohë vlerat e epikës heroike legjendare. Shkolla jonë, ku tregohet kujdes dhe vëmendje për folklorin, nuk po e bën atë që duhet për zotërimin e ciklit të kreshnikëve nga të rinjtë. Nuk janë të pakët njerëzit, që kanë bërë shkollë dhe nuk kanë njohuritë e domosdoshme për këtë cikël. Vlen të bisedohet edhe për mundësitë e shfrytëzimit në muzikën e kultivuar, në balet, opera etj. të asaj muzike specifike që vjen nga lahuta dhe që përcjell këngët e ciklit të kreshnikëve.

Andrea Varfi (shkrimtar): Origjinaliteti i ciklit të kreshnikëve shprehet dhe në tiparet e veçanta të botëkuptimit që mbizotëron në të. Unë mendoj se ky botëkuptim shquhet për karakterin vendas dhe pagan. Në epikën heroike legjendare spikat një botëkuptim me veçori të dukshme etnike, pa doza të rëndësishme të atij misticizmi që kanë fetë monoteiste. Në mënyrë figurative këtë botëkuptim unë do ta quaja «natyral», të lidhur me përfytyrime, zakone e paragjykime, të përpunuara në kuadër të veçorive të jetës dhe historisë së popullit tonë në të kaluarën e largët. Elementet e feve monoteiste, që kanë depërtuar në Shqipëri për-

mes pushtuesve të huaj, përbëjnë në shtresim të jashtëm e, në një kuptim të jashtëm për frymën e përgjithshme botë-kuptimore të epikës heroike legjendare. Në këngët e ciklit të kreshnikëve ndeshen përfytyrime, që janë shumë larg përmbajtjes së feve monoteiste. Aty ndeshen heronj që lindin e vdesin shumë herë, që sillen e veprojnë ndryshe nga përfytyrimet e feve monoteiste. Ngarkesa e veçantë etnike e botëkuptimit të këtyre heronjve lidhet me mbrojtjen e trojeve e lirisë, të drejtave, kundër pushtuesve të huaj. Heronjtë që lëngojnë 9 vjet me 9 varrë në shtat, ata që pushojnë në varr, ngrihen çuditërisht sa herë lind nevoja për të mbrojtur të drejtat e fisit, nderin e motrës, trojet amtare dhe e mposhtin balozin. Unë e quaj eposin tonë tepër aktual. Ai e edukon brezin e ri me ndjenjat patriotike të përkushtimit në mbrojtje të Atdheut. Jutbina digjet kushedi sa herë, por mbetet gjithmonë e përjetshme, ndërtohet dhe rindërtohet. Jutbina e eposit tonë nuk është si Troja, që u dogj një herë dhe u shua; Jutbina qëndron e përjetshme. Kjo e bën shumë aktual eposin tonë.

Le të marrim edhe çështjen e rrëmbimit të nuseve. Ky veprim nuk mund të trajtohet ngushtë vetëm në rrafsh etik, por duhet shikuar si një jehonë dukurish shoqërore tepër të lashta. E ka përmendur edhe Herodoti, kur kujton rrëmbimin e Helenës nga Parisi. Edhe Halili ynë shkon deri te Tanusha e Krajlit dhe e rrëmben, duke treguar trimëri, por edhe duke e bashkuar atë me anën e së mirës, kisha për të thënë, në rrafsh etik. Në motivet e rrëmbimit unë shoh motive që vijnë nga një kohë homerike.

Prof. Aleks Buda: Rrëmbimi i nuseve nuk duhet thjeshtuar. S'mund të lëmë mënjanë që ne sot e luftojmë ndonjë shfaqje të ekzogamisë, si mbeturinë të dëmshme të së kaluarës. Në lashtësi ekzogamia nuk kishte vetëm anën morale (nusja shkon tek i miri). Ajo kishte një bazë historiko-shoqërore. Unë dëshiroj të supozoj, të përmend edhe një fakt: rrëmbimi i nuseve shumë larg fisit e përjashtonte ndërhyrjen e faktorëve që mund të sillnin ngatërresa brenda tij; nusja rrëmbehej larg për të shmangur çdo ndërhyrje në çështjet e brendshme të fisit, duke marrë shkas nga martesat.

Andrea Varfi (shkrimtar): Unë shikoj origjinalitet në botëkuptimin. Ky e nënkupton, për shembull, Zanën edhe si motër, të heronjve, që e respektojnë. Por, kur Zana bën veprime keqdashëse, heronjtë e ciklit të kreshnikëve, pa kurrfarë misticizmi e kapin për flokësh dhe e vrasin. Në

botëkuptimin e heronjve të epikës legjendare ruhen edhe gjurmët e një bote shumë të vjetër. Por pranimi i lirisë për të zgjedhur nusen ose dhëndrin në këngët epike është i afërt për zakonet tona të sotme. Nuk e kam fjalën që të njëjtësohet kjo dukuri me dashurinë e lirë, por ka diçka që edukon edhe sot mbarë brezin e ri. Kjo, sigurisht, kërkon interpretim.

Gjovalin Shkurtaç (kand. i shkencave): Dua të theksoj se malësori ynë është ushqyer me këngët e kreshnikëve; madje jo vetëm përmes këngëtarëve, por me gojën e nënave, të cilat në malësitë tona e kanë pasur traditë që fjalët e bukura që këndohen në odën e burrave t'ua thonë edhe fëmijëve. Edhe me to i kanë rritur e i rrisin fëmijët. Më duken se është shumë origjinale, e vërtetë dhe e goditur fraza e bukur e një kënge që thotë: «Me kangë trimërie e kanë rritur shtatin vashat».

Desha të kapesha edhe tek problemi, për të cilin diskutoi shoku Andrea. Pati diçka dhe në një kumtesë, që mund të thellohej lidhur me figurën e Halilit. Halili na del si një djalë trim e i pashëm, që u imponohej jo vetëm burrave, por edhe vashave; burrave me trimëri, me vrullin e tij të papërmbajtur për t'u përleshur, por edhe vashave ai u pëlqen, bashkë me trimërinë, edhe për pamjen, bukurinë. Në këtë kuptim vasha e djali, personifikime të bukurisë, priren njeri tek tjetri, siç e tha shoku Andrea, si e mira tek i miri. Pra, Halili dhe Zuku Bajraktar janë burra të pashëm, të cilët lakmohen nga gratë. Me këtë rast, duke kaluar në rrafshin gjuhësor, dua të përmend një shprehje që është përdorur shpesh në malësitë: «Po shkoj, po dal me lakmue». Ai që e thotë këtë, nuk është një burrë i shturur, por një burrë që del në log, burrë i pashëm e trim dhe bëhet objekt lakmie i grave, sepse me forcën, bukurinë e tij ngrihet mbi të tjerë si kreshnik. Më pëlqeu shumë mendimi për vendin që duhet të zezë edhe cikli i kreshnikëve në shkollat tona dhe në institucione si Radio-Televizioni. Kam këtu pranë profesoreshën Mina Jensen, me të cilën në vitin 1974 kemi bërë një ekspeditë folklorike në rrethin e Shkodrës dhe gjatë së cilës u takuam me rapsodin e njohur Mirash Ndou, i cili u përmend edhe në disa kumtesa të Simpoziumit. Ai ishte vërtet një rapsod nga më të mirët. Një ditë m'u ankua se **lahuta nuk po del sa duhet në televizion dhe në radio. Mjerisht ai vdiq atë vit, kurse unë me shokun Qemal Haxhihasani kishim vendosur të bënim një emision të posaçëm kushtuar**

këtij rapsodi. Nuk duhet të jemi mospërfillës ndaj popullarizimit të lahutës. Kur kam shkuar në trevat e malësive, kam vënë re një fakt, që duhet të dalë, të vihet në dukje në emisionet e Radio-Televizionit. Një këngë e bukur me lahutë e bën bujkun të ndalë qetë në arë dhe, sado larg lahutarit që të jetë, do ta falenderojë: «Të lumtë goja!». Pra, duhet bërë më shumë për propagandimin e këngëve të zgjedhura të ciklit të kreshnikëve, ashtu siç u bë në Festivalin e fundit në Gjirokastër. Fragmenti i zgjedhur nga kënga që këndoi për Mujin rapsodi i Shkodrës Jonuz Delaj (me zërin e kumbueshëm dhe interpretimin e tij dramatik) kishte një vlerë të vërtetë aktuale në fjalët e Mujit: «Po na zen'kullat tona, po na zan' tokat tona». Pra, pjesë të zgjedhura nga ky cikël vlen të jepen në radio e televizion dhe kam besim se do të pëlqehen.

Ismail Kadare (shkrimtar): Dua të vazhdoj atë që përmendi Dritëroi mbi lidhjet e letërsisë dhe artit të sotëm, jo vetëm të artit tonë, por në përgjithësi me traditën popullore. Konkretisht, tani që kemi përpara këtë cikël, është shumë interesante për ne, si shkrimtarë dhe studiues të letërsisë, të shikojmë përdorimin e kohës dhe hapësirës në të. Përdorimi i kohës dhe i hapësirës, sidomos ai i kohës është një nga momentet kryesore në laboratorin krijues. Nuk mund të ketë diskutim për asnjë rrymë letrare, për asnjë krijim të saj pa u ndalur, pa vërejtur se si është përdorur koha. Koha nuk është thjesht një element i ekzistencës së veprimit, por lidhet direkt me zhvillimin e një metode, e një rryme; lidhet me të gjitha rrymat e sotme bashkëkohore. Prandaj në këtë cikël është shumë interesant përdorimi i ngrirë i kohës. Koha duket sikur qëndron në vend. Kjo nuk do të thotë aspak se është një gjë negative. Është tamam ajo që tregon një lashtësi, një origjinalitet dhe autoktonitet tepër të madh të ciklit. Koha këtu ka një kuptim metafizik, nuk lëviz. Veprimi vazhdon qindra vjet, përsëritet e njëjta gjë. Pse përsëritet? Sepse drama që përshkruan ky epos është e pazgjidhur, drama është e vazhdueshme, vazhdon një mijë vjet, një mijë e dyqind vjet, dhe vazhdon deri në kohën tonë. Prandaj kemi ata heronj që flenë 100 vjet dhe zgjohen dhe vazhdojnë të venë prapë atje ku janë nisur. Prandaj kemi Mujin që thotë se ai 700 vjet do ta ndjekë nëpër bjeshkë gjersa ta zhdukë armikun e tij në 7 breza. Me një fjalë, duke qenë drama e pambarruar, edhe koha ka një ngrirje në vend. Po kështu, është

