

Agron Y. GASHI

PROZA AUTOBIOGRAFIKE

(Poetika dhe modele në letërsinë bashkëkohore shqipe)

PARNAS

2017

PËRMBAJTJA

PARATHËNIE-----	7
HYRJJE-----	9
I.POETIKA-----	15
1. <i>Mimo</i> : Shkrimi përballë Jetës-----	17
2.Mimologjia vs Mimografia-----	18
3. <i>Mimesis</i> dhe <i>diegesis</i> -----	21
4. <i>Homo reminiscens et Homo narrans</i> -----	25
II.ZHANRET NARRATIVE AUTOBIOGRAFIKE-----	27
1.Përballje teorike-----	29
2.Premisa filozofike dhe autobiografia-----	37
3.Fakti vs fiksioni-----	40
4. <i>Mimo</i> – <i>Mnemo</i> -----	46
5. <i>Machina memorialis</i> -----	50
6.Përtej <i>mnemos</i> -it-----	53
7. <i>Autofksion në autoconfession</i> -----	55
8.E vërtedukshmja-----	58
III.AUTORIAUTOBIOGRAFIK-----	63
1.Argumente-----	65
2.Autori autobiografik subjektiv-----	70
3.Autori autobiografik objektiv-----	71
IV.PROMEMORIE AUTOPOETIKE-----	73
1.Proza autobiografike shqipe dhe shkollat letrare-----	75
2.Letërsia e vjetër-----	75
3.Romantizmi-----	77
4.De Rada, <i>auto-bio-logos</i> -----	79
5.Letërsia moderne-----	81
Konica, sinopsisi autobiografik-----	81
Noli, <i>analogon veritatis</i> -----	82
6.Letërsia bashkëkohore-----	85

V.MODELE, TIPOLOGJI, KODE DHE FUNKSIONE	87
1.Modele dhe tipologji	89
2.Kode	102
3.Kode e dekodime	102
4.Sinjale dhe funksione	109
5.Introduksioni autobiografik	109
MODELE	119
VI. PROJEKTIAUTOBIOGRAFIK (IsmailKADARE)	121
1.Një parantezë	123
2.Projekti autobiografik i Kadaresë	125
3.Kronika autobiografike: <i>Gjeneza</i>	126
4. <i>Kronikë në gur</i>	128
5.Konvenca autobiografike	130
6. <i>Auto</i>	131
7. <i>Bio</i>	133
8. <i>Logos</i>	134
9.Autointerludet	141
10.In memorialis	143
11. <i>Muzgu i perëndive të stepës</i>	144
12. <i>Çështje të marrëzisë</i>	154
13.Subjekt dhe intersubjekt	160
14.Sinteza autobiografike	161
VII.AUTOBIOGRAFIA DISKURSIVE	165
1.Autometadiegesis	167
2. <i>Ftesë në studio</i>	169
3.Forma	169
4.Autori dhe miti i shkrimit	171
5.Zbulesa dhe zanafilla e veprës	173
6.Kthimi i autorit në fron	177
7. <i>Mëngjese në Kafe Rostand</i>	185
8.Modus memorialis	193
9. <i>Kukulla, portreti i nënës</i>	195
10.Eponimia e emrit	196

11.Mit e kronikë-----	198
12.Mozaiku autobiografik-----	201

VIII.AUTOBIOGRAFIA AUTOMAJEUTIKE

(Petro MARKO)-----	203
1.Modeli-----	205
2.Forma, struktura dhe strukturimi-----	207
3.Autodialogu-----	211
4.Episodet autobiografike-----	215
5.Prozopografia dhe strukturat ideologjike-----	217

IX. SEMIOAUTOBIOGRAFIA(RidvanDIBRA)-----

1.Forma-----	223
2.Jehona e Proust-it-----	224
3.Kujtesa autobiografike-----	225
4.Ligjërimi i pasioneve dhe sinqeriteti-----	229
5.Pakti, miti i subjektit-----	233
6.Nga autobiografema në ideologemë-----	237
7.Postrrëfimet autobiografike-----	239

X. AUTOBIOGRAFIA DHE LOJA INTERTEKSTUALE

(Bashkim SHEHU)-----	241
1.(S)prova e modelit-----	243
2.Shenjat hipertekstuale-----	245
3.Heteroautobiografia-----	250

XI.AUTOIDEOGRAFIA(Adem DEMAÇI)-----

1.Modeli-----	259
2.Letrat elektronike-----	261
3.Tregimet autoideografike-----	264
4.Krení e përvujtni-----	267

XII.MEMOARISTIKA AUTOBIOGRAFIKE

(At Zef PLLUMI)----- 271

1.Autobiografia dhe kujtimet-----273

2.Histori e rrëfim-----275

3.Kronikë e gojëdhanë-----277

4.Rrno vetëm për me tregue -----280

5.Autori empirik-----280

6.Fraza, ligjërimi, modusi-----281

7.Pakti-----284

8.Trilogjia / Sistemi-----286

9. Identifikimi-----290

10.Altergrafia-----292

11.Një confession monumental-----294

12.Saga e fëmijnisë-----295

13.Tregimet autobiografike-----297

14.Autofiksioni-----301

15.Marrëveshja tekstuale-----303

16.Dialekti përballë idiolektit-----304

17. Identiteti personal e kulturor-----308

18.Autopoesis-----309

XIII.PËRFUNDIM-----310

XIV.CONCLUSION-----325

XV.BIBLIOGRAFIA-----336

XVI.LITERATURA-----337

PARATHËNIE¹

Objekt i këtij studimit është proza autobiografike bashkëkohore shqipe. Që tani po themi se ky studim është në udhën e kërkimeve të nisura gjatë studimeve postdiplomike për autobiografinë në letërsinë shqipe (De Rada, Konica, Noli), deri te kujtimet si autobiografi.

Të vetëdijshëm se në letërsinë bashkëkohore shqipe zhanri i autobiografisë është zgjeruar, sidomos në dekadat e fundit, kjo farë e prozës brenda periudhës në fjalë kërkon një qasje më specifike dhe më sistematike, sidomos në evidentimin dhe interpretimin e disa prej modeleve përfaqësuese të saj.

Pra, qëllimi i këtij punimi është evidentimi, analiza dhe interpretimi i prozës autobiografike bashkëkohore shqipe krahas letërsisë së përgjithshme, meqë fenomeni në fjalë, dita–ditës, është bërë *më i shkrueshëm dhe më i lexueshëm*.

Strukturalisht, studimi është i ndarë në dy shtylla kryesore: *Poetika* dhe *Modele*.

Te *Poetika* trajtohen çështje teorike–letrare, të cilat e përshkojnë letërsinë, konkretisht prozën autobiografike në diakroni, duke filluar që nga origjina e zhanreve letrare (poetika klasike), deri te përkufizimet e reja teorike (poetika moderne), gjithmonë duke iu referuar teoricienëve më në zë, të cilët kanë dhënë studime të veçanta në këtë fushë.

Te *Modelet* analizohen vepra, të cilat janë shenjë e kësaj natyre të letërsisë dhe, njëkohësisht përfaqësojnë modele në vete, qoftë si formë, modus, strukturë narrative dhe strategji tekstuale.

Kërkimi, nga *poetika* te *modelet*, është një sprovë ndërmjet mendimit teorik dhe interpretimit për prozën autobiografike bashkëkohore shqipe në shfaqjen e saj në trajta, forma dhe modele.

Pra, siç është shenjuar edhe në titull, ky studim mbështetet në

¹ Ky studim është mbrojtur si tezë doktorate në Universitetin e Tiranës, Tiranë, 2016, ku për mentor kisha Akademik Sabri HAMITIN, të cilit i jam mirënjohës për mbështetjen e vazhdueshme që nga studimet themelore e deri në përmbyllje të këtij cikli shkollor. Njëkohësisht, falënderoj edhe anëtarët e Komisionit, që këtë punim e vlerësuan maksimalisht, si: Akad. Floresha Dado, Prof. Lili Sula, Prof. Luciano Boçi, Prof. Adem Jakllari dhe Prof. Laura Smaqi.

analizën dhe sintezën me përvijim, nga e përgjithshmja (poetika), tek e veçanta (autorë dhe modele).

Gjatë analizës teorike vëmendja është e përqëndruar përherë në truallin e metodave imanente të studimit të letërsisë, që për bazë kanë tekstin dhe strategjitë tekstuale, gjithnjë duke mos iu shmangur binomit *jetë–letërsi* dhe relacionit ndërmjet tyre. Kjo i përgjigjet teorisë së kësaj fare të letërsisë, qoftë duke e parë tekstin në *rangun formal, tematik*, po ashtu edhe në rangun *modal*.

Referimet teorike kanë bazë tekstin, me theks të veçantë shkollën franceze, për t’iu referuar më pas autorëve gjermanë dhe anglo-amerikanë, pa përjashtuar këtu edhe (s)provat e teoricienëve të Evropës Juglindore.

Po ashtu, ky studim mëton të jetë një *sintezë e metodave*, e vlerësimeve dhe e koncepteve teorike mbi të cilat qëndrojnë konkludimet e teoricienit francez, Philip Lejeune-it, për të vazhduar me ato të Todorov-it, Blanchot-it, Genette-s, Adams-it, Gide-së, Booth-it, de Man-it, Olney-it, Bal-it, Pascal-it, Anderson-it, Allet-it dhe Jenny-it, Niles-it, Fisher-it, Misch-it, Aichinger-it, Mazlish-it, Barthes-it, Robe–Grillet-it, Eco-s, Bruss-it, Jefferson-it, pastaj Hirsh-it, Foucault-it, Compagnon-it etj.

Rrjedhimisht, nga kjo gamë vrojtimi është e natyrshme edhe pyetja kërkimore:

-Çfarë thotë poetika dhe cilat janë disa nga modelet e prozës autobiografike në letërsinë bashkëkohore shqipe?

Në përmbyllje të këtij studimi (ri)merren idetë dhe si rezultate të këtij hulumtimi, dalin konkluzione në lidhje me poetikën dhe modelet e prozës autobiografike në letërsinë bashkëkohore shqipe, për të pasuar me *bibliografinë dhe literaturën*.

HYRJJE

Proza autobiografike me kohë është konstatuar se ka gjetur prehje, fillimisht në truallin antik, në Letërsinë Romake, në krye me poemat autobiografike të Ovidit e deri në Mesjetë me *Rrëfimet* e Shën Augustinit. Në nismë, ajo kishte karakter *prozopografik* dhe *të rrëfimit pa ndërmjetësim*, kur autori rrëfehej para perëndisë, një rrëfim mëkatesh (*mea culpa*), siç kishte ndodhur me një pjesë të rrëfimeve të stërgjyshërve religjiozë.

Fundi i shekullit XVII konsiderohet themeltar, deri diku edhe konsolidues, për prozën autobiografike si fenomen i romantizmit, konkretisht si theksim i individualitetit dhe si provë jetësore e personave *me* ose *pa* përgjegjësi në shoqëri, herë si histori në rrëfime dhe herë si kujtime personale. Më vonë, zhanri filloi t'i zgjerojë kufijtë.

Poetika e re konstatoi zgjerimin në disa pika referimi, në mënyrë që autori rrëfente jetën e tij të vërtetë nga perspektiva retrospektive, veta e parë, madje edhe nga veta e tretë.

Duke qenë një zhanër që shpesh kategorialitetin e kishte të deklaruar nga vetë autori që në kopertinë të librit, këtë fenomen poetika bashkëkohore e njihte si *ligj të zhanrit* (Derrida), për çfarë *konvenca autobiografike* duhej të ruhej si *pakt, kontratë autobiografike* në mes të autorit, narratorit dhe lexuesit (Lejeune), për të vënë theksin te *akti autobiografik* (Bruss), *modusi* (Genette), *figura autobiografike* (de Man) e deri te mundësitë e shumta të receptimit (Fleishman).

Megjithatë, imanenca e interpretimeve për prozën autobiografike përherë i adresohet francezit Philippe Lejeune-i, duke iu referuar trinomit aq të përfolur në diskursin teorik, që duhet të kalojë nëpër katër formulime themelore e që e mbajnë në këmbë zhanrin e autobiografisë, të cilat rrodhën nga definimi i tij: *rrëfimi në vetën e parë, teknika retrospektive, tema e caktuar, identiteti i autorit me narratorin*.

Vetë Lejeune-i, i cili në mënyrë sistematike është marrë me këtë

model të letërsisë, më vonë bën ftesë që teoricienë të tjerë mos të bien në *kthetrën e iluzionit të historisë së zhanreve*, ngase ato evoluojnë, duke parashikuar edhe rrafshimin e kufijve zhanrorë (Foucault) dhe zgjerimin nga vetë origjina e tyre (Genette).