interesante të vërehet se mënyra të tilla të përdorimit letërsia kontemporane përdor shumë, dhe kjo nuk është një shpikje e shkrimtarëve, e laboratorit të sotëm. Kjo gjë është e marrë nga populli me shumë mjeshtëri, nga shkrimtarët e mëdhenj. Balaku, p.sh., e ka marrë nga populli atë kalimin e heronjve të tij nga një vepër në një tjetër, pavarësisht se kjo i quhet si shpikje e tij. Në fakt e ka marrë nga letërsia antike greke dhe kjo përkon me eposin tonë të kreshnikëve ku heronjtë, gjithashtu, kalojnë nga një veprim tek tjetri. Kemi të bëjmë, si të thuash, me një familje të përbashkët dhe Balzaku ishte i pari që e transplatoi këtë gjetje të mrekullueshme të letërsisë antike, pra të poezisë së vjetër popullore, në letërsinë moderne. Në lidhje me përdorimin e hapësirës në epos, në disa kumtesa, sidomos në referatin e shoqes Andromaqi, u tha me të drejtë që hapësira nuk është gjithmonë e përcaktuar. Lëviz skena e ngjarjeve, e dramës, dhe kjo ndodh sepse, ndryshe nga hapësira te poema homerike që është e përcaktuar qartë, ndryshe nga kënga e Rolandit që është tepër e përcaktuar skena ku ndodh drama e eposit tonë është e abstraguar dhe e lëvizshme vazhdimisht. Kjo ndodh sepse thelbi i dramës është çështje kufijsh dhe kufijtë ndryshojnë nga viti në vit. Shumë bukur i këndoi rapsodi nga Shkodra në festivalin e Gjirokastrës dy vargjet që janë thelbi i eposit: «Jemi vra-o jemi kacafytë, / Pash më pash po na i shtyjn' kufitë». Ky është motivi kryesor i luftës dhe ky është shkaku që skena lëviz vazhdimisht nëpër kufijtë e lëvizshëm ku bëhet lufta. Historia është një dëndje, vazhdon qindra vjet dhe dëshmia e saj bëhet në qindra skena.

Prandaj këto dy momente, koha dhe hapësira, janë me shumë interes për t'u studiuar më tej. Gjithashtu, është interesant se ku ndodh veprimi në epos. Po të shikosh, bën vazhdimisht ftohtë, bile shumë ftohtë. Në Shqipëri nuk duhet të ketë bërë kurrë kaq ftohtë, mendoj unë. Ndoshta në mesjetën e hershme mundet, megjithatë, nuk besoj. Kjo lidhet me konceptimin, thua se veprimi ndodh në një lartësi 3-4 mijë metrash. Kjo lidhet me atë që përmendën shokët, me pikëshikimin nga larg, është si të thuash, midis Olimpit dhe Tokës, të ngjarjeve dhe personazheve. Nuk është aq larg sa Olimpi grek ku veprojnë perënditë, po nuk është as në tokën reale ku veprojnë njerëzit e vdekshëm, krejt të zakonshëm. Është diçka që lidhet me karakterin e hyjnive tona, që rrijnë midis hyjnive tepër të larta e të paarritshme greke dhe

njerëzve të zakonshëm. Janë orët, zanat, dhe njerëzit gjysmë-hyjni. Mund të thuash se heronjtë e eposit tonë, kreshnikët, janë gjysmëhyjni, të ngjashëm me hyjnitë e kategorisë së dytë që kishin grekët, diçka midis heronjve dhe hyjnive. Vijnë tamam tek koncepti i heroit.

Në lidhje me diskutimet, mendoj se interesimi që shfaqëm për eposin është një gjë e mrekullueshme, por ne duhet të ruajmë gjithmonë objektivitetin tonë, të mos biem në situata pasionante që mund të na nxisin të jemi subjektivë. Të mos na duket sikur heronjtë e eposit përfaqësojnë Shqipërinë e sotme ose përfaqësojnë në përgjithësi moralin shqiptar në shekuj. Nuk është e thënë aspak një gjë e tillë. Heronjtë janë heronj, si në çdo vepër artistike, kanë zhvillimet, dhe disa herë kanë edhe prapësitë e tyre, dhe ne s'ka pse t'i marrim ndryshe nga ç'janë, të përpiqemi të diferencojmë ciklin duke marrë ato që na interesojnë dhe duke lënë në heshtje ato që s'na interesojnë. Tek-tuk nuk më pëlqeu ndonjë kumesë, ku thuhet, p.sh., se te poemat e grekëve të vjetër, gruaja tradhton, tek ne nuk tradhton. Kjo s'është e vërtetë. Në epos ka marrëzira të mëdha të grave dhe të burrave. Ose ajo që u tha se, ndryshe nga eposi ynë, heronjve të grekërit e vjetër fuqinë ua jep fati. Edhe këtu jua jep fuqinë zana. Prandaj nuk duhet t'i bëjmë si përfaqësuesit e rendit tonë, duhet të jemi objektivë, ata janë heronj, janë krijesa të imagjinatës artistike, dhe heronjtë kanë të mirat dhe të ligat e tyre, nuk na prek aspak ne kjo. Për ne duhet të jenë të huaja krahasime të tilla që mbajnë shenjë megalomanie. Eposi, për mendimin tim, është krejtësisht i panjohur nga publiku ynë i gjerë. Njohja duhet të fillojë nga shkolla, universiteti, në Radio-Televizion patjetër, pastaj te lexuesi i gjerë. Kjo nuk është e lehtë, madje është për t'u kapur madhështia e tij. Unë vetë e kam kuptuar me zor këtë madhështi. Më kanë ndihmuar shumë komentet ndryshme të eposit, botime më të thjeshta, më të komplikuara, deri tek botimet akademike. Duhet disa lloj botimesh, derisa t'i afrohem përsosmërisë, restaurimit të tij, sepse nuk do ta arrijmë dot menjëherë. Është një pasuri shumë e madhe që ndonjëherë të huton e të çorodit. Ky është fillimi i një pune për ta njohur eposin: do të provojmë disa mënyra derisa të gjejmë atë që i afrohet më tepër të vërtetës. «Nibelungët» që është fiksuar qysh në shekullin XIII, para-

qitet në disa variante. Ne e mblodhëm eposin tonë në shekullin XX, vetvetiu duhet të kemi më shumë variante se gjermanët.

Prof. A. Uçi: Dua të tërheq vëmendjen në një gjë, që mund të jetë me interes për studimin e eposit. Kam përshtypjen se disa vështirësi dhe disa vulgarizime në shpjegimin e vlerave, të përmbajtjes historike e të evoluimit të ciklit të kreshnikëve, të epikës legjendare lidhen edhe me moskuptimin e një *dualiteti* të vërtetë të lëndës së eposit, që kryen edhe *funksione artistike*, edhe *funksione etnografike*. Jam dakord me shokun Ismail që theksoi rëndësinë që ka përfytyrimi i kohës, i materializuar në epos, si një element me rëndësi të madhe artistike, madje edhe për artin e kultivuar, por nuk jam dakord që ky përfytyrim të quhet «metafizik». Në folkloristikë përdoren koncepte të veçanta me kuptim krejt të përcaktuar, *përfytyrimi mitik i kohës*, ose *përfytyrimi epik i kohës* që janë më të përshtatshëm për të dhënë përmbajtjen e vërtetë të përfytyrimit mbi kohën, që materializohet në epos. Problemi i kohës epike është një problem i madh, që ngërthen në vetvete shumë aspekte. Problemi bëhet edhe më i ndërlikuar, po të kemi parasysh se eposi ynë ka karakter shumëstresor, polistadial dhe, rrjedhimisht, kuptimi i tij kërkon shqyrtimin edhe në plane të tjera: në planin etnografik, historik, sociologjik etj. Po, në të njëjtën kohë, gjithë lëndën e eposit nuk duhet ta ndajmë nga funksionet e saj artistike. Dukuritë e epikës heroike legjendare nuk bën t'i shikojmë si dokumente etnografike të mirëfillta jashtë kontekstit artistik. Kështu, motivi i pabesisë së nënës është një fakt etnografik, që sjell një jehonë të largët nga një kohë e kaluar e matriarkatit. Ky motiv ka qenë ruajtur në këngët e ciklit të kreshnikëve deri vonë si pasqyrim i drejtpërdrejtë i atij mjedisi etnografik dhe i asaj kohe, kur zunë të mblidhen këto këngë nga folkloristika jonë, d.m.th. në shek. XX. Ky motiv duhet kuptuar jo aq si dëshmi etnografike sesa si një fakt artistik, si një lëndë artistike që lejon të ndërtohet konflikti, kolizioni i këngës. Se, sa për idealin epik, rapsodi e dënon aktin e pabesisë. Pra, ky motiv ruhet me funksione artistike.

Ka rëndësi që dukuritë e ciklit tonë të vlerësohen në suazë të atij dualiteti të funksioneve etnografike dhe artistike të lëndës epike, funksione që nuk përkojnë plotësisht edhe shpeshherë janë të ndërmjetësuar në një mënyrë tepër të ndërlikuar e kontradiktore.

Prof. M. Domi: Edhe unë jam i mendimit që shprehu Ismail Kadareja, se ne duhet të njohim më mirë e më gjerë eposin tonë heroik legjendar, ciklin e kreshnikëve, që përbën një nga margaritarët e letërsisë sonë popullore. Ai pasqyron në mënyrë artistike aspekte dhe momente të historisë së popullit tonë në luftën e tij për jetë të lirë, dhe ruan vlera të përherëshme. Në të kanë gjetur shprehje veçoritë e jetës dhe aspiratat e popullit tonë në faza të caktuara të zhvillimit të tij historik, që herë-herë, me gjithë veçoritë e shfaqjes dhe kushtëzimet e tyre, kanë të bëjnë me ndjenja të përgjithshme njerëzore ose kombëtare. Duhet një punë më sistematike, më e gjerë, për ta bërë eposin tonë popullor legjendar më të kuptueshëm e të përvetësueshëm nga kategoritë e ndryshme të popullit tonë, mjet sa më veprues në edukimin patriotik dhe estetik të masave tona. Për këtë, sikur u tha, më së pari ai duhet të ketë vendin që i takon në shkollat tona, prandaj duhen përgatitur edhe librat mësimorë përkatës, si për pjesën e programuar, ashtu edhe për leximet jashtëshkollore. Unë do të shtoja se duhet menduar edhe për botime popullore, për masat e gjera, për botime të pajisura me hyrje studimore, me komente e shënime, që të interpretojnë e sqarojnë elemente, të cilët pa to mund të mos jenë të kuptueshme si duhet nga të gjithë, dhe të venë në dukje vlerat ideore dhe artistike. Kjo kërkon edhe një veprimtari studimore të mëtejshme, të organizuar, që të zgjerojë e thellojë arritjet jo të pakta të deritanishme.

Një problem tjetër që desha të cek, është edhe ai i studimit krahasues të këtij eposi, që e ngriti edhe shoku Aleks Buda. Kjo krijimtari i duhet nënshtruar patjetër edhe një studimi krahasues. Por desha të theksoj se një studim krahasues i mirë, i drejtë, me përfundime të sakta, do të jetë i mundshëm nëse mbështetet në një njohje të thelluar, të imtë të eposit tonë. Mua më duket se kjo njohje e shumanshme, e domosdoshme nuk është arritur ende në atë shkallë që duhet. Si e thashë, ne na duhet të bëjmë një punë edhe më të madhe për ta parë e njohur edhe më gjerë, edhe më thellë, në gjithë problematikën e tij, eposin tonë heroik, për të fituar, me anë punimesh të veçanta, njëkohësisht përshkruese-analizuese-interpretuese, dhe vështtrimesh përgjithësuese, një përfytyrim të plotë e të hollësishëm të përmbajtjes, të veçorive e vlerave, të ideve e mjeteve artistike të tij.

Eposi ynë heroik legjendar duhet bërë domosdo objekt

studimesh të ndryshme krahasuese. Por këto duhen ndër-marrë si të kemi arritur ta njohim imtësisht e tërësisht këtë epos, dhe duhen mbështetur në njohjen e thelluar të tij. Vetëm kështu mund të bëjmë vëzhgime krahasuese të sakta dhe të nxjerrim përfundime me vlerë. Burimi i mangësive, dobësive, gabimeve, ndonjëherë edhe shtrembërimeve të mjaft studimeve krahasuese të deritanishme, po të përjash-tojmë rastet e tendenciozitetit qëllimkeq, e ka burimin, sipas mendimit tim, në pjesën më të madhe, te njohja e paplotë, e përciptë e epikës sonë heroike legjendare dhe te të metat e metodikës që është ndjekur. Duke hedhur vështrimin kryesisht a vetëm në disa fakte të jashtme, në disa takime të parëndësishme, disa autorë kanë bërë disa vëzhgime të përcipta, ndonjëherë kanë formuluar përfundime të mangëta dhe të pasakta ose edhe të gabuara e shtrembëruese.

Në studimet krahasuese, sigurisht, vendin e parë e zenë krahasimet me eposet e popujve të tjerë të Ballkanit. Kjo u theksua mirë nga shoku Aleks. Po këto vështrime krahasuese, kujtoj unë, duhen paraprirë ose shoqëruar nga vështrime krahasuese në planin botëror. Për të përcaktuar cilat janë përkimet e takimet e veçanta dhe veçoritë e eposit tonë heroik popullor, duhen identifikuar më parë tiparet e elementet universale a pak a shumë universale, që kanë të bëjnë me gjininë letrare ose me bazat e kushtet shoqërore-ekonomike të ngjashme, në të cilat janë krijuar veprat përkatëse, tiparet e elementet identike analoge që i gjejmë në përgjithësi edhe në eposet e vendeve të tjera të kohëve të ndryshme. Mosmënjanimi i përbashkësive e analogjive me karakter pak a shumë të përgjithshëm të lidhura me fazat shoqërore pak a shumë të njëjta ose me stilin e mjetet artistike, pak a shumë të njëjta, të epopesë heroike popullore, do të shpinte në një vështrim krahasues me eposin e ndonjë vendi të afërt, si me eposin boshnjak, p.sh., të flitej për takime e përkime të veçanta, që s'janë të tilla, e do të nxirreshin këndej përfundime të gabuara. Këto vështrime krahasuese në plane të ndryshme do të lejonin të dilnin në dukje veçoritë autentike të eposit tonë heroik legjendar, që janë më të shumta e më të rëndësishme nga sa është menduar prej mjaft studiuesve.

Epika jonë popullore heroike legjendare përmban vlera të shumta e të rëndësishme, ka margaritarë të vërtetë të artit e të mjeshtërisë së fjalës. Asaj duhet t'i kushtojnë vëmendje të veçantë si gjuhëtarët, si letrarët, që kanë shumë

për të përfituar, po ta studiojnë e shfrytëzojnë. Pasuritë ideore, artistike e gjuhësore të saj duhen bërë gjerësisht të njohura me anë të një pune studimore botuese dhe popullarizuese edhe më të madhe nga ajo e sotmja.

Prof. Aleks Buda: Kur i lexon këngët e ciklit të kreshnikëve habitesh me gjuhën e zhvilluar, ku veçoritë dialektore janë të zbehta. Unë pyes: kjo është pasojë e metodës së transkriptimit që kanë përdorur mbledhësit e këtyre këngëve, apo është rezultat i zhvillimit të përbashkët të gjinisë së epikës heroike? Mendoj se rapsodi nuk mund të këndonte në gjuhën, si të thuash dialektore të ngushtë; ai ka qenë i detyruar t'i drejtohet një publiku më të gjerë. Pastaj vetë kjo gjini gojë më gojë ka evoluar nëpër shekuj duke kapërcyer veçoritë e ngushta dialektore e të gjuhës. Sidoqoftë, për mua ky është një problem shumë interesant, që ndihmon për të hedhur dritë edhe mbi moshën e epikës, të formimit të uniteteve etnografike të gjera dhe uniteteve etnogjuhësore të mëdha. Në këtë drejtim humlumtimet gjuhësore mund të japin atë çka nuk mund ta gjejmë në dokumente të një tipi tjetër.

Prof. Androkli Kostallari: 1. Eposin tonë heroik duhet ta shohim edhe si një përmendore të shkëlqyer gjuhësore të popullit tonë: jo vetëm si dëshmi të disa proceseve historike e dialektologjike që kanë qenë vënë re ose kanë vepruar në gjuhën tonë, por edhe si një dëshmi të kulturës së lartë gjuhësore. Të bën përshtypje të thellë jo vetëm që në epikën tonë heroike kemi një gjuhë që nuk dallohet shumë nga të folmet e sotme, një gjuhë që kuptohet pa ndonjë vështirësi të veçantë nga brezat e kohës sonë, po edhe, mbi të gjitha, që fjala shqipe është përpunuar aty në një shkallë shumë të lartë. Kemi, si të thuash, një përmendore të artë të gjuhës sonë poetike. Këtë e vëmë re jo vetëm tek eposi, po edhe në gjini të tjera të folklorit tonë; por gjuha e eposit ka një përpunim të veçantë. Ajo është një vepër me të vërtetë madhështore e krijuesve popullorë, që të mahnit e të lë pa gojë me bukurinë e vet.

Këto krijime epike me rrënjë shumë të lashta kuptohen fare mirë nga ne sot dhe na japin kënaqësi të veçantë estetike. Si ta shpjegojmë këtë? Këtu kemi të bëjmë me një farë dialektike në zhvillimin e eposit e të folklorit në përgjithësi. Vetë eposi ynë heroik, si krijim artistik, është një gjini shumë e lashtë, sjell jehonën e kohëve shumë të hershme me përmbajtjen e tij, në radhë të parë. Por, njëko-

hësisht, ky epos është një gjini që transmetohet brez pas brezi dhe ai nga pikëpamja gjuhësore është i detyruar t'i përshtatet, si të thuash, zhvillimit, evoluimit të gjuhës, sepse rapsodi nuk e këndon për veten e vet këngën epike, por e këndon për një auditor të caktuar, real. Kështu, duhet marrë parasysh këtu që jo vetëm rapsodi ia lë trashëgim këngën një rapsodi tjetër brez pas brezi, pra rapsodët zëvendësojnë njëri tjetrin në rrjedhën e shekujve, por edhe që një auditor shndërrohet në një auditor tjetër dhe historia sjell auditorë të tjerë përpara rapsodëve të rinj që dalin. Marrëdhënia rapsod-auditor këtu është diçka e gjallë, aktive, e pandërprerë dhe e pandarë — pa auditor s'ka rapsod dhe çdo auditor i ri i shtron rapsodit të ri kërkesa të caktuara për formën gjuhësore. Megjithëse gjuha e eposit heroik ruan mjaft elemente që lidhen me gjendje më të vjetra të strukturës fonetike, gramatikore e leksikore të shqipes, d.m.th. pasqyron dhe epoka të kaluara e të hershme të zhvillimit të popullit tonë, ajo nuk mund t'i shkëpusë lidhjet me vetë evolucionin e së folmes në krahinën ku krijohet e jeton vetë ky epos. Nga kjo pikëpamje, gjuha e eposit heroik ka tipare të dyfishta, — të vjetra dhe të reja. Ajo i ka më të ngulitura një varg elementesh të etapave gjuhësore të kaluara dhe i ruan ato në mënyrë më të qëndrueshme sesa gjuha e zakonshme, por njëkohësisht edhe ajo, si pjesë e pandarë e jetës gjuhësore të popullit, u nënshtrohet në një masë të caktuar e në hallka të caktuara ligjeve të evoluimit e të zhvillimit të gjuhës në këtë ose atë etapë historike. Po të shkëputej eposi heroik nga këto lidhje gjuhësore, ai do të pushonte së jetuari, sepse do të mbetej pa auditor popullor dhe do të shuhej bashkë me rapsodin.