Përballjet në mes të koncepteve më së miri i përshkruante James Olney, i cili konstatonte se nuk gjen dy teoricienë që esencialisht pajtohen me definimet për zhanrin e autobiografisë, gjë të cilën e arsyetonte me zëvendësimin e konceptit për zhanrin, duke zgjeruar kategorialitetin dhe hetuar atë si prani në të gjitha tekstet (de Man), qoftë edhe me status të intertekstit (Jefferson).

Ajo që më vonë i hapi telashe poetikës ishte shfaqja e modeleve letrare autobiografike, sidomos në gjysmën e dytë të shekullit XX, kur dalin në shesh romanet e mëdha autobiografike, të cilat ndikuan që mendimi për zhanrin, në kuptimin poststruktural, të ndryshohet. Autobiografia filloi të shihej si *autofiksion* (Doubrovsky), ku objektiviteti bëhet pothuajse *misjon i pamundur*, për shkak të *tiranisë së madhe të subjektivitetit* (Booth), edhe për faktin se *bota e letrave ishte mbushur me solipsistë* (Eco), që me çdo kusht pretendonin të shndërroheshin në *heronj të veprës së tyre* (J. Barth).

Tërë kjo përpjekje për t'i ngjarë teksti jetës, apo më mirë, gjuha për ta shkruar jetën e letërsia për ta imituar atë, na shpie te teoria mimetike (Platoni, Aristoteli) e deri te teorizimet bashkëkohore të njohura si *mimologji* (Genette, Auerbach), relacion ky ndërmjet *fjalës* dhe *sendit*, shkrimit dhe jetës, që, sipas nesh, është një lloj *kratilizmi i zgjeruar*, ku gjuha, jo vetëm që imiton fjalët, por edhe shenjat e jetës së autorit.

Meqë jemi në një prozë, e cila për esencë ka autobiografinë dhe kjo e fundit tashmë cilësohet si zhanër, në të cilin diskursi mimetik e bën mimetik edhe tekstin, hyjmë ngadalë në kontekstin e shkencave humane, lojën dhe diskursin e tyre (Derrida), strukturën gjuhësore dhe mitin personal - *mitopoetika* (Barthes-i). Pra, një ndjekje e linjës nga teoria klasike për zhanret, deri te poetika bashkëkohore e modeleve narrative autobiografike, ku shkrimi shfaqet si *mimesis* i

jetës së autorit, i cili në të njëjtën kohë ka rolin e *homo reminiscens-it* dhe *homo narrans-it*.

Si për ta justifikuar objektin e studimit të prezantuar me nëntitullin *Poetika*, e shohim të udhës të bëjmë një përballje konceptuale për zhanret narrative autobiografike, në mënyrë të veçantë ndërmjet koncepteve, të cilat me kohë kanë operuar studiues e teoricienë të zëshëm për çështje që kërkojnë stërhollime dhe mprehtësi teorike.

Dhe, siç na sugjeron poetika strukturaliste, teoricienët e *letrave autobiografike* ndahen në dy grupe. Njëri grup (ndër të cilët më me ndikim është Lejeune-i në fazën e parë teorike) konsideron se për autobiografinë si zhanër mund të flitet vetëm brenda një tërësie të caktuar letrare–historike (nga viti 1800), me disa *rregulla* të parashtruara. Ndërsa, grupi tjetër (ngjashëm me historianin gjerman George Misch) konsideron se mund të flasim për ekzistimin e autobiografisë tremijëvjeçare, pa marrë parasysh, nëse ato tekste të mëhershme janë quajtur apo jo autobiografi, por janë titulluar ndryshe, madje me emra të ndryshëm (Violici).

Në anën tjetër, përpjekja e studiuesit gjerman, Misch, për të shkruar historinë e plotë të autobiografisë bazohet në idetë e klasikëve gjermanë, Herder dhe Goethe, për të cilët thotë se kanë ideuar *projektin e krijimit të korpusit të të gjitha teksteve autobiografike*, përfshirë këtu zhanret letrare e jashtëletrare.

Duke qenë një përballje e fortë, sidomos për një zhanër që konsiderohet si *zhanër me kompromis* dhe faktet thuren sipas praktikës fikzionale, themi se një lexim i dyfishtë (fakt-fiksion) do të vë në pah modele interesante në prozën autobiografike shqipe, të cilat përveç që theksohen shenjat autoreferenciale, struktura dhe diskursi i barazon me *fiksionet e vërteta*.

Në këtë kontekst, teoricieni i njohur Timothy D. Adams, autobiografinë tradicionalisht e konsideroi si *zhanër jofiksional*. Ky kategorizim ka qenë i motivuar dhe i mbështetur nga pikëpamja se *autobiografia nuk është një shpikje e autorit të saj, por një raport dokumentar mbi jetën e tij*.

Ky konstatim u kontestua nga Paul de Man, përderisa studiuesja Ann Jefferson konkludoi se ekzistojnë dallime ndërmjet *novelës* dhe *autobiografisë*, edhe pse proza letrare po zbulohet si autobiografi apo *autobiografia si prozë letrare*, qoftë vetëm si efekt i leximit, pavarësisht nëse kjo definohet si kualitet i brendshëm i tekstit.

Kjo argumentohet përmes disa pjesëve të poetikës, ku fakti vihet përballë fiksionit, atëherë kur teksti hyn në relacion me kujtesën në kuptimin e teknikave të rrëfimit e deri te rrëfimet përtej saj. Kështu, autori autobiografik shndërrohet në *machina memorialis*, i cili ia shtron rrugën fiksionit që të shtrihet përbrenda autofiksionit (Doubrovsky, Barthes dhe Genette), aq më tepër kur kemi të bëjmë me në një zhanër ku subjekti dhe objekti janë një.

Sidoqoftë, këtu provohet që të mos interpretohen modele të njëjta autorësh të ndryshëm, pasi ka mundësi që vetëm një autor të përfaqësojë dy modele të prozës autobiografike, siç ndodh me projektin autobiografik të Kadaresë apo edhe me atë të At Zef Pllumit.

Gjithashtu, ajo që e përmbush teorinë, pothuajse në të gjitha planet, është proza e shkruar si *projekt autobiografik*. Kjo nënkupton shkrimin dhe rrëfimin sistematik, ndjekjen e modelit në të gjitha planet e jetës, në literaturë dhe kulturë, në jetë dhe në letërsi. Kuptohet, po flasim për autorë që kanë statusin e krijuesit dhe që kanë identitet në letra, apo edhe për autorë me status të dëshmuesit, që kanë identitet në jetë.

Këtë lloj qëndrimi të adoptuar nga Mauriac dhe Gide, Lejeune-i e emërtoi si *pakt fantasmatik*. Lexuesi është ftuar të lexojë romane, jo vetëm si fiksione, duke i përshtatur ato në të vërtetën e *natyrën e njeriut*. Ai na mundësoi të kuptojmë se në përgjithësi fiksioni në mënyrë të pavetëdijshme është autobiografik. Sipas Lejeune-it, ithtarët e këtij *pakti* nuk përqendrohen kryesisht në zhvlerësimin e gjestit autobiografik, të cilin e praktikojnë ata vetë; ata kërkojnë që ta zgjerojnë atë, duke krijuar një *hapësirë autobiografike*, në të cilën do të lexohet vepra e tyre. (Allet & Jenny).

Në një mënyrë më të butë, Alain Robbe-Grillet sinjalizoi gjithashtu se pjesa e *rikonstruktimit imagjinar*, e cila e përshkon autobiografinë e tij, formulohet sipas mënyrës së Gide-së ose të Mauriac-it, përmes një pakti të llojit të vet:

Kurrë nuk kam folur diç tjetër, vetëm për vete.

Kjo mënyrë e teorizimit nuk ka se si të mos iniciojë çështjen e një pakti të mundshëm të besueshmërisë, i provuar përmes vërtetësisë, objektivitetit të shkrimit autobiografik, i cili teorikisht sprovohet me *retorikën e provës* së Barthes-it, përmes së *vërtedukshmes* si formë e rezonimit dhe e *silogizmit aproskimativ*.

Në gjithë këtë kompleksitet teorik për shkrimin e jetës, të përqendruar fort te teksti, në mënyrë që të mos rrëshqasim në një interpretim anakronik (pozitivizëm), nuk mund të anashkalojmë autorin, meqë ai njëkohësisht është *subjekt* dhe *objekt*, gjithnjë duke iu referuar teoricienëve, si: Hirsh, Booth, Foucault e deri te Compagnon, për të bërë edhe një tipologji të tij brenda prozës autobiografike shqipe, si: *autori autobiografik subjektiv* dhe *objektiv*, koncepte këto, të cilat na ndihmojnë që t'i zbërthejmë modelet e prozës autobiografike në letërsinë bashkëkohore shqipe.

Duke qenë në shtratin e poetikës, e shohim të udhës të ndalemi në çështje të tjera të karakterit teorik, si *sinjale* dhe *funksione*, me theks në *shenjat introductive*, *kodimet* dhe *dekodimet* e shenjuesve formalë në krye të disa modeleve autobiografike shqipe, duke u marrë edhe me një *promemorie* për autobiografinë në letërsinë shqipe, nga fillet e deri më sot.

Kështu, hyjmë ngadalë te modelet e prozës autobiografike, të cilat janë përfaqësuese, duke mos u marrë me prozën autobiografike në tërësi, por vetëm me disa prej tyre, të cilat janë më të shenjueshme dhe që e karakterizojnë letërsinë tonë bashkëkohore.

Kjo gjithsesi e do një arsyetim; disa nga veprat autobiografike bashkëkohore pothuajse hyjnë në të njëjtin model, kështu që ne zgjedhim vetëm njërin prej tyre. Prandaj, fillojmë me atë

që në praktikën e shkrimit dhe të interpretimit njihet si *projekt autobiografik*, siç ndodh me prozën e Kadaresë, e cila përfaqëson dy modele autobiografike përbrenda një opusi. Një kalim ky nga teksti autobiografik si projekt romanor, si: *Kronikë në gur*, *Çështje të Marrëzisë*, *Muzgu i perëndive të stepës*, e deri te *autobiografia diskursive* e përfaqësuar me dy vepra të tjera të shkruara në dy kohë të ndryshme, si: *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në kafe Rostand – Motive të Parisit*.

Gjithashtu, kur flasim për projektet autobiografike, qysh tani mund të konstatojmë se kemi dhe projekte të tjera, që përfaqësojnë modele të ndryshme, siç ndodh me prozën e Petro Markos.

Mirëpo, duke qenë se vepra e tij e fundit, *Retë dhe Gurët - Intervistë me vetveten* është një model krejt tjetër nga proza autobiografike shqipe, ne do ta interpretojmë atë si një autobiografi më ndryshe në formë, modus dhe në teknikë të shkrimit.

Po ashtu, me kohë kemi identifikuar edhe modele të tjera të prozës autobiografike, të cilat i ilustrojmë me vepra të autorëve, si: Ridvan Dibra me *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Bashkim Shehu me *Loja, shembja e qiellit*, Adem Demaçi me *Dashuria kuantike e Filanit* e deri te memuaristika monumentale e At Zef Pllumit, e përmbledhur në tre libra: *Histori kurrë e shkrueme*, *Rrno vetëm për me tregue* dhe *Saga e fëmijnisë*.

Jo rrallë poetikën e prozës autobiografike e ilustrojmë edhe me vepra të autorëve të tjerë, si ajo e Fatos Kongolit, Visar Zhitit, të cilat mund të përfshihen në një botim tjetër, por jo këtu, sepse pothuajse pjesa më e madhe do të dilte një kërkim i analogemave autobiografike.

Sidoqoftë, do të provojmë që poetika të mos na diktojë analizën dhe interpretimin, por deri diku interpretimi i modeleve të arsyetojë poetikën, pastaj analiza të vazhdojë rrjedhën e vet pa pasur presionin e metodave dhe teorive letrare.

I.POETIKA

1. Shkrimi përballë Jetës²

Tregimi i jetës të cilën e jetojmë është mbjellë thellë në kulturë. Sekush provon ta shkruajë apo ta rikujtojë në mënyrën e vet. Secili shkrim në vete është një variant, ndaj zhanri i autobiografisë me të drejtë është konceptuar si i tillë. Varianti rri përballë invariantit, që ndryshe do të nënkuptohej *shkrimi* përballë *jetës*.

Invarianti thuret, jeton brenda variantit. Bartja e të parit brenda të dytit kërkon përkushtim, durim dhe saktësi. Kjo e fundit kërkon edhe kujtesë të fortë, për të qenë *tekst kujtese*, i ndërtuar mbi evokimin. A s'është thënë se invarianti nënkupton ndjesinë e të kujtuarit të diçkaje që na shfaqet në formë të reminishencës, madje të imitimit?

Autobiografia është një variant i *jetës së kujtueme* (N. Nikaj), e cila provohet të rishkruhet, të (ri)thuret duke u (ri)kujtuar. Varianti ndërtohet si fiksion. Kjo hap dilemën e vërtetësisë: *subjektivitetit* dhe *objektivitetit*. Invarianti është referencialitet, vërtetësi. Varianti është kërkesë për ta (ri)thurrur po këtë vërtetësi duke e rikujtuar. Vërtetësia kërkohet për faktin se zhanri zakonisht afirmohet që në titull të librit. Referencat tashmë i mbeten leximit.

*Nemo Judex in Causa Sua*³, do të pëshpëriste At Zef Pllumi.

Autori ofron të dhënat në mënyrën e vet. Jetën dhe shkrimin i lidh *personi mimetik* real, i cili në tekst merr statusin e personazhit. Personi i takon invariantit, personazhi - variantit, i cili provon t'i ngjajë të parit duke thurur fjetet e jetës. Invarianti, përderisa është *i shkrueshëm*, në letër derivohet, zgjerohet, lakohet nëpër variante të ndryshme shkrimi. Variantet e ndryshme të shkrimit e përplotësojnë njëri-tjetrin. Aty koekzistojnë tekstet dhe metatekstet, fakti dhe fiksioni, të gjitha së bashku.

Nëse kthehemi te formulimi *autobiografia*, jetën dhe ligjërimin i

² Ky *shënim* është pjesa e fundit e librit studimor *Autopoetika* (2009), thjesht si një përsiatje eseistike, sa për t'i lidhur fjetet e këtyre dy studimeve dhe si dëshmi e kërkimit sistematik.

³ Askush s'mund të jetë gjykatës i vetvetes.

lidh një *unë* i vetëpërmbajtur në shkrim, a një *ai* si pikë neutrale. Porse, edhe kjo trajtë lë për të dëshiruar vërtetësinë. Është fikcioni ai që e megjullon atë. Fikcioni ndërkallet në një mënyrë ose tjetër, qoftë përmes retro / introspeksionit, po ashtu edhe prospeksionit.

Në fakt, autobiografitë nuk mund të jenë tërësisht të plota, ose plotësisht të përfunduara. Kjo justifikon kërkesën e zhanrit për moshën e autorit. Kësisoj, varianti përballë invariantit kurrë s'është i plotë, por është më jetëgjatë.

Prandaj, përderisa do të ketë jetë, do të ketë edhe shkrim për të. Sa herë që shkrimi, teksti imiton jetën, përherë do të kemi autobiografi, sepse është *diskurs i përjetshmërisë* (Lejeune-i). E diskursin e përjetshëm e kërkon secili në jetë dhe në letra. Kështu, diskursi mimetik e bën tekstin mimetik. Tërë kjo përpjekje për t'i ngjarë teksti jetës, apo më mirë gjuha për ta shkruar jetën e letërsia për ta imituar atë proces, na çon te *mimologjia*, madje edhe te *mimografia*, si rrjedhojë e poetikës së mimesis-it.

2. Mimologjia vs mimografia

Nga teoria mimetike rrodhi nocioni *mimologji*. *Mimografia* është nocion i derivuar nga nocioni *mimologji*,⁴ e që për nga natyra pothuajse janë të njëjtë, por për nga koncepti i brendshëm dhe relacioni, ndryshojnë.

Genette-i, relacionin ndërmjet *fjalës* dhe *sendit* e quan *mimologji*, përderisa sipas tij, për të arritur te një terminologji më e qartë dhe më ekspeditivë, *mimologjia* mund të ndahet në *mimofoni* dhe në *mimografi*, e cila po ashtu ndahet në *ideomimografi* dhe *nomimografi*.⁵

Këto dy variante nga *mimografia* janë teorikisht heterogjene dhe të pavarura njëra nga tjetra. Sipas Genette-it, *të folurit* dhe *të shkruarit*

⁴ Gerard Genette, *Mimologiques—Voyage en Cratylie, Seuil, Paris, 1976*, f. 11

⁵ Gerard Genette, *Idem*, f. 77

imitojnë gjërat, rrjedhimisht del se *mimografia* ka për qëllim *artin e imitimit*. Prandaj, duke iu referuar këtij koncepti dhe, nëse duam ta përkthejmë në gjuhën e interpretimit dhe ta zgjerojmë funksionin e tij teorik, mendojmë që praktikisht edhe relacionin në mes *shkrimit* dhe *jetës* ta quajmë *mimografi*.⁶

Duke qenë se jemi të prirë në zgjerimin e koncepteve ashtu si te *mimografia*, në rastin tjetër *mimologjia* shenjon edhe diskursin dhe, përtej tyre, edhe zhanret të cilat me besnikëri imitojnë jetën, si: autobiografia, kujtimet, ditari, shënimet autobiografike, deri te romani autobiografik si zhanër më kompleks.

Kështu, *mimologjia* përmbledh në vete zhanret, por edhe subzhanret, tekstet mimetike, së bashku me strukturën e tyre, identitetin e autorit dhe të narratorit, diskursin dhe figurën.

Autobiografia është zhanër mimetik, po aq sa është edhe romani, proza autobiografike. Sprova bëhet më e vështirë për faktin se e tërë letërsia është mimetike. Megjithatë, kur flitet për zhanret *autoreferenciale* themi se shkalla mimetike është më e lartë. Prandaj, në zhanret mimetike (jashtë ndarjes klasike të zhanreve ku theksohet dramatika, konkretisht tragjedia), autobiografia është më tipikja.

⁶ Shënim i huazuar nga Genette-i: Nga Platoni te Leibniz vërehen disa ndryshime, por asnjë lëvizje. Në të vërtetë, qëllimi kryesor ka mbetur arti i imitimit me zë, gjeste (*mimèma phônè*). Nga ana tjetër, nga imitimi fonetik mund të ëndërrojmë një imitim grafik, imitim nga format më të ndjeshme të shkrimit. Imitimi i kujt? Këtu paraqitet një rast injorimi, ku arti i imitimit fonetik (*mimologismes phonique*): shkrimi mund të përdoret po ashtu si me fjalë, si një imitim i ndonjë gjësendi apo objekt që e zgjedhim: përafërsisht, e kemi parë, ideja se në kohën klasike e bënë *hieroglif* egjiptiane (hiéroglyphe). Por një shkrimi i plotë fonetik mund të përdoret edhe si imitim zërash. Për të arritur në një terminologji më të qartë dhe më ekspeditivë, *mimologjia* mund të ndahet në *mimofonie* dhe në *mimografi*, e cila po ashtu ndahet edhe ajo në *ideomimografi* dhe *nomimografi*. Këto dy variante nga *mimografia* janë teorikisht heterogjene dhe të pavarura njëra nga tjetra. Mund të përdoren shumë herë në praktikë, nëse qëllimi kryesor i *mimografisë* është të bashkohet me *mimofonetikën*: nëse shkrimi imiton të folurin, që nga ana e tij imiton gjërat, do të thotë se patjetër që shkrimi do t'i imitojë gjërat dhe automatikisht, nëse te folurit dhe të shkruarit imitojnë gjërat, secila nga ana e saj do ta imitojnë pa dashje njëra-tjetrën, në *Mimologiques – Voyage en Cratylie, Seuil, Paris, 1976, f. 11.*

Sado mimetike të jenë, studimet jo një herë e kanë kontestuar vërtetësinë e zhanreve autoreferenciale, prandaj dilema të tilla i kanë hapur rrugë pranisë së fiksionit brenda një shkrimi kaq personal dhe kaq deklamues.

Pse ndodh kështu? Janë disa faktorë që ndikojnë:

- a. Loja me diskursin e shkencave humane kthehet në gjuhën e argumentimit (Derrida).
- b. Strukturat gjuhësore të humanizuara kthehen në struktura të gjuhës së mitit personal (Lejeune).
- c. Miti personal i shndërruar në shkrim e formëson mitopoetikën (Barthes).
- d. Letërsia duke provuar lojën me faktet afrohet më shumë me historinë, kthehet te amza e saj: atë çfarë ka ndodhur. Ky parim përfillet fillim e fund (Hutcheon).
- e. Mimesis-i zgjerohet në lojën e diskursit dhe faktet shtrihen në mes të historicitetit dhe të literaritetit.
- f. Historiciteti strukturohet mbi dëshminë, literariteti herë mbi përshkrimin e herë mbi rrëfimin, të cilat bëhen edhe tipare karakterizuese të prozës autobiografike.
- g. Autobiografia tash është hiper-rrëfim, teknikë e kujtesës, ku autori provon të ndërtojë një tekst mbi tekst, qoftë duke kujtuar tekstin e lexuar, ose ta rishkruajë tekstin që e ka lexuar dekada më parë, ose ta (ri)kujtojë rrëfimin që e ka dëgjuar. Fundja, të shkruajë një tekst mbi atë që (i) ka ndodhur në jetë dhe në letra.

Barthes-i thoshte se *jeta kurrë nuk bën më shumë se sa imitimin e librave, ndërsa vetë libri është vetëm një tis i shenjave, imitim që humbet dhe pakufishëm shpërndërrohet*.⁷ Pra, e tëra shihej si një proces.

Prandaj, mimologjia dhe mimografia janë procese, ku *jeta* motivon dhe prodhon *veprën*, proces ky i bazuar në traditën e filozofisë, gjuhësisë dhe poetikës së letërsisë, prej nga hulumtimet detyrimisht na çojnë te teoria e *mimesis*-it dhe e *diegesis*-it.

⁷ Rolan Barthes, *Vdekja e autorit*, te *Toeri dhe kritikë moderne*, Rozafa, Prishtinë, 2008, f. 178

3. *Mimesis* dhe *diegesis*

Mimesis është nocioni themelor i teorive klasike. Që nga *Poetika*⁸ e Aristotelit, *mimesis* mbetet termi kryesor dhe më i zakonshëm që është përdorur për t'i konceptuar raportet ndërmjet letërsisë dhe realitetit.

Në veprën monumentale të Erich Auerbach-ut *Mimesis: Pasqyrimi i realitetit në letërsinë perëndimore* (1946),⁹ nocioni *mimesis* ende konsiderohej si themeltar. Auerbach përmbledhi historikun e nocionit përgjatë mijëvjeçarëve, nga Homeri gjer te Virginia Woolf. Por, *mimesis* jo një herë është vënë në dyshim nga teoria letrare, e cila këmbëngul në autonominë e letërsisë në raport me realitetin, me referencën, me botën, duke mbrojtur tezën e parësisë së *formës* mbi *substancën*, të *shprehjes* mbi *përmbajtjen*, të *shenjuesit* mbi të *shenjuarin*, të *kuptimit* mbi *pasqyrimin* dhe, madje, të *semiosis*-it mbi *mimesis*-in.

Ashtu sikur qëllimi i autorit, referenca do të ishte një iluzion që e pengon të kuptuarit e letërsisë. Kjo doktrinë kulmin e saj e arriti me 'dogmën' e *vetëreferencialitetit* të tekstit letrar.¹⁰

Megjithatë, bazuar në konceptin në fjalë, *vepra hyn në relacion me botën*, i ngjan asaj. Ky relacion zhvillohet esencialisht nëpërmjet figurave: figurë, relacion ngjashmërie: *mimesis*.¹¹ Platoni *diegesis*-in e ilustronte me *ditirambin* dhe esencializonte *subjektin*, ndërsa me *mimesis*-in e ilustronte tragjedinë. Duke qenë idealist, Platoni synonte *iluzionin e së vërtetës*, bazë për teorinë e fiksionit.¹²

Po ashtu, Platoni shtronte në diskutim bazamentin e tregimeve dhe shprehjen (stilin) e tyre. Ai mendonte se atë që poetët ia transmetojnë dëgjuesit ose lexuesit e bëjnë në dy mënyra: *me tregim të thjeshtë*

⁸ Aristoteli, *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984

⁹ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Fiftieth Anniversary Edition, Princeton University Press, 2003

¹⁰ Antonio Camapgnon, *Bota (Letërsia, Teoria dhe Mendimi Praktik)*, Jetar e re, nr.1, Prishtinë, 2015, f. 277

¹¹ Kujtim M. Shala, *Miniatūra* (Logos/Prologos/Metalogos), Buzuku, Prishtinë, 2005, f. 11

¹² Idem

ose *me imitim*. Kësisoj, artin e klasifikonte në dy grupe: njëri që ishte i karakterit narrativ, *diegesis-i*, ku autori flet me zërin e tij, dhe tjetri, karakterit imitues, *mimesis-i*, ku autori ‘fshehet’ dhe flasin personat e tjerë, të cilët imitojnë karakteret e ndryshme.