Kështu, në jetën e eposit heroik duhet parë jo vetëm dialektika e përmbajtjes dhe e formës, por edhe vetë dialektika e zhvillimit të formës gjuhësore. Po të nisemi nga një kuptim i tillë, do të na dalë e qartë se është i gabuar mendimi që shtrohet në trajtë pyetjeje: mos është i ri eposi ynë heroik, meqenëse këtu nuk kemi ndonjë ndryshim të theksuar ndërmjet ta zëmë, gjuhës së të folmëve të Shqipërisë Veriore, Malësisë mbi Drin, të Malësisë së Madhe etj. dhe vetë gjuhës së eposit? Ku janë grupet *kl*, *gl* ose grupet e bashkëtingëlloreve *mb*, *nd* etj. që i gjejmë të asimiluara, d.m.th. të evoluara ashtu siç janë në të folmet përkatëse etj.? Po të gjykonim kështu, atëherë do ta gjykonim eposin heroik të shkëputur nga funksioni i tij i madh historiko-es-

tetik dhe do ta mbyllnim në një guaskë të ngurtësuar, duke e parë si një monument të vdekur gjuhësor, që i takon një kohe të caktuar, që është ruajtur diku dhe që e gjejmë pas shumë shekujsh dhe e nxjerrim si diçka të fosilizuar. Eposi nuk është fosil, por është një përmendore e gjallë e kulturës së lartë gjuhësore që jeton në popull, që është pasuruar e ripërtërirë ndër shekuj. Vura re që edhe rapsodi që këndoi sot tek ne një këngë në auditor, bëri diçka të vetën: diftongjet, p.sh., herë i monoftongoi, herë nuk i monoftongoi plotësisht. Shihet qartë se rapsodi këtu luan rol të madh, sepse ai ka parasysh auditorin. Jashtë këtij dualiteti të pandarë rapsod-auditor, që është në lëvizje, në një dinamikë të pandërprerë nuk mund ta kuptojmë eposin heroik dhe gjuhën e tij.

2. Kur flasim për problemin e thellimit të njohjes së eposit, duhet të pranojmë që ne sot eposin e njohim ende pak. E njohim pak në të gjitha aspektet — edhe në aspektin gjuhësor, edhe në aspektin e përmbajtjes, edhe në aspektin etnografik, dhe aq më tepër pastaj në aspektin historik etj. Mendoj që ky simpozium që i dobishëm, edhe sepse na tregoi jo vetëm ç'dimë për eposin, por edhe ç'duhet të dimë e në ç'vija duhet të ecim më tej. Dhe kjo ka rëndësi shumë të madhe. Që ta njohim më mirë eposin heroik, pa dyshim, duhet të studiojmë në mënyrë të ndërthurur të dyja anët — edhe përmbajtjen, edhe formën. Po si mbështetje themelore, patjetër, duhet të jetë përmbajtja. Përmbajtja e eposit ka ruajtur elemente të vjetra, por edhe ka evoluar, është shtuar me mbishtresa të tjera; megjithatë përmbajtja na sjell elemente të rëndësishme nga thellësia e shekujve, dëshmi dukurish jetësore e marrëdhëniesh shoqërore të një të kaluarë që të shpie shumë larg, deri te kohë të mjegullta që nuk janë ndriçuar ende e që është shumë vështirë, në mos e pamundur, të ndriçohen nga dëshmitë historike. Këto elemente të përmbajtjes, siç e thamë, nuk na jepen gjithnjë me një formë të vjetër gjuhësore. Përmbajtja dhe forma gjuhësore e eposit heroik nuk ndryshojnë me të njëjtat ritme, sepse mbi përmbajtjen veprojnë faktorët historiko-shoqërorë, jashtëgjuhësorë, ndërsa mbi gjuhën veprojnë faktorët jashtëgjuhësorë dhe *gjuhësorë*.

Rëndësia që ka studimi i veçorive të gjuhës së eposit tonë heroik në vetvete dhe për të depërtuar edhe në përmbajtjen e tij është vështirë të mbivlerësohet, sepse sidoqoftë, eposi është krijim artistik *gjuhësor* dhe si prodhim i

Halilin, — mund të arrinim në përfundimin se, pavarësisht nga emrat, këtu kemi të bëjmë me figura, të cilat i gjejmë edhe në mitologjinë më të hershme të popujve të tjerë që flasin gjuhë indoevropiane, si simbole të dashurisë së zjarrtë e të qëndrueshme vëllazërore. Të tillë janë, p.sh., binjakët Polideuku (Poluksi) e Kastori te grekët e vjetër dhe më vonë te fiset italice, që i nderonin këta heronj edhe si mundës të fuqishëm e zbutës kuajsh, të tillë heronj i gjejmë edhe tek indianët e vjetër, tek armenët, keltët, gjermanët etj. Por, me sa dihet, heronj të tillë nuk ndeshen në mitologjinë e hershme sllave dhe shfaqen në eposin e serbëve vetëm pasi këta takohen me botën shqiptare. Këto krahasime mund të thellohen më tej, duke ndriçuar më mirë botën protoshqiptare e ilire. Ashtu si edhe në gjuhët, edhe në mitologji ka shtresa më të vjetra e më të reja, elemente autoktone e huazime. Po t'i studiojmë më thellë këto shtresa te shqiptarët dhe te fqinjët e tyre, duke synuar të përcaktojmë të veçantën, origjinalen në mitologjinë e në demnologjinë shqiptare, do të kishim një çelës më tepër, deri sot pak të shfrytëzuar, për të ndriçuar më mirë edhe problemin e burimit shqiptar të eposit tonë heroik e të evolucionit të këtij gjatë shekujve.

Studimi i krahasuar, i brendshëm e i jashtëm, i shtresimeve të ndryshme gjuhësore e mitologjike me një konceptim dialektik e historik është kusht i domosdoshëm për ta vënë gjithë trajtimin e problemit të eposit tonë heroik mbi baza sa më shkencore. P.sh., nga një krahasim i gjuhës së varianteve të këngëve të ciklit të kreshnikëve kam vënë re se në leksikon e disa këngëve të mbledhura në Malësinë e Gjakovës a në zonën e Mitrovicës ka më shumë turqizma se në variantet e Malësisë së Madhe, ku ka gjithashtu të tillë, po më pak. Shihet se këtu kemi të bëjmë me huazime relativisht të reja që lidhen edhe me shtresimet në vetë përmbajtjen e këngëve të kreshnikëve (me ndikimet e sheriatit etj.). Këto shtresa duhen veçuar dhe duhet depërtuar në shtresat më të vjetra, në shtresat më parësore. Përveç kësaj, mendoj se është e nevojshme të dallohet ç'është element gjuhësor që e ka vetëm eposi dhe ç'është element gjuhësor që nuk e ka vetëm eposi, por e ka vetë gjuha në një krahinë të caktuar (p.sh. fjalën **prezore** e kanë edhe disa të folme veriore periferike si huazim). Duhet sqaruar nëse një fjalë me burim sllav e ka marrë eposi nga të folmet periferike, në të cilat ajo fjalë vijon të përdoret,

apo e ka vetëm eposi dhe e ruan si një fjalë që vjen nga një takim i lashtë i gjuhës sonë me sllavishten. Pra, duhet dalluar ç'i takon gjuhës në përgjithësi dhe ç'është specifike për gjuhën e eposit. Ka rëndësi gjithashtu që problemi i gjuhëve në kontakt të trajtohet në lidhje të pandarë me problemin e kulturave në kontakt. Dhe këtu është e nevojshme të shihet edhe më shumë se deri më sot roli dhënës i popullit tonë në fushën e kulturës e të gjuhës. Studimet e këtyre dhjetëvjeçarëve të fundit, sidomos studimet etimologjike-historike të Eqrem Çabejt e të Idriz Ajetit, kanë nxjerrë në dritë mjaft fjalë, të cilat serbishtja i ka huazuar nga shqipja, veçanërisht në zonat e takimit të të dy gjuhëve. Është zgjeruar gjithashtu dokumentimi i shtrirjes së trojeve të hershme shqiptare nëpërmjet zbulimit të toponimeve e të antroponimeve që e kanë burimin nga shqipja.

4. Analiza gjuhësore e krahasuar e eposit tonë heroik nuk mund të mbyllet vetëm brenda caqeve të leksikut e të onomastikës. Rëndësi të veçantë për të vërtetuar burimin shqiptar të këngëve të kreshnikëve ka edhe analiza sintaksore tërësore e ballësore. Kjo analizë kërkon që të ballafaqohen ndërtimet origjinale të fjalive në shqipen, të cilat janë veçori të shqipes dhe nuk mund të jenë kurrsesi prodhim përktimesh. Këtu hyjnë edhe njësitë frazeologjike me ndërtim fjalie. Njëkohësisht, për ta thelluar më tej analizën sintaksore e për të depërtuar më tej në «shpirtin» gjuhësor të eposit heroik është e domosdoshme të studiohen në mënyrë të ballafaquar edhe tipat e togfjalëshave, sintagmat si njësi ndërtimore të fjalive, ashtu si krahas leksikut, duhen zbuluar edhe tipat e formimit të fjalëve me veçoritë e tyre strukturore-semantike. Një analizë e tillë tërësore dhe e ndërthurur në dy nivele kryesore — të leksikut e të sintaksës, — e krahas kësaj edhe në nivelin e fjalëformimit, lejon të nxirren përfundime më të sakta, me të vërtetë objektive. Duhet thënë këtu se eposi ynë heroik është një nga përmendoret gjuhësore që ruajnë të gjalla dëshmi shumë të hershme për strukturën e gjuhës shqipe, elemente të papërsëritshme të saj, që janë krijuar nga populli ynë gjatë historisë dhe që i takojnë vetëm gjuhës shqipe si të tilla.

Kur ballafaqohen dy variante të një vepre, — njëri origjinal dhe tjetri i përktyer, — edhe vetëm fjalëformimi është një tregues mjaft i qartë për të përcaktuar se cili nga të dy variantet është i përktyer. Unë kam marrë dhe

kam krahasuar, p.sh., përkthimin në shqip të këngëve të «Iliadës» së Homerit nga N. Frashëri dhe nga dy përkthyes të tjerë. Nga analiza që i kam bërë fjalëformimit kam arritur në përfundimin se njëri e ka përkthyer nga italishtja, tjetri nga rumanishtja, ndërsa Naim Frashëri drejtpërsëdrejti nga greqishtja. Këtë e dëshmojnë, ndër të tjera, formimet me prapashtesa dhe sidomos fjalët e përbëra, tipat e të cilave janë të shumtë në shqipen dhe e bëjnë këtë të qëndrojnë krah për krah me gjuhë të tilla sintetike si greqishtja e vjetër, latinishtja etj. Po ta shohim me këtë sy gjuhën e eposit tonë heroik, do të gjejmë mjaft tipa e nëntipa të fjalëformimit që gjuhët sllave të Jugut nuk i kanë fare. Këto veçori origjinale të gjuhës së këngëve të kreshnikëve e bëjnë të pathemeltë edhe teorinë se këto këngë mund të jenë krijime të përbashkëta të shqiptarëve dhe të sllavëve në rrjedhën e një simbioze të gjatë, teori që nënkupton një gjendje bilinguizmi të shqiptarët. Së pari, dihet se në shtresat e gjera popullore një bilinguizëm të tillë nuk ka pasur. Së dyti, edhe në kushtet e bilinguizmit gjuha amtare mbetet themelore, ajo i vë vulën strukturës fonetike, gramatikore e leksikore-frazeologjike të të gjitha varianteve të gjuhës së popullsisë që njeh e përdor për raste të caktuara dhe një gjuhë tjetër. Ky rol i gjuhës amtare bëhet veçanërisht i theksuar kur është fjala për krijime artistike. Kjo del edhe më qartë po të shihen çështjet jo vetëm brenda caqeve të gjuhës, por edhe në dinamizmin dhe në dialektikën e zhvillimit historik të vetë jetës e të gjuhës së popullit tonë. Kështu, po të përdorim terminologjinë e sociolinguistikës së sotme, për shqiptarët, sado të thella të kenë qenë ndikimet kulturore e gjuhësore të huaja, shqipja ka qenë gjithnjë **lingua 1** (L 1), ndërsa çdo gjuhë tjetër, që është përdorur prej tyre për qëllime të veçanta, ka qenë **lingua 2** (L 2).