Platoni kërkonte njëfarë raporti dallues ndërmjet autorit dhe aktorit. Ai, gjithashtu kundërshtonte atë formë të *tregimit-rrëfimit*, kur ngatërrohej autori me personazhin e tij, në kuptimin që duke treguar (rrëfyer) për personazhin, sikur tregon (rrëfen) për veten.

Me një fjalë, Platoni kërkoi që të identifikohet zëri i autorit prej zërit të personazhit. Bile, zëri i autorit të përhumbej fare, sepse rrezikonte të rezultojë deri te një *tregim i thjeshtë*, që për Platonin nënkuptonte *tregim pa imitim*. Thjesht, tregim që i mungonte *dialogu*.

Sipas tij, tregimi është krejt diçka tjetër, pra kur një teksti i hiqen fjalët, zëri i autorit (poetit) dhe mbetet vetëm dialogu i ndërsjellë, një *dialog* i ngjashëm si te tragjeditë, *dialog* ky që vazhdimisht promovohet në veprën e tij.

Kësisoj, Platoni më pas bën edhe klasifikimin e tregimeve në tri lloje, që përkojnë me tri lloje të ndryshme letrare: i pari është imitimi i thjeshtë, në të cilin hyn tragjedia dhe komedia, i dyti – ‘tregimi i thjeshtë’ i poetit, të cilin e gjejmë te ditirambet dhe, i treti, tregimi dhe imitimi, një përzierje e njërit me tjetrin, i cili gjendet te këngët epike. Kjo mund të merret edhe si ndarje e zhanreve, që te Platoni bazohej mbi mënyrën e *të thënit* të teksteve.

Në anën tjetër kemi edhe kërkesën e tij për përkufizimin e *mimesis-it*, të cilin për herë të parë e përmend në *librin e tretë të Republikës*, për të vazhduar në të *dhjetin*. Platoni vë në funksion metodën e ekzistencës së një forme (*eidos*) unike, atë të *parën*, që është krijuar nga *Zoti*, pastaj *reprodukimin* e saj nga *Njeriu* për të konkluduar se *mimesis* është lojë e jo punë serioze: *diçka që është gjëja e tretë pas së vërtetës*.¹³

Për Aristotelin *mimesis-i* ishte përfaqësim i veprimeve, rrjedhimisht nga kjo rezultojë shkrimi si *mimesis* i jetës, ndërsa *diegesis-i* shfaqej

¹³ Platoni, *Republika*, (*libri i tretë*), f. 104

si *autoligjëratë*, *ligjëratë mbi veten*, pa ndërmjetësim,¹⁴ shenjë kjo që na çon drejt poetikës së modeleve narrative autobiografike.

Kjo, edhe për një fakt tjetër: teoria për *mimesis*-in njeh referencialitetin dhe autoreferencialitetin, objektin dhe subjektin, ligjëratën dhe autoligjëratën,¹⁵ e që, po e përkthym sipas natyrës së kërimit tonë, nënkupton shkrimin e jetës nga vetë autori.

Në *Poetikë*, Aristoteli modifikoi përdorimin e termit *mimesis*; *diegesis* nuk është më nocioni më i përgjithshëm që definon artin poetik dhe tekstet epike e dramatike; brenda *diegjezës* nuk krahasohen më si më shumë apo më pak *imituese*.

Me fjalë të tjera, *mimesis*-i i Aristotelit mban një lidhje të fortë dhe të privilegjuar me artin dramatik në krahasim me modelin piktoresk, e për më tepër, tragjedia është më superiore se epika – sipas Aristotelit, por, mbi të gjitha, ajo që i përket *mimesis*-it, si në epikë, ashtu dhe në tragjedi, është historia, *mythosi*, si *mimesis* i veprimit. Pra, i rrëfimit dhe jo i përshkrimit.

Poetika asnjëherë nuk e vë në dukje objektin si të imituar apo pasqyruar, por objektin imitues apo pasqyrues, që do të thotë teknikën e pasqyrit, strukturimin e *mythos*-it. Së fundi, duke e radhitur edhe tragjedinë, edhe epikën nën *mimesis*, Aristoteli tregon se fare pak preokupohet me tablonë, pra me paraqitjen në kuptimin e vënies në skenë, por para së gjithash, me veprën poetike si gjuhë, *logos*, *mythos* dhe *lexis*, si tekst i shkruar dhe jo realizim vokal. Thënë shkurt, *mimesis*-i do të ishte paraqitja dhe imitimi i veprimeve njerëzore përmes gjuhës, ose të paktën Aristoteli e kufizon në këtë mënyrë dhe ajo që e preokupon atë është, mbarështrimi narrativ i fakteve të historisë, e poetika e tij është, në të vërtetë, një narratologji.¹⁶

Më vonë për poetikën bashkëkohore, konkretisht për Genette-in, *mimesis* definohet nëpërmjet një maksimumi të informacionit

¹⁴ Kujtim M. Shala, Idem, f. 13

¹⁵ Kujtim M. Shala, Idem

¹⁶ Antoine Campagnon, *Literature, Theory and Common Sense*, Princeton University Press, USA, 2004

*dhe një minimumi të informatorit.*¹⁷ Ky definim ka hapur dilemën se shkrimi autobiografik të mos konsiderohet si shkrim letrar reprezentues - mimetik, sepse me dysinë e tij, përmbledh në vete sa informacionin, po aq edhe informatorin, që thënë ndryshe do të dilte: *përmbledh në vete sa vërtetësinë, po aq edhe subjektivitetin autorial.*¹⁸

Tutje, Chatman (1990) përdori këto koncepte për të dalluar zhanrin e narracionit (narracione epike, novela, histori të shkurta) nga zhanri mimetik narrativ (filmat, dramat etj),¹⁹ përderisa shumë interpretues ndjekin Genette-in (1980:4; 1988: 49) dhe propozimin se fiksioni narrativ është një ‘mozaik’ i të dyjave, i *mimesis*-it dhe i *diegesis*-it, kryesisht duke u ndarë në ‘fjalë narrative’ dhe ‘ndodhi narrative’.²⁰ Sipas këtij formulimi, teoria bashkëkohore e cila i referohet *gjuhës së motivueshme* të Kratilit dhe asaj arbitrare të Hermoxhenit, fjalët narrative *mimesis*-in e përkthejnë si *unë tregoj* dhe *diegesis*-in - *unë them*, që të dyja nga perspektiva e tipit *retro*.

Retrospeksioni tashmë është përkthyer në një *analepsë të madhe*, figurë që promovon diskursin e së kaluarës të deklamuar qysh herët nga *njeriu që kujton* dhe *njeriu që rrëfen*, një simbiozë, e cila përfaqëson edhe prozën autobiografike në të gjitha moduset e saj. Përfundimisht, *mimesis*-i, sipas poetikës moderne, nuk është pra kopje, riprodhim i të njëjtës gjë, por shndërrim i modelit.²¹ Në prozën autobiografike kjo varet nga autori, i cili ka rolin e *homo reminiscens*-it dhe *homo narrans*-it, të cilat koncepte do t’i elaborojmë më poshtë.

¹⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, f. 187

¹⁸ Sabri Hamiti, *Vetëdija letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1989, f. 332

¹⁹ Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, 2005.

²⁰ Jahn, Manfred, Idem

²¹ Nathalie Piegay-Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, PARNAS, 2011, f. 168

4. *Homo reminiscens et homo narrans*

*Të gjitha rrëfimet janë në ne, vetëm se është vështirë të rrëfohen deri në fund, shprehej shkrimtarja argentinase, Veronik Prat (1947), te tregimi Rrëfimet janë në ne.*²²

Për Marcel Proust-in njeriu është një *homo reminiscens*, pra njeri që kujton. Ai nisej nga parimi se *gjithçka qëndron në vetëdije dhe në objekt*.²³ Në vetëdije - memorizohet, në objekt - shkruhet.

Koncepti i Proust-it ka të bëjë me dy procese: *të kujtuarit* dhe *të shkruarit*, duke i lidhur kështu *reminiscent-in* e *narrans-in* në një nyje të vetme: autorin, personin real.

Përderisa Alber Camus, përkundër romanit amerikan, të cilin e cilësonte si *botë të njerëzve pa kujtesë*, Proust-in dhe letërsinë e tij, duke qenë autobiografike, e quante *botë të kujtesës*.²⁴ Po kjo *botë e kujtesës*, në mënyrën më të mirë prodhon shkrimin e jetës, qoftë kjo vetëm një *biografemë*, apo edhe një *grand récit* autobiografik. Sipas tij, Proust-i bashkoi në një unitet *kujtimin e humbur* dhe *ndijimin e tanishëm*, atë që Camus-i figurativisht e quajti *këmbën e përdredhur dhe ditët e lumtura të dikurshme*.

Pse e tha këtë?

Sepse Camus-i fatkeq ishte i bindur se një autobiografi apo roman autobiografik, nuk e bëjnë të mirë vetëm çastet e zgjedhura, edhe pse jemi në një fushë ku diskursi i faksionit lidhet me diskursin e pasionit, ku *dokumenti* provon të kthehet *në monument*, siç ndodh në letërsinë autobiografike shqipe.²⁵

Ndërsa, për Eco-n, njeriu është një *qenie që rrëfen*: nëse njeriu nuk rrëfen, kush do të na tregojë se si ishte jeta para nesh, do të thoshin shkrimtarët, për të shtuar se njeriu nga natyra është qenie narrative, madje edhe kur nuk thotë asgjë. Aq më tepër, kur kësaj i shtohet edhe një tjetër koncept kyç: *homo narrans-i*, një kategori ndarëse e njeriut si *kafshë narrative*, për të cilën me krenari fliste teoricieni

²² Veronik Prat (1947), *Rrëfimet janë në ne*, Jeta e Re, Prishtinë, 2005, Nr. 1-2, f. 195

²³ Agron Tufa, *Letërsia dhe procesi letrar në shekullin XX*, Shblu, Tiranë, 2008, f. 280

²⁴ Agron Tufa, *Idem*

²⁵ Për fenomenin e tillë shih shkrimin e Sabri Hamitit, *Letërsia autobiografike* te libri studimor *Albanizma*, i cili fenomen ilustron më dëshminë e At Zef Pllumit.

Walter Fischer.²⁶ Ky dijetar së pari funksionalizoi një referencë në *paradigmën narrative*, e cila sipas tij *përcakton një teori të veprimeve simbolike*.²⁷

Mirëpo, sipas poetikës së antropologjisë së letërsisë orale, *homo narrans*-i në mënyrë reciproke lidh kryefjalën e së tashmes me të dhënat tekstuale të së kaluarës (Mary Ellen - Brown), prandaj nuk është i rastit pretendimi i antropologut amerikan John D. Niles, i cili ngul këmbë se rrëfimi, sidomos rrëfimi gojor, meqë është më i hershëm, është baza kryesore e kulturës njerëzore, si e vetmja mënyrë që e dallon njeriun prej qenieve të tjera të gjalla.²⁸

Ata që vendosin të rrëfejnë jetën e tyre, zakonisht e kanë një qëllim; ata veprojnë, (...), me kujdesin që të duken tërheqës, duke llogaritur mbresat që u lë atyre dhe shpesh kanë një plan të caktuar, thotë Zweig.²⁹ Sipas tij, Benjamin Franklin e bën jetën e tij një *bibël këshillash*, Bismarck-u - *një dokument*, Jean - Jacques Rousseau një *vepër të bujshme*, Goethe, *një vepër arti e poemë romaneske*, ndërsa Napoleon-i në Shën Helenë kërkoi ta përjetësojë jetën e tij të derdhur në bronz *si një monument*.³⁰

Porse, ajo që thoshte Marcel Proust-i është më e qëndrueshme, për faktin se *homo narrans*-i është produkt i *homo reminiscens*-it. Kësisoj, po mos të ishte *homo reminiscens*-i, nuk do të ishte as *homo narrans*-i, gjë e cila nxjerr konkluzionin: *kujtoj, prandaj rrëfej*.