Shihet qartë se gjuha e eposit tonë heroik, e krahas saj edhe mitologjia e demonologjia, japin mundësi të gjera, të pashfrytëzuara thellë deri më sot nga shkenca jonë për të hedhur një dritë të re si mbi vetë burimin, ashtu edhe mbi veçoritë e mbi evolucionin e përmbajtjes e të formës së këtij eposi. Studimet tona filologjike e historike kanë arritur në një shkallë të tillë zhvillimi, që nuk lejon asnjë lloj diletantizmi në trajtimin e këtij problemi të ndërlikuar. Pa dyshim, edhe analiza edhe sinteza këtu duan një kujdes të veçantë; të mos kërkohen patjetër vija të drejta, sepse, siç e ka theksuar Lenini, vijat e drejta të çojnë në idealizëm.

5. Me këtë rast mendoj që shkrimtarët tanë mund të përpunojnë në vargje e në prozë këngë të ndryshme nga eposi heroik dhe t'i bëjnë më të kapshme edhe për brezat e rinj, duke ruajtur edhe ngjyrimet gjuhësore të veçanta. Antologjitë e folklorit e të letërsisë sonë duhet të kenë më shumë lëndë nga eposi ynë heroik, nga këto krijime që me vlerën e tyre të lartë artistike jo vetëm u kanë qëndruar shekujve, por me vetë qëndresën e tyre kanë mbrojtur edhe vetëqenien e gjuhës shqipe. Edhe piktorët tanë mund të bëjnë botime të ilustruara me motive nga eposi me rreze të gjerë veprimi. Sidomos fëmijët e të rinjtë tanë, duke filluar që nga mosha parashkollore, kanë nevojë ta njohin më mirë këtë trashëgim kaq të pasur shpirtëror. Eposi ynë heroik, ashtu si gjithë kultura e popullit tonë, ka vlera të mëdha, me rëndësi jo vetëm kombëtare, por edhe universale, që njihen ende pak e presin të bëhen pronë e masave të gjera.

Odhise Paskali (Artist i popullit): Thesare të tilla kulturore si cikli i kreshnikëve duhet të ruhen, të çmohen e të studiohen nga shkencat e ndryshme: historia, folkloristika, mitologjia, gjuhësia etj. Në këtë mes ka rëndësi të kuptohet mirë se eposi, në fund të fundit, është krijim artistik. Ai ka pasqyruar jetën e njerëzve të zakonshëm, por, si krijimtari artistike, i hiperbolizoi ata, i bëri heronj. Megjithëkëtë ne nuk mund të mos e ndjejmë frymën shqiptare që përcjell këtë cikël këngësh dhe që vjen si jehonë e historisë së Shqipërisë. Cikli duhet parë edhe si një monument historik. Për periudha të lashta të historisë sonë mungojnë dokumente të tjera dhe këtu në ndihmë na vjen krijimtaria kolektive anonime folklorike. Idealizimi i heronjve në eposin tonë nuk sjell kundërvënie ndaj masës, sepse, si krijimtari artistike, këta heronj janë personifikim jo vetëm i jetës, por edhe i vetë popullit, i masave. Dua të shtoj se një popull që ka një cikël të tillë si ai i këngëve të kreshnikëve, ose një pasuri të rrallë kostumesh të mrekullueshme e të larmishme dëshmon me këtë vitalitetin e lashtësisë së tij, forcën e vet krijuese e qytetëruese. Në këngët epike, në kostumet kaq të bukura e kaq të larmishme të popullit tonë, që shtrihen nga Jugu në Veri, ka një frymë të përbashkët në diversitetin e kësaj kulture, ka një unitet të qartë. Prandaj ne presim që përmes botimesh të reja mbi folklorin dhe kulturën popullore të shtohen

njohuritë e artistëve, e shkrimtarëve mbi historinë e pullit tonë dhe artin e tij të madh.

Anastas Kondo (shkrimtar); Simpoziumi ishte një shkollë e vërtetë nga e cila mësuam të gjithë. Jam dakord me mendimin e prof. Androkliut se duhej folur më shumë për përmbajtjen e ciklit të kreshnikëve dhe pajtohëm tërësisht me mendimin e prof. Alfredit përsa i përket rëndësisë që ka funksioni artistik i lëndës së eposit. Por neve na mbetet që të thellohemi edhe më tej në studimin e ciklit. Për mua ky cikël është një pasuri minerare e madhe. Për mineralet e diamantit përdoret termi **kimberlite**. Mua më duket se cikli ynë i kreshnikëve përbën një kimberlit të vërtetë me madhësi të pallogaritshme.

U fol gjerë e gjatë për ciklin e kreshnikëve, por nuk ishte mirë që u mbyllëm vetëm brenda koordinatave të tij gjeografike. Disa mendojnë se cikli i kreshnikëve u krijua në atë areal, që u përmend. Po përtej këtij areali ç'bëhej? Ç'bëhej nën Mat, nën Shkumbin, në Vjosë, madje deri tek arbëreshët? Duke bërë krahasime me Nibelungët, me Rolandin etj. etj., ndoshta duhet t'i shtrinin analizat edhe për folklorin e zonave të tjera të banuara nga shqiptarët. Ka aspekte të rëndësishme që meritojnë të studiohen edhe te vetë cikli i kreshnikëve. Dihet se te kënga për Gjergj Elez Alinë bajlozi i zi vjen nga deti. Ne jemi një popull që kemi jetuar e jetojmë në breg të detit. Atëherë ka rëndësi të kërkojmë se ç'na thotë eposi, folklori për këtë det. Në një variant himariot të «Dhoqinës dhe Kostandinit» thuhet: «Dhoqina larg e larg në Misir». Vjet unë gjeta një variant tjetër në Dhërmi ku thuhet: «Larg e larg-o në nisi». Përsëri del deti që rrethon ishujt. Duke hulumtuar variante sa më të shumta të këngëve të ciklit të kreshnikëve ose të baladave, do të zbulohen edhe aspekte të reja, që ende nuk janë ndriçuar nga studimet tona. Mendoj se ka rëndësi të bëhen krahasime më të thelluara të këngëve të epikës heroike me baladat. Ka balada që janë tërësisht lirike, por ka në to edhe frymë ose elemente që dalin përtej caqeve të lirikës. Unë vras mendjen dhe zë të shikoj Mujin aty, ku Kostandini thotë: «Psoj Kosta i vogël, një shqelm i dha balatës, balta iu bë kalë, dërrasa iu bë shalë». Ka këtu gjëra, që kanë të bëjnë me epikë. Mos ndoshta kur andej bëhej eposi, këtej endej edhe ndonjë baladë heroike? Në këtë çështje pajtohëm me ata shokë që e shikojnë gjerë. Në fund të fundit kemi të bëjmë me një magmë, e cila ka metamorfizuar

dhe diku i ka kthyer gëlqerorët në mermer, diku i ka lënë gëlqerorë e diku i ka përzier. Por lëndën e folklorit, sidoqoftë, nuk duhet ta shikojmë si një fosil, sikurse tha prof. Androkliu. Ndoshta jemi në fazën kur cikli i epikës sonë po kthehet në një formë relite. Është detyra jonë, e këtij brezi, të mos e lëmë të ketë këtë përfundim. Këtu kemi të bëjmë me një kulturë dhe prandaj duhet të kontribuojmë të gjithë për t'i zbuluar, ruajtur e përdorur më tepër dhe sa më mirë; të ndihmojmë të gjithë për t'i zbuluar, ruajtur e përdorur thesaret e saj të mëdha.

Prof. Dhimitër S. Shuteriqi: Simpoziumi që organizoi Akademia jonë dhe Instituti i saj i Kulturës Popullore mbi epikën popullore shqiptare është një shembull i përfitimt që kemi kur shkencë të ndryshme e përqendrojnë vëmendjen mbi një objekt, për të hedhur dritë mbi të. Këtu na u zgjua veçanërisht vëmendja për më se një çështje që ka të bëjë me epikën tonë historike dhe sidomos me atë legjendare.

Është fakt se folklori ynë, në mënyrë pak a shumë masive, ka nisur të mblidhet vonë. Është fakt, gjithashtu, se dëshmitë historike mbi të janë të rralla. Po folkloristika jonë ka avantazhin e mundësive jo të vogla krahasuese, posa kemi një folklor të shpërngulur në Greqi, Itali, Bullgari e gjetiu, e pakta që nga shek. XIV-XV e këndej. Mendoj se këtyre u duhet dhënë rëndësia e dorës së parë. Dua të them se, atje tek është e mundur, duhet nxituar e mbledhur folklori ynë tradicional i diasporës. Në Kalabri, me sa kam mundur të vërej, ruhen ende mjaft gjëra, bile dhe të panjohura. Sigurisht, shkencëtarët arbëreshë do të bënin punën më të çmueshme në këtë shesh dhe diçka bëhet. Mos të harrojmë asnjëherë se, në të kaluarën, folklori arbëresh nuk u mbledh me kërkesa rigorozë shkencore dhe u trajtua në mënyrën e njohur të romantikëve. Kështu ka ngjarë dje edhe me një pjesë të mirë të folklorit që mblidhej në Shqipëri. Përsa i takon epikës legjendare, që është në tërheqje sadokudo të shpejtë si gjini, jam i mendimit se duhet rimbledhur në mënyrën sa më masive në gjithë vendin, përmes një aksioni, për të cilin nuk do vonuar, dhe për shumë arsye, e jo vetëm për të shterur burimin e për të njohur gjendjen e tij të sotme.

Nacionalizmi borgjez ka bërë që shkencë të punojë prapsht, në Ballkan shpesh e më shpesh, edhe në ditët tona, për të interpretuar faktet, në mos thjesht edhe për t'i paraqitur ato. Një Vuk Karaxhiq, i entuziasur me shumë të

drejtë motit për krijimtarinë popullore të vendit të vet, duke krahasuar këngët serbe me ato greke, çmoi më lart të vetat, se ato greke ishin «më të shkurtra». Ami Bue, që pati të bënte me Karaxhiqin, shprehu mendimin që kishte lindur ndër shkencëtarët serbë, se shqiptarët epikën e tyre e kanë «të përkthyer» nga ajo serbe. Dimë se këtë Karaxhiqi e pohonte për epikën bullgare, të paktën. Te koncizioni i këngëve edhe Bartolome Kopitari shihte inferioritetin e këngëve greke të krahasuara me serbët. Sidoqoftë, kur erdhi puna për këngët shqiptare, që njiheshin pak apo aspak, shkencëtari sloven hodhi mendimin se, pa njohjen e tyre, nuk mund të bëhet një krahasim i frytshëm i epikës së popujve të Ballkanit dhe se, të krahasuara me këngët greke që botoi Forieli, ato dukeshin më të vjetra. Kopitari ishte shumë më i arsyeshëm se shumë shkencëtarë që, duke njohur dy-tri variante të ndonjë kënge tonën dhe gjer më 300 e më shumë të vetat, ngrejné teori e mbi teori për vetitë dhe vjetërsinë e kësaj apo të asaj kënge. Kjo bëhej shpesh dje; kjo nuk bëhet rrallë sot, për fat të keq.

Përmenda dëshmitë historike mbi epikën tonë. Ndonëse të rralla, ato ngjiten prapëseprapë gjer në shek. XV, kur është fjala për epikën historike, kur na flasim për këngët mbi Skënderbeun. Po ja që më ka zënë syri një dëshmi edhe pesë shekuj më të mëtej. Është ajo e arqipeshkvit të Ohrit, Teofilaktit, që jetoi atje rreth viteve 1081-1115. Ishte një ndër të diturit më të njohur të Bizantit të kohës. Ai erdhi në Ohër e veçoi për një ndikim sa më të ndjeshëm bizantin në kishën e arqidiqezit të vet. Shprehu një përbuzje të thellë për kulturën e vendit. Sigurisht, fjalën e kishte së pari të kultura bullgare e shkruar, po Teofilakti nuk harron edhe këngët që krijojnë vëndësit, pa i emëruar këta. Vëndësit janë edhe shqiptarët, sapo kisha e Ohrit shtrihej edhe mbi Shqipërinë e Mesme dhe një pjesë të madhe të asaj të Jugut, gjer në det. Ai na informon se populli i këtyre anëve të Ballkanit ka këngë «**luftarake dhe të fitoreve**». Shprehja i përshtatet epikës historike, doemos me afërsitë e saj të kohës me epikën legjendare, afërsi që njihen edhe në kohën e Skënderbeut. Po që në shek. XV të kishte një epikë historike shqiptare, që t'i këndonte kryetrimin dhe bëmave të tij, ajo duhej t'i kishte fillesat më të hershme në mesjetë, pa harruar se edhe lashtësia u këndonte heronjve. Teofilakti, përpara vitit 1115, duke na dëshmuar për epikën e besimtarëve të arqidiqezit të tij, duket të na dëshmojë edhe për epikën historike.

shqiptare të kohës. Po le të vëmë re se sa e hershme është ajo shkencë që, kur s'ia ka mohuar gjenin epik njërit e tjetrit popull, ka gjetur mënyrën për t'ia nënvleftësuar.

Doc. Jup Kastrati: Deri më sot, cikli i kreshnikëve është vështruar si bërthama kryesore e eposit heroik shqiptar. Por edhe format e tjera epike legjendare janë pjesë përbërëse. Duhet parë eposi shqiptar si një tërësi kulturore-artistike e të gjithë shqiptarëve që jetojnë, edhe te shqiptarët e Kosovës, të Malit të Zi, të Maqedonisë dhe të diasporës, tek arbëreshët e Greqisë, Italisë, Dalmacisë, Bullgarisë, Ukrainës. Një analizë shkencore, e shumanshme e komplekse e fondit artistik, historik, social, etnografik e gjuhësor e eposit heroik legjendar shqiptar do të na çojë në një nënshtresë të përbashkët iliro-shqiptare.

Në epikën popullore të arbëreshëve të Italisë mbizotëron dashuria e pakufizuar për atdheun e të parëve dhe urrejtja e papërmbajtur kundër pushtuesve të huaj.

Rapsoditë arbëreshe kanë për argument, në pjesën më të madhe, luftërat e drejta mbrojtëse të shqiptarëve kundër turqve pushtues. Disa këngë që flasin për rrëmbime vashash (**Garadini, Olimpia e Vllastari** etj.) duket se tregojnë inkursionet e para të grabitësve turq, shumë kohë para se sulltani të dërgonte ushtritë e veta të rregullta për të pushtuar Shqipërinë.

Këngët popullore të arbëreshëve të Italisë janë epike dhe lirike, të afërta me ciklin e kreshnikëve të Mujit e të Halilit. Italo-shqiptarët i quajnë «këngë të pleqërisë». Në Pogradec ekziston termi: «këngë pleqërishte». Titulli është i ngjashëm me termin e këngëve heroike legjendare, të cilat në Veri të Shqipërisë quhen: «kângë maje krahi», «kângë t'egra», «kângë të hershme», «kângë të vjetra», «kângë të moçme». Ndër arbëreshët, emërtimi «këngë të pleqërisë» na del i dëshmuar që në Dorëshkrimin e Kieutit, në vitin 1737. Materialet e këtij koleksioni folklorik janë shkruar më përpara, ndërsa ngjarjet për të cilat flitet ndër disa këngë, janë shumë të lashta. Vjetërsia e motiveve është një tipar dallues i tyre. Me karakterin arkaik ato na sjellin doke, zakone e rite të një periudhe para shek. XV. Ka një domethënie kuptimplote edhe vetë titulli i rapsodive arbëreshe: «Bëmat e heronjve» (it. Le gesta degli eroi) me emërtimin «kângët e kreshnikëve».

Dy elemente kryesore dallohen mirë në këto këngë: elementi lirik dhe ai epik. Shkrirja e këtyre dy elementeve bëhet në mënyrë të ndryshme, pak a shumë në përputhje me bren-

dinë e këngës: herë mbizotëron njëri element e herë tjetri. Lirizmi spikat edhe ndër këngët legjendare të ciklit të Mujit e të Halilit. Këngët e kreshnikëve janë më fort epike se lirike, pse ndër to zotëron përshkrimi dhe tregimi i trimërive dhe i bëmave të agallarëve, por disa ndër to kanë një lirizëm kaq të madh e të theksuar, sa s'mund të lihet pa u përmendur e pa u vënë në dukje bukuria e tyre në këtë pikë-pamje. Fryma lirike që zotëron ndër të dy ciklet (të arbëreshëve dhe të kreshnikëve) është e njëjtë, është po ajo që shpreh shpirtin e shqiptarit, d.m.th. pasqyrimin e ndjenjave të holla, mbështetur në një nga aspektet karakteristike të popullit tonë: në nderin dhe në besën e dhënë, në mbajtjen e fjalës dhe në mikpritjen tradicionale.

Në rapsoditë arbëreshe ka mjaft elemente mitike e legjendare që flasin për lashtësi të tyre, si p.sh. dialogu i vashës me nerenxën, biseda e vajzës me zogun, kuvendimi i djalit të burgosur me zogjtë, shtrigat dhe hijet e natës. Nga mjekra që shkuli plaku u zbardhua tërë dheu. Nga lotët që derdhi plaku, erdh e na u shtua përroi. Hiperbolizmat janë të zakonshme në ciklin arbëresh. Në një këngë tregohet se u zhvillua një betejë aq e ashpër, saqë shkumba e gojëve të kuajve zbardhëloi gjithë dhenë, gjaku i kuq i burrave rrodhi çurk gjatë rrugëve, krahët e bardhë të zonjave ndritnin si kandil udhëve. Në një këngë tjetër arbëreshe thuhet se nga britmat që lëshonte vasha e grabitur, gjëmonin përrenjtë. Bashkëbisedimi i trimit arbëresh me shpatën është një dëshmi e elementit të të mrekullishmit. Skënderbeu, kur lëshohet mbi armiqtë duke vlarë e duke prerë, duket zjarr kallamishteve. Mbush sheshe e gropa me krerë të vdekurish. Me trupat e djemve të rinj u mbushën gropat dhe hendeqet, me kafkat e tyre rrugët u shtruan kalldrëm! Pjetër Shini, për 24 vjet, me shpatën e tij ka vlarë 2400 turq! Shtazët dhe shpendët flasin: korbi, ujku, zogu. Ato janë personazhe me rëndësi që luajnë një rol të dukshëm.

Eglantina Mandia (mësuese): Për mua, si mësuese e si shkrimtare, simpoziumi «Epika heroike shqiptare» qe një arritje e suksesshme e folkloristikës dhe e shkencave tona që studiojnë kulturën kombëtare. Ai iu përgjigj porosisë së Partisë dhe shokut Enver Hoxha, që të shkruajmë objektivisht historinë e popullit tonë, po njëkohësisht të tregohemi aktivë për t'i kundërshtuar konceptet antishkencore të studiuesve borgjezo-revizionistë.

Puna e pasionuar këmbëngulëse e studiuesve, referatet

kryesore dhe kumtesat e këtij simpoziumi hodhën dritë në shumë drejtime të kompleksit poetik dhe etnokulturor të epikës heroike, me seriozitet dhe rigorozitet shkencor. Duke e konsideruar etnogjenezën jo vetëm një problem shkencor, po edhe politik, simpoziumi shtroi detyrën për të kërkuar shtigje e rrugë të reja që do të qartësojnë probleme të tilla, si: mosha e eposit, konfliktet themelore të tij, lëvizja e kufijve etnikë, karakteristikat e përbashkëta etnopsikologjike të kreshnikëve etj. Ai përcaktoi karakterin polistadial të epikës heroike legjendare, përcaktoi periodizimin e saj, duke polemizuar edhe me shtrembërimet e njëanshme të disa studiuesve të huaj.