Dhe dihet, proza autobiografike strukturohet mbi kujtimin dhe rrëfimin për të, proces të cilin e sqaron poetika autobiografike për zhanret narrative brenda se cilës po hymë që këtu e tani.

²⁶ Fisher, Walter R., *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, University of South Carolina Press, 1989

²⁷ Idem

²⁸ John D. Niles, *The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, University of Pennsylvania Press, 2010

²⁹ Stefan Zweig, *Tre poetë të kohës së vet*, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 100

³⁰ Stefan Zweig, Idem

II.ZHANRET NARRATIVE AUTOBIOGRAFIKE

1. Përballje teorike

Debatet rreth teorisë së zhanreve i takojnë të kaluarës. Antika vinte në pah shumë çështje, të cilat janë jetike për format letrare. Madje, që atëherë diskutohej për *format fikse*. Ndërsa, romantizmi provonte të vinte kufij të prerë ndërmjet zhanreve. Ndërkohë që klasicizmi ngrinte parime, sipas të cilit ishin të domosdoshme për zhanrin. Dihet, definimet më të mëdha u bënë në modernizëm.

Todorov-i, jo një herë thoshte se refuzimi, rrafshimi i kufijve në mes zhanreve është shenjë e *modernitetit autentik*.³¹ Kjo ide, transformimet e së cilës duhet t'i kërkojmë që në krizën romantike të shekullit XIX (me gjithë faktin se vetë romantikët gjermanë ishin ndërtuesit më të mëdhenj të sistemeve letrare zhanrore), ka gjetur zëdhënësin e saj më brilant, Maurice Blanchot-in.³²

Ky i fundit, përderisa fliste për modernistin Herman Broch, konstatohe se ky autor, si shumë shkrimtarë të tjerë të kohës sonë është bërë prë e presionit të madh të letërsisë, e për pasojë, tashmë e ka humbur aftësinë e njohjes së dallimeve midis zhanreve dhe kërkon t'i shkrijë kufijtë ndërmjet tyre”!³³

Blanchot-i, më guximshëm se shumë të tjerë konkludoi se nuk ka një entitet të ndërmjetëm midis një veprë unike individuale dhe letërsisë si tërësi. Sipas tij, nuk ekziston një zhanër i prerë në letërsinë moderne, i cili konsiston në përzierjen e veprës, një vënie në pikëpyetje e *esencës së letërsisë*.³⁴

Në ç’kuptim u shtrua kjo dilemë?

Nëse kemi të bëjmë me letërsi të pastër, fikSION tipik, e që për Blanchot-in, nuk paraqet çështje të dorës së parë, për faktin se ajo dhe e vetmja që është me rëndësi për të është libri, *ashtu siç është larg nga zhanret, jashtë nga nënndarjet kategoriale - prozë,*

³¹ Tzvetan Todorov, *The Origin of Genres, New Literary History*, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews, The Johns Hopkins University Press (1976), p. 159-170

³² Tzvetan Todorov, *Origjina e zhanreve*, Jeta e re, Prishtinë, 2005, Nr. 1-2, f. 115

³³ Tzvetan Todorov, Idem

³⁴ Tzvetan Todorov, Idem

poezi, roman, dokument, (...) gjë që e mohon fuqinë e themelimit, njëkohësisht edhe përcaktimin e formës së saj.

Siç mund të mendohet, me kohë zhanret janë shkruirë ndër vete. Letërsia e ka shpallur vetveten se ka mbetur e vetme në ‘pastërtinë misterioze’ të saj dhe çdo krijim letrar e kthen mbrapa, pastaj e adreson atje ku gjendet “esenca e letërsisë”.³⁵

Në këtë hulli, Todorov-i mbështet mendimet e Blanchot-it, duke vlerësuar se zhanret brenda tyre kanë një peshë të vetëdëshmisë, që sipas nesh ka për mision romani autobiografik dhe proza autobiografike në përgjithësi.

Megjithatë, në zhanret narrative autobiografike, historia nisat herë *këtu* e *tash*, herë *atje* dhe *dikur*, gjithmonë duke pasur për bazë prefiksin *auto*.

Ky fenomen, përderisa tumirët kaq fort nga studiuesit, cilësohet si *iluzion egocentrik* për çfarë Pulhani e quajti *iluzion i hulumtuesit*.³⁶

Ky iluzion egocentrik mbështetet në të dhënat e jetës reale, atëherë kur proza autobiografike krijon imanencën tekstuale. Shembull: iluzioni egocentrik i hulumtuesit autobiografik, përfaqësohet që në titullin e romanit të Fatos Kongolit *Iluzione në sirtar*.³⁷ Autori, përveç narrator, shndërrohet edhe në *hulumtues të vetvetes*, me përshtypjen se po paraqet *të vërtetën e mundshme (e vërtedukshmja)*.

Megjithatë, pretendimi se objektiviteti mund të shtrohet prej perspektivës subjektive, mbetet vetëm një iluzion. Ky i fundit i hap kufijtë e zhanrit autobiografik, për të mos thënë ka pretendime për t’i zhdukur ata. Edhe pse Blanchot-i ngre zërin për zhdukjen e zhanreve, Genette-i, kur vihet përballë një fakti të tillë, nuk i mohon dy format e dallueshme brenda tij: *ditarin* dhe *ligjëratën profetike*.

Mirëpo, Genette-i ka një mendim më të butë (nëse e vëmë përballë Blanchot-it) se zhanri si i tillë, nuk është zhdukur: *zhanret e së kaluarës thjesht janë zëvendësuar nga zhanret e tjera*.

Kështu, Genette-i tërheq paralelen në mes të dy çështjeve fundamentale: *narratives* dhe *romanit*. Narrativja ekziston edhe

³⁵ Tzvetan Todorov, Idem

³⁶ Cituar sipas Genette-it

³⁷ Fatos Kongoli, *Iluzione në sirtar (roman pothuajse për vetveten)*, Toena, Tiranë, 2010

në autobiografi, madje si *narrativë e pastër*. Kjo vërehet edhe te modelet autobiografike në letërsinë shqipe.

Aty narrativja përherë përfaqësohet me *ich formë*, madje edhe në romanet të të cilat mund të mos jenë autobiografike, pastaj zë vend autobiografia, e pas saj si duket më mirë prezantohet te romani autobiografik. Kësisoj, romani autobiografik është formë sintetizuese. Për më tepër, studimet postmoderne brenda zhanrit të autobiografisë hetojnë edhe elementet e romanit, siç është fiksionaliteti dhe anasjelltas.³⁸

Prandaj, është thënë se në bashkëkohësi, vepra është e destinuar ta tradhtojë zhanrit e vet. Kjo nënkupton se zhanri ekziston. Genette-i origjinën e zhanreve të reja e nxjerr nga zhanret e vjetra. Një zhanër i ri gjithmonë është një transformim i një zhanri të mëparshëm, ose i disa zhanreve: me anë të inversionit, me anë të zhvendosjeve, me anë të kombinimeve,³⁹ ashtu siç ndodh me prozën autobiografike, konkretisht me romanin autobiografik, i cili teknikën e rrëfimit e merr nga autobiografia. Në fakt, kompozicioni dhe rrëfimi këtu përbëjnë esencën e tij.

Rrjedhimisht, pas shumë diskutimesh, Genette-i vjen në përfundim se kurrë s'ka pasur letërsi pa zhanre. Sipas tij, zhanri është klasë e tekstit, sistem që i shtrohet një transformimi konstant, dhe po të flasim nga këndi historik, çështja e origjinës nuk mund të ndahet nga terreni i vetë zhanreve.⁴⁰ Në këtë mënyrë, edhe proza autobiografike i shtrohet këtij transformimi, pavarësisht pse në vete paraqet një miksturë narrative, një zhanër hibrid.

Zhanret, sipas kësaj teorie, janë entitete që mund të përshkruhen nga dy pikëpamje: nga vëzhgimi empirik dhe nga analiza abstrakte. Zhanri, pa marrë parasysh a është letrar a jo, nuk është asgjë më shumë se një kodifikim i veçantive diskursive. Ky definim shpjegohet nëpërmjet dy termave nga të cilët kompozohet *veçantia*

³⁸ Ed. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Westport, CT: Greenwood, 1998. p. 169

³⁹ Genette, Idem, f. 118

⁴⁰ Idem

diskursive dhe kodifikimi.

Veçantia diskursive mundëson identifikimin në mes zhanreve përmes kësaj karakteristike; një autobiografi ndryshon nga një roman në atë se autori pretendon se është duke i rrëfyer faktet e nuk është duke konstruktuar fiksione.⁴¹

Në anën tjetër, dallimi ndërmjet romanit autobiografik dhe zhanrit të autobiografisë mund të vërehet në ndonjërin nga nivelet e diskursit të të folurit, meqë zhanret burojnë nga aktet e të folurit. Sidoqoftë, të folurit si akt subjektiv dhe narracioni unit janë *realitete diskursive*.⁴² Kështu, realiteti jetësor dhe realitetet diskursive e bëjnë veprën autobiografike.

Për më tej, proza autobiografike karakterizohet me anë të disa veçorive, prej të cilave dy qëndrojnë më lart: identifikimin e autorit me narratorin dhe identifikimin e narratorit me personazhin kryesor. Identifikimi i dytë është i qartë: personazhi shprehet me prefiksin *auto*.

Në të gjitha zhanret referenciale ose historike, realiteti i referentit hetohet qartë, sepse kemi të bëjmë me autorin e vetë librit. Pra, me një individ që ka një *status civil* në qytetin e tij. Prandaj, këtu kemi të bëjmë me një akt të të folurit që kodifikon edhe veçantitë semantike. Kështu, akti i të folurit kontekstualizohet, shpërndahej edhe jashtë letërsie: ai praktikohet në çdo kohë, në kuptimin se çdokush e rrëfen *tregimin e vet*. Madje, studimet e bëra nga Lejeune-i dhe Bruss-i kanë arritur të themelojnë *identitetin e aktit të të folurit*, që nis të rrënjët e tij. Pra, të rrëfyerit dikujt tregimin tënd.

Megjithatë, ky kontakt inicial, nuk e parandalon nënshttrimin ndaj një numri transformimesh me qëllim që të arrihet formësimi i zhanrit letrar.⁴³

Sidoqoftë, poetika si bazë e studimit tonë bazohet në teorinë e autobiografisë së Philippe Lejeune-it. Mirëpo, para se të hyjmë më thellë, e shohim të udhës të bëjmë një përmbledhje të nocionit të

⁴¹ Idem

⁴² Idem

⁴³ Idem, f. 128

Lejeune-it për *paktin autobiografik (pacte autobiographique)*⁴⁴, duke analizuar edhe aspekte të tjera të poetikës autobiografike, të cilat u shtruan edhe nga teoricienë të tjerë të shkollave të ndryshme.

Lejeune-i e definoi shkrimin autobiografik duke identifikuar autorin, *storien* e jetës së tij të rrëfyer në mënyrë autentike. Kështu, sipas tij del se *autori autobiografik* krijon të ashtuquajturin *pakt autobiografik*⁴⁵ me lexuesin, qoftë përmes titullit, paratekstit, shenja këto të *strukturës së jashtme të tekstit*, qoftë edhe në relacion me konstituesit e brendshëm tekstorë përmes të cilëve krijohet një pakt referencial (*pacte réfèrentiel*)⁴⁶, në mënyrë që diskursi i tillë t'i referohet një realiteti jashtëtekstual.⁴⁷

Në kontekst të *strukturës së thellë tekstore* ekziston edhe një tjetër pakt referencial (*pacte réfèrentiel*) implicit i padiskutueshëm, që provohet pashkëputshëm nga autori, i cili lë të nënkuptohet mes rreshtash, sidomos kur provat e bindjes shtrohen si gjuhë e argumentit dhe informatës, duke marrë rolin, përveç të një narratori 'objektiv', po ashtu edhe të informatorit *për veten dhe të tjerët*.