Simpoziumi, duke e shtrirë problematikën e studimeve të veta në shumë drejtime, mund të ishte thelluar më tepër edhe në psikologjinë e brendinë e eposit heroik.

Përsosmëria artistike e eposit nuk lejon as shtrembërimet të motiveve të tij, as vulgarizime. Nuk na lejohet të sajojmë goftë edhe në Teatrin e Kukullave një Gjergj Elez Ali qesharak. S'do të na e falin kurrë as fëmijët tanë.

Jo rastësisht motivet e eposit kanë ndikuar në veprën e shkrimtarëve të shquar e në mënyrë të veçantë tek I. Kadare. Puna e lavdërueshme e M. Kutelit në «Tregimet e moçme shqiptare» ka qenë një ndihmesë për t'i bërë të afërta dhe të dashura për brezin e ri motivet kryesore të epikës heroike. Në këtë drejtim mbetet shumë për t'u bërë. Eposi, si një ngrehinë monumentale e kulturës së popullit, edhe pas pesë shekujsh të mbijetesës së tij është ruajtur e transmetuar nga brezi në brez si një thesar i shtrenjtë, si një mesazh i viryeteve dhe i qëndresës së të parëve që «rob askujt nuk mujn' me ju ba!».

Që eposi të bëhet pjesë e pandarë e kulturës së njeriut të sotëm të shoqërisë sonë, është i domosdoshëm studimi më i gjerë dhe më i thelluar, i programuar në shkollat tona. (Sot zhvillohet vetëm në 3 orë mësimi). Edhe kur vijnë udhëzime për shkurtime në program nga Ministria e Arsimit, hiqet një orë koment nga epika legjendare heroike. Pesë shekuj rapsodët e ruajtën dhe e transmetuan brez pas brezi duke e mësuar të plotë që në fëmijnë e tyre këtë vlerë të një potenciali të fuqishëm poetik. Mjetet e sotme të komunikimit aq masiv, si: radioja, skenat e festivalit (si ai i 1983), televizioni kanë mundësi të pakufizuara për ta ruajtur.

Safet Hoxha (pedagog): Për praninë e një shtrese të vjetër shqiptare në epikën heroike boshnjake dëshmojnë, përveç të

tjerash, edhe disa gjurmë kontradiktash e konfliktesh në gjirin e heronjve protagonistë të kësaj epike. Është fjala për konflikte të tilla që në disa këngë boshnjake paraqiten herë të hapëta e herë të tërthorta, po që është e qartë se mbështetjen e vet duhet ta kenë në kundërvënien e dy shtresave që vërehen në këto këngë: të një shtrese më të vjetër, të afërt me epikën heroike shqiptare dhe të përfaqësuar këtu nga heronj protagonistë *arnautë*, si është Arnaut Osmani ose Osman Bajraktari e Osman Tankoviçi, siç quhet ndryshe ky hero, Hyso Radoica, Arnautoviçi, Zukani e Zukan Bajraktari, etj. dhe, nga ana tjetër, nga shtresa më e re islamiko-boshnjake, po edhe turke, e përfaqësuar nga bylykbashë e allajbegë, bajraktarë e delinj turq e boshnjakë midis të cilëve futet edhe figura e transformuar e Mujit në një serdar agë Muji, Mustafë agë Lika, Begu i Lukës etj. Po, lidhur me këtë çështje, me shumë rëndësi është fakti se, me gjithë veprimin e ndikimin e madh të shtresës islamike turke, heronjtë shqiptarë, megjithatë i kanë ruajtur të gjalla tiparet e psikologjisë së tyre etnike, karakterin heroik dhe virtytet e larta kombëtare origjinale, njëlloj si dhe heronjtë e epikës heroike shqiptare. Këtu këngëtari popullor, me sa duket, gjatë rikëndimit të këngës në gjuhën serbe, nuk ka arritur ta shndërrojë as karakterin, as botëkuptimin e as psikologjinë e Arnaut Osmanit dhe të heronjve të tjerë shqiptarë, të cilët në tërësinë shumë-shtresëshe të epikës boshnjake kanë ruajtur, së bashku me fizionominë, origjinalitetin dhe specifikën e figurës morale e fizike, edhe një farë autonomie e në disa raste edhe të një farë pavarësie në bëmat dhe veprimet e tyre kreshnike.

Figura më karakteristike në të cilën janë sintetizuar tiparet më të qenësishme të heroit shqiptar, pa dyshim është ajo e Arnaut Osmanit. Në figurën e tij, së bashku me emrin *Arnaut* janë ruajtur tipare të tilla, si: burrëria, guximi, qëndresa, durimi dhe këmbëngulja në shkapërcimin e të gjitha vështirësive të luftës dhe të natyrës. Si përfaqësues i një shtrese më të hershme të disa prej këngëve të epikës boshnjake, së bashku me shokët e tij, në mjaft raste i kundërvihet elementit të shtresës islamike boshnjake, botës së serdarëve, të allajbegëve, turq e rrjedhimisht edhe Mujit, kur ai del i veshur me këto tipare. Vetë Muji boshnjak u shmanget konflikteve me Arnautin, i dredhon ballafaqimit me të dhe rregullisht njuh edhe epërsinë e tij në të gjitha bëmat, me përjashtim të «bahtit». Arnaut Osmani dhe shokët e tij të çetës, që ia dëgjojnë fjalën dhe e nderojnë, shquhen jo vetëm për fuqinë epike, shkathtësinë, gu-

ximin e trimërinë, por edhe për forcën e ndjenjës së dashurisë dhe të urrejtjes, e cila shpesh bëhet shkak për veprime heroike. Lidhur me këtë, të tërheq vëmendjen sidomos fakti që në figurën e heroit shqiptar të këngës boshnjake del i qartë një farë kontinuiteti, që mund të ndiqet edhe nga një numër këngësh të epikës heroike bullgaro-maqedone, serbe e kroato-dalmatine, ku heronjtë shqiptarë janë në rolin e personazheve kundërshtarë. Dhe baza e këtij kontinuiteti, mendojmë se duhet kërkuar pikërisht tek një traditë e hershme e heroit protagonist të epikës heroike shqiptare, e cila duhet të ketë shërbyer si mbështetje për këngëtarin sllav për të krijuar, në disa raste, heroin pozitiv të këngës së tij, siç ndodh me këngëtarin boshnjak, dhe në raste të tjera për të krijuar personazhin kundërshtar, siç duhet të ketë ndodhur në epikën maqedone, serbe etj.

Arnaut Osmanin me qëndrimin dhe veprimet e tij e ndjekin edhe një varg kreshnikësh të tjerë, me të cilët ai ka lidhje gjaku. Hysë Radoica është vëllai i tij, po herë-herë paraqiten si vëllezër të tij edhe Talja nga Orashci dhe Arnautoviqi, kurse Zuku ose Zuku Bajraktari del si kushëri i tij. Ai në çetë ka shokë dhe miq, të cilët, në raste grindjesh me Mujin, mbajnë gjithmonë anën e tij. Të tillë janë dy vëllezërit Kurtaç (Kurtagiqi), Ali Begzadi (Alija Begzadiq), Orlan Bajraktari ose Orlan Hysa (Orlanoviç Hyso), Meho Dizdari (Dizdaroviç Meho), dy vëllezërit Musagaj (Musagiqi) etj. Gjurmë të kontinuitetit shqiptar mund të ndiqen edhe nëpërmjet disa emrave të kreshnikëve, siç është ai i Orlan Bajraktarit, ku *Orlan* ka shumë mundësi të jetë rrjedhojë e kalimit të entonimit *shqiptar*. Po, lidhur me këtë, rëndësi të veçantë ka sidomos fakti se Arnaut Osmani ka lidhje farefisnore edhe me Mujin dhe Halilin e shtresës së vjetër, duke u paraqitur si nip i tyre.

Si bartës i këtyre tipareve të vjetra Arnaut Osmani bie në mjaft raste edhe në konflikte me Mujin. Konfliktet midis këtyre heronjve protagonistë të këngëve boshnjake, pas mendimit tonë, nuk janë tjetër veçse gjurmë të qarta e të gjalla të konflikteve relativisht të vjetra shqiptaro-turke që i përkasin, ndoshta, periudhës së parë të pushtimeve osmane në Ballkan. Në disa nga këngët e epikës heroike boshnjake këto konflikte simbolikisht paraqiten me ndarjen e Arnaut Osmanit dhe të Mujit, siç ndodh në këngën «Muji Hërnjicë shpëton vëllamin e vet Arnaut Osmanin» (mbledhur në Mostar dhe botuar në përmbledhjen «Narodne pjesme muslimana u

Bosni i Hercegovini» II (bot. III). Sarajevë, 1933. Përgatitur nga K. Hormani). Në këtë vështrim, sidomos përsa i përket kronologjisë së gjurmëve të kolizioneve shqiptaro-turke, ka mundësi që këtu të bëhet një analogji edhe me disa nga këngët e epikës heroike shqiptare, siç është p.sh. kënga «Musa Qesexhi» dhe dhjetra variantet e saj, ku heroi shqiptar ngrihet kundër sulltanit të Turqisë. Po dëshmi më të plota të këtyre kolizioneve të epikës heroike shqiptare, sikurse dihet, gjenden sidomos në këngët e arbëreshëve, të cilët këngët epike me kolizione shqiptaro-turke duhet t'i kenë marrë me vete në kohën e shpërnguljes për në Itali rreth shek. XV-XVI.