Ky relacion ndryshon nga vepra në vepër, sidomos kur proza autobiografike thuret brenda formës fikzionale, kur diskursi autobiografik konsiderohet si *instancë e dytë e ligjërit* (Barthes), apo merr *statusin e intertekstit* (Jefferson).⁴⁸

Sipas Lejeune-it, përballë të *gjitha formave të fiksionit*, biografia dhe autobiografia janë *tekste referenciale*, pikërisht sikur diskursi shkencor apo historik. Ato pretendojnë të ofrojnë informata rreth

⁴⁴ Philippe Lejuene, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle Edition Augmentée, Seuil, 1975, 1996, f. 13

⁴⁵ Philippe Lejuene, Idem, f. 29

⁴⁶ Philippe Lejuene, Idem, f. 36

⁴⁷ Heidi Marek, *Fact and Fiction - The Problem of Autobiographical Writing in Philippe Lejeune and Luigi Malerba*, in: *Italian Studies in Southern Africa* XV/2 (2002), Sondernummer: *Life Writing/Scrivere l'auto/biografia*, f. 51 – 65

⁴⁸ Ann Jefferson, *Autobiography as intertext, te Intertextuality: Theories and practise* (edited by Michael Worton and Judith Still), Manchester and New York, 1990

një ‘realiteti’ të jashtëm, të ofrojnë një shkrim të verifikueshëm.⁴⁹

Në dukje të parë kjo poetikë duket e ngushtuar. Ajo proklamoi vetëm *diskursin e informatës*, të verifikueshmen, mirëpo, më poshtë, sikur shkon në hullinë e poetikës klasike (Platoni, Aristoteli), e shpallur përmes konceptit të *mimesis*-it dhe, më vonë, *strukturës së shenjës gjuhësore* (Saussure) e deri te *përngjasimi* si koncept i strukturalizmit të ri (Barthes).

Prandaj, me të drejtë Lejeune-i shtoi:

*Qëllimi i tyre, nuk është përngjasimi i thjeshtë, por përngjasimi ndaj të vërtetës. Jo efekti i reales, por imazhi i reales. Kështu të gjitha tekstet referenciale e detyrojnë atë që do ta quaj një pakt referencial, implicit apo eksplisit, në të cilin është i përfshirë një definicion i fushës së reales dhe një deklaratë e mënyrave dhe shkallëve të përngjasimit të cilin e detyron teksti.*⁵⁰

Njëri nga teoricienët e kohës, Michel Beaujour,⁵¹ konstatoi se në poetikën e tij të hershme, Lejeune-i, autobiografinë e definoi si tekst narrativ, i cili përfaqëson historinë e jetës së një individi, siç është përjetuar në *sekuencën kronologjike*⁵², gjë që e zhvesh prej kategorisë *kronografike*,⁵³ përshkrimit të kohës, periudhave, moshave të ndryshme. I zënë ngushtë, më vonë, në studimet e tij mbi Sartre-in dhe Leiris-in, Lejeune-i provoi ta zbusë *relevancën kronologjike* në favor të ‘shtigjeve’ të tjera përmes të cilave autori *akordon një strukturë (estetike) dhe një kuptim më të thellë të stories*

⁴⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle Edition Augmentée, Seuil, 1975, 1996, f. 36

⁵⁰ Idem f. 25

⁵¹ Michel Beaujour, *Autobiographie et autoportrait*, Poétiques 32, 1977, f. 442-458

⁵² Shih Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 33: “l'autobiographie est avant tout un récit, qui suit dans le temps l'histoire d'un individu [...] la structure principale du texte est narrative [...]”

⁵³ Nocioni *kronografi*, ashtu si nocioni *topografi* dhe *prozopografi* takojnë retorikës së vjetër të rikujtuar nga Roland Barthes, që tashmë përfshihen në *teorinë e deskripcionit*.

së tij personale.⁵⁴

Për Beaujour-in, këto dy lloje të diskurseve duket se janë të papërputhshme. I influencuar nga Michel Foucault dhe Philippe Sollers, Beaujour-i besoi se *gjuha retorike* është një medium vetëgjenerues që i përket trashëgimisë kulturore, e cila ekziston dhe funksionon, pavarësisht përvojës individuale. Gjuha, kështu, fshin subjektin i cili përdor tropet dhe figurat e saj.⁵⁵

Në anën tjetër, Paul de Man shtroi dilemën nëse proza autobiografike varej nga *referenca*, apo nëse jeta e autorit vetvetiu është e influencuar nga ky *projekt autobiografik* dhe kërkesat e gjuhës së tij letrare.⁵⁶ De Man, kështu, duket të jetë i irrituar nga moszgjidhja e qartë e Lejeune-it në lidhje me zhanrin e autobiografisë në sferën e dokumentarit ose të të shkruarit fiksional.

Megjithatë, vlerësimet e Michel Beaujour-it dhe të Paul de Man-it mbi Lejeune-in, nuk janë pranuar nga John Eakin, kritik i cili paraqet pikëvështrimin më të thellë të strukturës dinamike të konceptit të Lejeune-it për autobiografinë.

Eakin është plotësisht i vetëdijshëm për konsekuencat e Lejeune-it, i ndarë në mes të faktit dhe fiksionit (në mes të *stories* dhe *diskursit*, siç e thotë ai),⁵⁷ por në pikëpamjen e tij, lëvizja në perspektivë e Lejeune-it, demonstroi brishtësinë e teorisë së tij:

⁵⁴ Shih Philippe Lejeune, *Lire Leiris*, Paris 1975, pp. 15 f.: “L’*Age d’homme* ne semble pas au premier abord être composé ‘chronologiquement’ sous la forme d’un récit suivi qui irait de la naissance au présent. Ou du moins cette chronologie est secondaire par rapport au dessein de construction thématique. [...] Construire une autobiographie autour de thèmes et d’images, c’est privilégier dans chaque élément du récit la signification, c’est vouloir aboutir à un système de signification. [...] Par cette construction, Leiris réalise le projet secret de toute autobiographie (trouver l’ordre de la vie) [...]”, cituar sipas Heidi Marek: *Fakti dhe fiksioni: problemi i të shkruarit autobiografik në Lejeune dhe Malerba*.

⁵⁵ Heidi Marek, *Fact and Fiction - The Problem of Autobiographical Writing in Philippe Lejeune and Luigi Malerba*, in: *Italian Studies in Southern Africa* XV/2 (2002), Sondernummer: *Life Writing/Scrivere l’auto/biografia*, f. 51–65

⁵⁶ Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, *Modern Language Notes* 94 (1979), pp. 919-930; p. 920

⁵⁷ Shih Paul John Eakin, *Parathënia në On Autobiography*, op. cit., p. xiii

Njeriu mund të dëshmojë ndryshim në zemrën e tij apo një kundërthënie të pakujdes, por unë mendoj se do të ishte më e besueshme të thuhet se dallimi në mes këtyre formulimeve thekson kompleksitetin fundamental të personalitetit kritik të Lejeune-it.⁵⁸

Iniciativa e Misch-it për të shkruar historikun e plotë të historisë së autobiografisë, u bazua në idetë e klasikëve gjermanë Herder dhe Goethe, të cilët ideuan *projektin e krijimit të korpusit të të gjitha teksteve autobiografike* të shkruara në të gjitha kohërat dhe në të gjitha vendet, në ç'mënyrë do të dëshmohej çlirimi progresiv i shpirtit njerëzor gjatë historisë së njerëzimit. Duke krijuar korpusin e teksteve autobiografike në historinë e kulturës perëndimore, Misch përfshiu zhanre të ndryshme letrare e jashtëletrare. Prozën autobiografike e prezantoi në të gjitha tekstet e shkruara në vetën e parë, në të cilat autori flet për veten e tij: deklamime retorike, epigrame, poezi lirike, refleksione filozofike, ese, lutje, solilokviume, rrëfime, letra, portrete letrare, kronika e memoare, romane autobiografike.⁵⁹

Sprova jo më pak të rëndësishme për poetikën autobiografike në fillim të viteve '80-të bëri edhe James Olney, duke pohuar se te një fakt 'paradoksal' lidhur me teorinë e këtij zhanri, duhet potencuar dy çështje: mburrjen e atyre që konsiderojnë se e dinë se çfarë është zhanri i autobiografisë e letërsia autobiografike dhe çështjen e mospajtimit të madh në mes teoricienëve të thirrur për të folur për këtë zhanër.

Kësisoj, nocioni autobiografi, që nga poststrukturalizmi, filloi të përdoret në kuptimin e gjerë, duke përfshirë forma të ndryshme të diskursit autobiografik. Po kështu, më me dëshirë sesa për zhanrin autobiografik, kritikët letrarë bashkëkohës flisnin për *aktin autobiografik* (E.Bruss), *figurën autobiografike* (de Man), *kontratën autobiografike* (Lejeune), *aktivitetin autobiografik* (Fleishmann).

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Andrea Zlatar Viočić, Idem

Në këtë kontekst, Paul de Man pohoi në mënyrë radikale se autobiografia nuk është *zhanër* apo *modus*, por *figurë e leximit* ose e kuptimit e cila paraqitet në të gjitha tekstet. Dallimi parimor në mes të de Man-it dhe të teoricienëve të tjerë konsiston në faktin se konceptin e zhanrit e zëvendësojnë me sintagma të tjera, përderisa de Man kategorinë e autobiografisë e zgjeron me mundësi të *shfaqjes* në të gjitha tekstet, një hapje kjo e zhanrit ndaj zhanreve të tjera dhe anasjelltas. Kështu, poetika e prozës autobiografike, veçanërisht e autobiografisë, tashmë është një rrugë e rrahur mirë nga teoricienë, eseistë dhe filozofë shkollash të ndryshme, madje e parë edhe përmes premisave filozofike.

2. Premisa filozofike dhe autobiografia

E tumirim mendimin se kemi një mori teorish autobiografike, e që do të kategorizoheshin si *metateori*, siç ndodh me Robert Smith-in dhe të tjerë, i cili shqyrtoi konceptet poetike dhe filozofike të Derrida-s për autobiografinë.⁶⁰

Madje, ai duke iu referuar Louis Renza-s, E. S. Burt-it⁶¹ dhe Blanchard-it u shtruan dilema, debate nëse autobiografia si *zhanër me ngatërresa* me lloje të tjera narrative, është zhanër që brenda vetes përfshin nocione filozofike, psikologjike, letrare, sociale dhe historike.⁶²

Kështu, konceptet filozofike për autobiografinë detyrimisht na lidhin me Derrida-n, herë si të dhëna, interpretime veçuese me pretendime sintetizuese, herë si përfitim i diskutimeve të tij për çështje që lidhen me filozofinë e interpretuar nga pasardhës të tij, të cilët me mish e shpirt janë dhënë pas poetikës autobiografike. Sipas Derrida-s, autobiografia si çdo tekst është *shenjë e strukturës*

⁶⁰ Robert Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, 1995, f. 50

⁶¹ E. S. Burt, *Poetic conceit: the self-portrait and mirrors of ink*, *Diacritics* (Winter 1982), f. 18-19

⁶² Robert Smith, *Idem*

së tekstit.⁶³

Çdo referim i mëtejshëm, sipas pikëpamjes së tij, nuk është i drejtuar rreth *objektit referues* të një teksti të pavarur, por rreth teksteve tjera dhe atyre që janë në kërkim të gjurmëve dhe shenjave. Nëse autobiografi mbetet te kërkesa e prezantimit të vetvetes, ai, kështu *do ta rrënojë iluzionin e vetëreferimit*.⁶⁴

Po ashtu, edhe në artikullin e tij *Vendbanimi, iluzioni dhe dëshmia (Demeure, fiction et témoignage)*, në të cilin e interpretoi autobiografinë e Maurice Blanchot-it, *Çastet e vdekjes sime (L'instant de ma mort)*, Derrida e theksoi zhvendosjen e pandërprerë dhe rikthimin e domethënies në procesin e përhapjes së kuptimit (*dissémination*).