Kristo Frashëri (bashk. vj. shkencor): Midis komponentëve të shumtë që përbëjnë ciklin e kreshnikëve, besoj se rëndësi të veçantë ka mesazhi historik që ai sjell me germën dhe me frymën e tij epike. Si në shumicën e epikave mesjetare, edhe këtu, mesazhi historik nuk është kurdoherë identik me faktin historik dhe ca më pak me personazhet historike. Shpesh herë midis tyre ka një ndryshim aq të madh sa çka midis mesazhit historik që sjell eposi dhe mjedisit gjeografik ku zhvillohet drama. Mjafton të kujtojmë episodin e Baligantit që ka hyrë në *Kënga e Rolandit* (Chanson de Roland), i cili u ka përcjellë shekujve mesazhin e luftës heroike që zhvilluan francezët në vitin 778 kundër arabëve për mbrojtjen e tokës së tyre amtare. Sikurse e ka diktuar studimtari belgjian Henri Gregoire, materiali historik i kësij episodi nuk ka të bëjë fare me ndeshjen franko-arabe, madje as me trevën e Pirenejve, por me Shqipërinë, me luftën që u zhvillua në truallin shqiptar tre shekuj më vonë, më 1081, në afërsi të Durrësit dhe të Vlorës, midis bizantinëve, normanëve dhe shqiptarëve. Megjithatë, ky trapiantim nuk duket aspak si një mish i huaj dhe nuk e ka dëmtuar aspak eposin freng.

Cikli i kreshnikëve, edhe pse është epikë legjendare, nuk mund t'i çante shekujt po të mos mbartte me vete një mesazh historik që t'i përgjigjej bashkësisë kulturore të shqiptarëve, të shprehur qoftë edhe në një aspekt të vetëm të konstitucionit të tyre shpirtëror. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për epikën historike, madje edhe për balladat. Pavarësisht se ballada e Kostandinit dhe e Garentinës ka ngjashmëri figurative me legjendën bizantine të shek. IX, ajo është një poemë shqiptare, sepse sjell mesazhin historik që ka shoqëruar formimin kulturor të popullit shqiptar, normën e besës apo të fjalës së dhënë, të cilën nuk e tret as dheu.

Është i drejtë mendimi se prapa çdo dukurie folklorike

qendron jo një fakt historik, por një realitet historik. Megjithatë, edhe në eposin heroik realiteti historik gatuhet nëpërmjet fakteve dhe personazheve të jetuara pavarësisht se ato idealizohen, legjendarizohen, shpërfytyrohen dhe zëvendësohen aq sa e humbasin lidhjen me origjinën e tyre. Shqiptarët u kanë kënduar ndeshjeve me barbarët, me sllavët, me bizantinët, me anzhuinët, me turqit, ashtu si edhe me armiqtë e ditëve tona. Që kemi pasur këngë historike para sundimit osman, kjo tashmë dihet. Nuk besoj se është rastësi që në një këngë epike të gjinisë së ciklit të kreshnikëve, por që në fakt nuk i takon atij, ndeshim një personazh që i përket shek. VI. Por ndër to ka vepruar fenomeni diakronik i seleksionit. Ngjarjet e reja historike i kanë eklipsuar ngjarjet e vjetra, duke i nxjerrë në shumicën e rasteve edhe nga fusha e epikës historike. Ose për hir të bukurisë së figurës dhe të vargut ua kanë përshtatur episodeve të reja. Asgjësimit i kanë shpëtuar këngët që kanë pasqyruar momente historike të jashtëzakonshme, kujtesa e të cilave është bërë pjesë e konstitucionit kulturor të shqiptarëve në shkallë kombëtare ose ndërkrahinore. Pushtimi osman ishte një realitet i ri tronditës, i cili nuk mund të mos ndikonte fuqimisht edhe në jetën shpirtërore të shqiptarëve. Përballë ballafaqimit me këtë realitet të ri, i cili vazhdoi pesë shekuj, nuk kishin më aq vlerë kujtimet e vjetra rreth ndeshjeve me bizantinët apo me anzhuinët. Si rrjedhim, këngët e vjetra historike të krijuara në shekujt mesjetarë paraosmanë, në kohën e ndeshjeve me ta, u tërhoqën nga cikli i epikës, ose u strehuan, nën ndikimin e remineshencës në qerthullin e balladave.

Përkundrazi, këngët heroike të krijuara rreth ndeshjeve me sllavët e jugut rezistuan, sepse ndeshja me ta ka qenë dramatike, jo për taksa si me bizantinët, por për truallin, për gjuhën, për kulturën, për ekzistencën, ashtu siç qe ndeshja e gotëve me avarët apo e frankëve me arabët. Madje edhe këto këngë nuk mbijetuan kudo, por në zonat kufitare, atje ku presioni sllav mbeti i pranishëm gjatë shekujve osmanë. Ato rezistuan jo vetëm për hir të bukurisë së tyre artistike, por për hir të mesazhit të tyre historik. Ato rezistuan, por nuk qëndruan në gjendjen statike. Mbi to veproi ligji i zhvillimit në dy drejtimet kryesore: në legjendarizimin e ngjarjeve dhe në mimetizimin e emrave, të leksikut, të armëve, të mentalitetit, të moralit, të terminologjisë, të sistemit shoqëror apo të vlerave artistike. Të gjitha pësuan evolucion — vetëm mesazhi historik mbeti po ai: porosia për të mbrojtur trojet

amtare. Këtij motivi që përbën boshtin kurrizor të ciklit të kreshnikëve, i nënshtrohen të gjithë elementet e tjera me të cilat është thurrur eposi: himnizimi i heroizmit, i vendosmërisë, i trimërisë, i optimizmit dhe i besimit në fitoren përfundimtare.

Ashtu si në eposin heroik frëng, edhe në ciklin tonë të kreshnikëve gjenden huazime ngjarjesh nga mjedise të tjera gjeografike. Por kjo nuk do të thotë aspak se cikli shqiptar është një epos i huazuar. Një episod si ai i Baligantit mund të huazohet, por mesazhi historik që ai përmban kurrë. Zakonisht në eposet mesjetare protagonistët luftojnë për mbrojtjen e trojeve të shtyrë nga dashuria për vendin, por në të njëjtën kohë të frymëzuar edhe nga motive fetare. Në Digenis Akritas kufitarët bizantinë luftojnë për të mbrojtur truallin dhe kryqin. Rolandi i eposit frëng lufton jo vetëm për trojet amtare, por edhe për fenë e krishterë, madje edhe për besnikërinë ndaj sovranit të vet. Kreshnikët shqiptarë nuk luftojnë as për *fe*, as për *mbret*, por për trojet, për zakonet, për gjuhën, për kanunet, për lirinë, për dinjitetin. Besoj se këto motive e lidhin ciklin e kreshnikëve më tepër se çdo komponent tjetër të tij, me traditat kulturore shqiptare dhe, më saktë, me konstitucionin shpirtëror shqiptar.

PËRMBAJTJA

	Faqe
Beniamin KRUTA	
Elemente muzikore konvergjente dhe divergjente midis eposit shqiptar dhe atij sllavojugor	3
Pirro MISO	
Roli dhe funksioni etnoartistik i lahutës	27
Ramadan SOKOLI	
Ritmika dhe metroprozodia e këngëve të kreshnikëve	45
Prof. dr. Wolfgang Emil SUPAN (Austri)	
Dy fjalë rreth studimit shkencor të etnomuzikologjisë	68
Spiro SHITUNI	
Përmbajtja ideoemocionale e muzikës së eposit heroik legjendar	72
Ferial DAJA	
Aspekte të përbashkëta muzikore të këngëve epike histo- rike dhe legjendare të trevave veriore	84
Spiro KALEMI	
Mbi shoqërimin instrumental në këngët e epikës legjen- dare heroike	92
Kujtim SHKRELI	
Monomotivi epik dëshmi e një të menduari muzikor të hershëm të popullit shqiptar	98
Hamide STRINGA	
Individualiteti interpretues kombëtar i epikës legjendare	105

	Faqe
Tonin DAIJA	
Raporti mes metrikës letrare dhe muzikës në ciklin e kreshnikëve në zonën e Kelmendit	110
Hysen FILJA	
Kënga heroike «Brahim Keta i Ri»	123
Sabrie NUSHI	
Aspekte të ekzekutimit të këngëve kreshnike nga dy rap-sodë të njohur kosovarë	131
Jorgo BULO	
Motive të eposit legjendar në prozën e sotme	137
Ndue Zef TOMA	
Eposi heroik legjendar dhe poema e letërsisë së sotme shqiptare	143
Klara KODRA	
Burimet folklorike të baladës sonë të sotme të realizmit socialist	149
Ramazan BOGDANI	
Specifika e vallëzimit në baladat shqiptare	157
Skënder SELIMI	
Mbi bazën e përbashkët etnokulturore të valleve epikohe-roike dhe këngëve epike heroike legjendare	168
Selami PULAHA	
Fshatarësia e lirë e Shqipërisë së Veriut gjatë shek. XV-XVIII dhe cikli i kreshnikëve	174
Mark TIRTA	
Shtresime mitologjike në epikën legjendare	190
Spiro SHKURTI	
Pasqyrimi i jetës ekonomike në epikën legjendare	210
Pirro THOMO	
Mjedisi dhe elementet arkitektonike në epikën heroike legjendare	220
Afërdita ONUZI	
Elemente të kulturës materiale të pasqyruar në epikën legjendare	229

	Faqe
Vili KAMSI	
Legjenda e kështjellës së Shkodrës si tregues i një tradite të lashtë të epikës legjendare shqiptare	235
Riza T. DRISHTI	
Armët në ciklin e këngëve të kreshnikëve shqiptarë	241
Kahreman ULQINI	
Elemente të së drejtës zakonore të epikës heroike legjendare	247
Xhemal MEÇI	
Kuvendi si traditë në eposin tonë	257
Abaz DOJAKA	
Marrëdhëniet martesore në epikën heroike legjendare.....	260
Yllka ŠELIMI	
Lidhje familjare dhe miqësore në epikën heroike legjendare shqiptare	267
Selami TABAKU	
Besa dhe mikpritja si dëshmi e lashtësisë dhe e originalitetit të epikës heroike legjendare	272
Fadil MEHMETI	
Vështrimi etnografik mbi vajtimet dhe gjëmën në epos	277
Bardhyl PRIFTI	
Përshëndetjet, urimet dhe mallkimet në epikën heroike	283
Gjovalin SHKURTAJ	
Disa dukuri të gjuhës së epikës legjendare	292
Anton ÇEFA	
Nderi si veçori etnopsikologjike e popullit tonë në këngët e kreshnikëve	299
Tomorr OSMANI	
Disa toponime të ciklit të këngëve të kreshnikëve	305
Kolë ASHTA	
Elemente të lashta gjuhësore në këngët e kreshnikëve	312
Jaho BRAHAJ	
Diskutim për gjurmë të epikës heroike në legjenda, besime popullore dhe toponime në trevën e Pukës	317
Rreth tryezës së rrumbullakët	320