Për Derrida-n, autobiografia është sistem i gjurmëve, shenjave nga të cilat nuk ka kthim tek origjina *përtej* tekstit. Nuk ka qenësi të brendshme të individit, të cilën subjekti do të ishte në gjendje ta nxjerrë jashtë përmes gjuhës. Pra, subjekti tek Derrida varet nga *të tjerët*. Por, çka mendonte ai me këtë *të tjerët*, kjo nuk është gjithmonë e qartë.⁶⁵

Si shembull se si mund të aplikohen shqyrtimet teorike të zhanrit nga Derrida, këtu është përdorur studimi i Robert Smith *Derrida dhe autobiografia (Derrida and Autobiography)*.⁶⁶

Në pjesën e dytë të studimit të tij, *Sqarimi i autobiografisë*⁶⁷ (Clarifying Autobiography), Smith-i e konsideron si të pasaktë teorinë e zhanrit të Lejeune-it. Autobiografia nuk iu rikthehet pikave të qëndrueshme referuese jashtë tekstit si autori ose autobiografi.⁶⁸

⁶³ Bossinade, Johanna, *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, Stuttgart Weimar (J.B. Metzler) 2000, f. 79

⁶⁴ Idem, f. 78

⁶⁵ Derrida, Jacques, *Sémiologie et grammatologie. Entretien avec Julia Kristeva*, in Ders.: *Positions. Entretiens avec Henri Rose, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris (Editions de Minuits) 1972, f. 25-51

⁶⁶ Robert Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, 1995

⁶⁷ Ky kapitull është përkthyer në gjuhën shqipe dhe botuar në revistën letrare *Jeta e re*, nr, 3, Prishtinë, 2014 (Përkthyer nga Sazan Kryeziu)

⁶⁸ Robert Smith, Idem

Në shqyrtimet e tyre, Derrida dhe Smith e ndajnë zhanrin e autobiografisë prej historisë dhe normave të tyre! Ata nuk merren me formën, strukturën dhe karakteristikat tradicionale të saj. Ata, shumë më tepër autobiografinë e shohin të lidhur me konceptet e jetës, siç janë *vdekja* dhe *të shkruarit*, të cilat janë vendimtare për filozofinë e Derrida-s.⁶⁹

Smith-i ndalet te zhargoni i Derrida-s, pa e sqaruar më tutje termin *tjetërsim* (otherness, l'autre). Ndërsa termat si *graphein* (shkrim), *trace* (shenjë) dhe *writing* (të shkruarit), në studimet e Smith-it vazhdimisht ngrenë pyetje, pa përgjigje (...)⁷⁰. Sipas Smith-it, përderisa pretendon në të *të qartësuarit e zhanrit*⁷¹ është një përpjekje që ta davarisë mjegullën teorike rreth poetikës së saj, prandaj referenca në vijim është në hullinë e këtij observimi që mund të përfundojë edhe në përballje të tjera të modeleve narrative, duke dalë jashtë kufijve të saj:

*Vetë teoritë për prozën autobiografike mëtojnë të vazhdojnë apo të qëndrojnë si fiksione vetëproduktive mbi, por asnjëherë nuk dëshmojnë qartazi “në” – llojet narrative, të cilat tradicionalisht i njohim si “autobiografi”.*⁷²

Kjo justifikon edhe mendimet e mëvonshme të Lejeune-it, i cili sikur habitet me guximin për ta përkufizuar zhanrin, cilido qoftë ai, sidomos një zhanër hibrid siç është proza autobiografike.

Pavarësisht nga e gjithë kjo përballje, modelët autobiografike kanë shpërfillur teorinë për *ligjin e zhanrit* (Derrida). Ato janë shndërruar në *një lojë*, ku janë implikuar *shkrues* me statuse të ndryshme nga shkrimtarët modelë e deri te njerëzit e thjeshtë dhe të pafat, herë duke zgjedhur prozën autobiografike me status kujtimesh, ditarësh, herë duke e paraboluar lexuesin me romane, ku dëshmia funksionon

⁶⁹ Robert Smith: *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, 1995

⁷⁰ Robert Smith, Idem

⁷¹ Titull i punimit të cilit po i referohemi që në fillim.

⁷²

si fundament për autofiksione të pëlqyera.

Duke qenë ky *ngatërrim i të qartësuarit të autobiografisë*, E. S. Burt provoi që konceptet e tilla, shpesh të ngatërruara mund të merren si të qëndrueshme, prandaj konstatoi:

Që të shkruash rreth autobiografisë lipset të kesh një rekurs për të njëjtin vokabular fjalësh lavdërimi dhe fajësimi, njëlloj siç është e rëndësishme kur shkrimi autobiografik vepron kur flet për unin, e veçanërisht kur kjo e bën të rrezikshme punën e kritikut kur shkruan rreth autobiografisë - njëlloj sikur shkruan autobiografi.⁷³

Përfundimisht, teoria moderne, zhanret i gjen në diskursin njerëzor, *në jetë*, në *ne* dhe *përreth nesh*. Kjo e përforcon edhe më shumë konceptin tonë për prozën autobiografike si fenomen i derivuar tash nga mimetika e jetës, e cila siç e shohim në vijim, i vë përballë faktin me fiksionin.

3. Fakti përballë fiksionit

*Universi është një novelë, Zoti është novelist!*⁷⁴, thoshte John Barth nga pamundësia për ta ndarë faktin prej fiksionit, përderisa Littreja, i gjendur në një situatë të tillë thoshte se romani është një *histori e rreme, e shkruar në prozë!*⁷⁵

-A vetëm kjo? pyeste Camus-i në shkrimin *Romani dhe revolta*,⁷⁶ për t'iu referuar më pas një kritiku tjetër, i cili mori parasysh teorinë mimetike, kur tha se *arti, çfarëdo qoftë qëllimi i tij, gjithmonë i bën*

⁷³ Idem

⁷⁴ Isona Arai, *Fiction and Reality*, Philozophy of John Barth, në <http://ci.nii.ac.jp/naid/110000539593/en>, shikuar për herë të fundit, shtator 2014

⁷⁵ Isona Arai, Idem

⁷⁶ Albert Camus, *Romani dhe revolta*, Jeta e re, nr. 1, Prishtinë, 2010 (tekst i përkthyer nga Avdi Visoka)

*Zotit një konkurrencë të dënueshme.*⁷⁷

Sipas Camus-it, sa i përket botës romaneske, më e drejtë është të flitet për konkurrencën me Zotin, sesa për konkurrencën me gjendjen civile.⁷⁸ Autor edhe i një romani autobiografik, siç është *Njeriu i parë*,⁷⁹ Camus-i ishte i pajtimit se arti, letërsia *duhen* të bëhen mbi të jetuemit, sepse *çdokush kërkon të bëjë një vepër arti nga jeta e tij*.⁸⁰ Megjithëse, realizmin në art e konsideronte si një nocion të paqartë, të padefinuar mirë, i bindur se bota romaneske nuk synon reproduktimin e pastër dhe të thjeshtë të realitetit, por stilizimin e tij arbitrar.⁸¹

Këtë (hipo)tezë e ilustronte me shembullin e Proust-it, për të cilin mendonte se kishte provuar që të *krijojë i nisur nga realiteti...*, duke e quajtur atë dhe letërsinë e tij *botë të kujtesës*, përkundër romanit amerikan, të cilin e cilësoi *botë të njerëzve pa kujtesë!*⁸²

Në anën tjetër, nobelistit Mario V. Llosa, për të ndërtuar një fikSION të thellë, gjithmonë i duhej të fillonte nga një realitet konkret, nga ajo që ai e quante *trampolina e realitetit*. Madje, ai bënte kërkime dhe vizitonte vende ku zhvillohej veprimi, jo me qëllimin për ta *riprodhuar realitetin saktësisht*, sepse kjo për të ishte e pamundur, por të krijonte një bazë prej nga do të nisej filli i krejt narracionit:

*...Kam shpresuar të krijojë një opozitë në mes dy botëve: fantastikes dhe dokumentares. Derisa po shkruaja e kuptova se ishte e pamundur ta shmangia jetën time, ngaqë gjatë krijimit, gjithmonë, edhe kundër vullnetit të autorit, në vepër depërton një iluzion i realitetit. (...) Gjuha vetë është e aftë për ta transformuar realitetin.*⁸³

⁷⁷ Albert Camus, Idem, f. 249

⁷⁸ Albert Camus, Idem

⁷⁹ Alber Kamy, *Njeriu i parë*, Dritan, Tiranë, 2002

⁸⁰ Idem, f. 251

⁸¹ Idem, f. 255

⁸² Idem

⁸³ Maria Vragas Llosa, *Intervistë*, Jeta e re, Prishtinë, 2011

Përderisa Llosa pranon se përkundër vullnetit të autorit, është e pamundur shmangia e një *iluzioni të realitetin*, po ky iluzion, sipas Hemingway-it, i mbetet lexuesit të zgjedhë, nëse një gjë të tillë do ta pranojë si fakt apo fikSION.

Statusi i padefinuar i një veprë të caktuar na shpie në një debat të madh për relacionin ndërmjet *faktit* dhe *fiksionit*, apo fikSIONIT dhe autobiografisë. Diskutimet e tilla janë shoqëruar shpesh me dilemat e mëdha, nëse autobiografia duhet të konsiderohet si fakt apo fikSION.

Në këtë kontekst, teoricieni i njohur, Timothy D. Adams, autobiografinë tradicionalisht e konsideron si *zhanër jofiksional*. Ky kategorizim ka qenë i motivuar dhe i mbështetur nga pikëpamja se *autobiografia nuk është një shpikje e autorit të saj, por një raport dokumentar mbi jetën e tij*.⁸⁴ Një konstatim i tillë është kontestuar nga Paul de Man, përderisa studiuesja Ann Jefferson vëren dallimet në mes të *novelës* dhe *autobiografisë*, edhe pse proza letrare po zbulohet si autobiografi, qoftë vetëm si efekt i leximit.

Kështu, dallimi në mes të fikSIONIT dhe autobiografisë, nuk është i vendosur në një pikë kufiri, duke i hapur shteg dallueshmërisë së bazuar në dy elemente, që i gjejmë në frazën e Wordsworthit, *as njëra- as tjetra, dhe (janë) që të dyja në të njëjtën kohë*.⁸⁵

Tutje, Alan Collet vë theksin në një *dokument raportues*, çfarë do të thotë se lexuesi supozon që përgjigjet e raportuara në një (auto)biografi posedojnë *vlerë të së vërtetës*, ose me fjalë të tjera, lidhen me një realitet jashtë tekstit, lidhje kjo e cila mund të verifikohet apo të falsifikohet.

Po sipas Collet-it, lexuesi shpreson se gjithçka që autori shkruan për jetën e tij i korrespondon mënyrës siç kanë qenë gjërat në të vërtetë, që ato të dhëna të jenë të vërteta. Në fakt, magjepsja e të lexuarit të një autobiografie rrjedh nga dëshira e lexuesit për të mësuar diçka për jetën e vërtetë jashtë vetes së tij dhe për të parë autorin realisht të ndarë nga fikSIONI që ai krijon. E shikuar nga kjo pikëpamje,

⁸⁴ Birgitt Flohr, Idem

⁸⁵ Heidi Marek, *Fact and Fiction - The Problem of Autobiographical Writing in Philippe Lejeune and Luigi Malerba*, in *Italian Studies in Southern Africa* XV/2 (2002), Sondernummer, *Life Writing/Scrivere l'auto/biografia*, S. 51 – 65

autobiografia bëhet një *subzhanër i biografisë*. Është biografia në të cilën narratori është identik me subjektin e që pak a shumë është ajo çfarë termi autobiografi nënkupton: *një jetë e shkruar nga vetja*. Për këtë, Collet merr shembull analizën e një romani autobiografik, ku natyra e tij autobiografike bëhet evidente. Teksti qartësisht i referohet një realiteti jashtë botës së tij. Kjo referencë ndaj një realiteti të jashtëm është e motivueshme skajshmërisht, që të rrëfëhet nga veta e parë.⁸⁶

Se fiksioni mund të bëhet gradualisht i besueshëm, këtë e potencon edhe shkrimtari suedez, Julian Barnes, në një fragment të veprës së tij autobiografike, i cili në mes të tjerave shkruan:

Sa shpesh na qëllon të rrëfejme historinë e jetës sonë? Sa herë na qëllon që ndërsa t tregojmë, e përmirësojmë, e ndreqim, madje edhe e ndryshojmë në variante të ndryshme. Dhe, sa më gjatë që shkon jeta, aq më të paktë janë ata që mund të na i kundërshtojnë variantet e reja, të na kujtojnë dhe thonë se jeta që po e rrëfejme, nuk është jeta jonë dhe se, në fakt, duke u treguar të tjerëve një gënjeshtëri, kemi filluar edhe ne të besojmë dhe të marrim si të vërtetë gënjeshtren tonë.⁸⁷

Në anën tjetër, André Gide çështjen e vërtetësisë e shtroi në një rrafsh tjetër, duke ia atribuuar më shumë zhanreve tipike fikzionale, sesa atyre dokumentare. Sipas Gide-së, memoaret janë gjithmonë gjysmë të sinqerta, për të vazhduar, *ndoshta i afrohem më shumë të vërtetës tek romanet*.⁸⁸ Përderisa Gide sugjeron se fiksioni është më afër të vërtetës sesa autobiografia, François Mauriac e përforcon edhe më shumë këtë qëndrim:

Vetëm fiksioni nuk gënjen; ai gjen në jetën e një

⁸⁶ Birgitt Flohr, Idem

⁸⁷ Ridvan Dibra, *Julian Barnes: Një shkrimtar nuk është kurrë vetëm*, Shkodër, nëntor 2011

⁸⁸ Natacha Allet & Laurent Jenny, *L'autobiographie, Méthodes et problèmes*. Dpt de Français moderne, Genève, 2005, f. 7

*njeriu portën e zhveshur, përmes së cilës rrëshqet jashtë çdo kontrolli shpirti i tillë i panjohur.*⁸⁹

Në këtë pikëpamje, fiksioni del të jetë më i besueshëm se sa autobiografia, deri në atë masë sa shpjegon aspektet e kuptueshme të jetës së shkrimtarit, pa intervenuar vullneti i këtij të fundit në cenueshmërinë e autenticitetin.⁹⁰

Në këtë lloj qëndrimi Lejeune-i na mundësoi të kuptojmë se, në përgjithësi, fiksioni në mënyrë të pavetëdijshme është autobiografik. Kështu, Lejeune-i nënvizoi se ithtarët e këtij *pakti*, nuk përqendrohen kryesisht në zhvlerësimin e gjestit autobiografik, të cilin e praktikojnë ata vetë; ata kërkojnë të kundërtën, që ta zgjerojnë atë duke krijuar një *hapësirë autobiografike* në të cilën do të lexohet vepra e tyre.⁹¹

Thënë në mënyrë më të butë, Alain Robbe-Grillet sinjalizoi gjithashtu pjesën e *rikonstruktimit imagjinar*, e cila e përshkon autobiografinë e tij, *Pasqyra që rikthehet*.⁹² Ai filloi formulimin sipas mënyrës së Gide-së ose të Mauriac-it, një pakt i llojit të vet: *Kurrë nuk kam folur diç tjetër, vetëm për vete...*, për të shtuar më tej: *Dhe ende në fiksjon po rrezikoj*.⁹³ Në këtë mënyrë, duke përdorur stilin narrativ të fiksionit, teksti autobiografik pushon së qenuri jofiksion. Kategorizimi i autobiografisë si një jofiksion është bërë gjithnjë e më shumë kontradiktor. Adams, pas të gjithë dilemave më në fund rithekson që në vitet e fundit, pavarësisht se çfarë thonë *studiuesit* për këtë zhanër, *autobiografia është fiksjon*.

Në këtë lojë teorish, e shohim të udhës t'i kthehemi *autopoetikës*, kërkimit tonë të mëhershëm, e cila brenda vetes përmbledh tërë këtë kompleksitet në formën e një konkludimi pa pikë përmbyllëse. Sipas saj, fiksioni, të paktën 'ligjërish', nuk është esenca e autobiografisë,

⁸⁹ Natacha Allet & Laurent Jenny, Idem

⁹⁰ Idem

⁹¹ Philippe Ljeune, Idem

⁹² Alain Robbe Grillet, *Le miroir qui revient*, Les Editions Minuit, Paris, 1985

⁹³ Natacha Allet & Laurent Jenny, *L'autobiographie, Méthodes et problèmes*, dpt de Français moderne, Genève, 2005, f. 7

përderisa kjo e fundit mbështillet me fiksion. Shkrimi autobiografik, duke rrëfyer jetën, mitizon historinë personale dhe përherë është në kërkim të objektivitetit. Objektiviteti është i kontestueshëm përderisa kemi të bëjmë me një zhanër kaq personal, ku referencë kryesore është vetë autori.

Në anën tjetër, Roy Pascal konstatonte se shumë çështje hapen në procesin e shkrimit të autobiografisë. Në radhë të parë memoria *selekton* mbi të gjitha vetëm momentet që mund të jenë më atraktive, më kreative dhe drejton instinktin artistik kah dorëzimi ndaj fiksionit. Së këndejmi, edhe kreacioni letrar është më funksional, sesa dëshmia arbitrare.⁹⁴

Duke qenë se autobiografia shpërfaqet si zhanër në/me kompromis, marrëveshje në mes të kërkesave listografike dhe artit, nuk zbulon te ne vetëm individualitetin e narratorit/autorit empirik, por edhe shpalos individualitete dhe karaktere të tjera të njohura dhe të panjohura për ne, që në vete bartin vulën e përshkrimit dhe të rrëfimit fiktiv.⁹⁵

Aty–këtu edhe *rrëfimi homo/heterdiegjetik* vihet në funksion të tekstit autobiografik e që funksionon si *intertekst*, qoftë në cilësinë e ‘ëndrrës’ së narratorit, qoftë në cilësinë e formës së thjeshtë letrare, qoftë në cilësinë e metarrëfimit si kategori e fiksionit.⁹⁶ A do të thotë kjo se *autori empirik*, i cili që në titull shpall kategorinë e zhanrit, po e tradhton modelin zhanror?

Nëse sërish i referohemi Jacques Derrida-s, atëherë kemi një refuzim të rregullave formale; autori kalon *vijën e demarkacionit*, duke provuar fiksionin nga dëshira për letërsi.

Fundja, nuk është veç distanca në mes *subjektit* dhe *objektit* ajo që e fton autorin autobiografik a ideografik që t’i hyjë një aventure të tillë, por edhe distanca në kohë; koha e rikrijimit dhe e përshkrimit

⁹⁴ Shih Pascal, Roy, *Design & Truth in Autobiography*, Routledge & Kegan Paul, London, 1960

⁹⁵ Idem

⁹⁶ Agron Y. Gashi, *Autopoetika- Modelet narrative autobiografike*, Faik Konica, Prishtinë, f. 100

të jetës jep *idenë për autobiografinë si vepër fikzionale*.⁹⁷

Prandaj, autobiografia është *fakticitet* nëse brenda saj kërkojmë faktin. Autobiografia është *fiksion*, nëse provohet të lexohet si letërsi. Pra, *fiksioni* i dhënë përmes *fakticitetit* jep modelin më të veçantë të autobiografisë si kategori zhanrore. Ndërsa, *fakticiteti* i dhënë përmes *fiksionit* shfaq autobiografinë *si/në esencë*.

Nga ky këndvështrim, autobiografia *në esencë* del vepër autoreferenciale fikzionale: zhanër që kërkon *lexim të dyfishtë*.⁹⁸

3. *Mimo - Mnemo*

Teknikës së kthimit mbrapa teoricienët i referohen si *flash-back*, e herë si *mnemo* (*mnoèmè - memoriae mandare*),⁹⁹ që sipas botëkuptimit të Aristotelit do të thotë metodë, e cila krijon rend dhe disiplinë në aktivitetet natyrore pragmatike të qenieve njerëzore.¹⁰⁰

Pra, *mnemo* është të kujtuarit, përderisa mnemoteknika është tipike për rrëfimin retrospektiv autodiegetik. *Mnemo* është baza prej nga nisin tekstet autobiografike, sidomos ato që shkruhen në vitet e fundit të jetës.

Kështu, në rastin konkret *mnemo* është edhe *mimo*. Nga ajo që kemi njohur, qoftë nga leximet, qoftë nga deklaratimet e teoricienëve, po ashtu edhe nga përvoja e shkrimtarëve, *mnemo* është esencë për të rrëfyer shkrimin e jetës, ndërsa mnemoteknika është proces.

Thuhet se Bertrand Russell është i pari filozof që iu kushtua fenomenit të kujtesës dhe dëshmisë.¹⁰¹ Madje, vlerësimet për to i

⁹⁷ Kujtim M. Shala, *Miniatura*, f. 99

⁹⁸ Agron Y. Gashi, Idem

⁹⁹ Roland Barthes, *Aventura semiologjike*, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 364

¹⁰⁰ Ka ekzistuar dhe është njohur sikur grupi i principeve dhe teknikave që nga mesi i mileniumit të parë p.e.s., shpesh është ndërlidhur me trajnimin në retorikë apo logjikë, por variantet e këtij arti janë shfrytëzuar në kontekste të tjera, përgjithësisht në atë religjioz dhe magjik.

¹⁰¹ Bertrand Russell, *Një përvijim i filozofisë*, UETPRES, Tiranë, 2015

shihte si *common sense*, si gjykim mesatar dhe të zakonshëm të gjërave të ndodhura, qofshin të folura apo të shkruara.

Mnemos-memorie ose kujtesë përdoret zakonisht me një numër kuptimesh. Sipas Rusell, në kuptimin e ngushtë *memorie* përdoret vetëm për të sjellë ndërmend kujtesën e ngjarjeve të shkruara.¹⁰²

Ndërsa Bergeson, hodhi poshtë *memorien si shprehi*, thjesht nuk e konceptoi si të vërtetë. Sipas tij, *mnemos* kufizohet në të kujtuarit e një ndodhie të shkruar, që për mendimin e tij nuk mund të jetë një shprehi, përderisa ngjarja e kujtuar mund të ketë ndodhur vetëm një herë.¹⁰³

Për Bruce Mazlish, proza autobiografike është një zhanër letrar i prodhuar nga romantikët, e cila na ofron një portret nga pika më e lartë e së tashmes dhe asaj të së kaluarës individuale, e arritur përmes *mnemos-it* në të cilin *unë* shfaqem si qenie në zhvillim (Mazlish, 1970, 28).

Dihet mirëfilli, tekstet autobiografike janë tekste të kujtesës. Duke qenë *kujtime të një jetë të kalueme*, s'kanë si të jenë ndryshe vetëm edhe me një tis të fiksionalitetit. Kështu, rrëfimi retrospektiv është *kusht*, përderisa *kriter* është distanca kohore prej nga rrëfëhet jeta. Të kujtuarit e jetës kah fundi i saj është art, mjeshtri në vete.

I preferuari i Raussell-it, Dr. Watson-i, thoshte se kujtesa sjell ndërmend ngjarje të shkruara si një *shprehi verbale*, për të përfunduar si diçka të përsëritshme, që nuk është asgjë tjetër përveç faktit.¹⁰⁴ Kësisoj, *mnemos-i* është më themelor se imagjinata, dhe kjo e fundit është thjesht grumbullim i kujtimeve të ndryshme në kohë. Ndërsa, esenca e imagjinatës është *mungesa e besimit e bashkuar me një kombinim të ri të elementeve të njohura*.¹⁰⁵

Russell, duke folur për *memorien*, flet për një seri stadesh apo fazash nëpër të cilat kalon *homo narrans-i*, si: *imazhet*, të cilat i

¹⁰² Bertrand Russell, Idem, f. 130

¹⁰³ Bertrand Russell, Idem, f. 131

¹⁰⁴ Idem, f. 133

¹⁰⁵ Idem, f. 298

cilëson si fenomene mneomike, kujtesë e megjullt, e që sipas nesh prodhon diskursin dëshmues të tjetrit për ne, *memoria – zakon (habit memory)*, kur kujtimi i një *storie* është i saktë, por që autori, në rastin tonë, autori autobiografik a narratori autodiegjetik, harron *kur dhe ku* ka ndodhur, përderisa *rikujtimi i vërtetë (true recollection)* si një prej formave të memories që proklamon Russell, kërkon besimin në të kaluarën.¹⁰⁶

Kjo e fundit lidhet me teorinë strukturale për zhanrin në raport me lexuesin në kuptimin e një *pakti* në mes tyre. *Rikujtimi* matet në vërtetësi, por kërkimet nuk e pranojnë vërtetësinë në plotëni të asaj që e rrëfejnë autobiografët vetëm në raste të veçanta, si memorie individuale që demonstرون subjektivizmin.

Thënë shkurt, për shumë autobiografi, *mnemos-i* është thembra e Akilit. Këtë hapur e pranojnë shkruarit më të mëdhenj të kësaj fare të letërsisë. Madje, këtë e konfirmon edhe Erenesto Sabato në autobiografinë e tij, si një sintezë e tri stadeve të Russell-it: *imazhit, memoria – zakon dhe rikujtimi i vërtetë*, prandaj pohon:

*Nuk kam pasur kurrë kujtesë të fortë. Kam vuajtur gjithnjë nga kjo mungesë; po, kushedi është ndoshta vetëm një mënyrë për të kujtuar vetëm atë çka duhet, pjesën më të rëndësishme të jetës sonë, atë që e ruan një domethënie të thellë, atë që ka qenë vendimtare - në të mirë e në të keq - në këtë udhëtim të koklavitur, kontradiktor e të pashpjegueshëm drejt vdekjes, që është pikërisht jeta e ne të gjithëve.*¹⁰⁷

Në anën tjetër, te *Rrëfimet* e tij, Shën Augustini, jo vetëm që ndërtoi një tekst kujtese, por me përsiatjet e tij filozofike, asaj i ngriti edhe një monument praktik dhe pragmatik:

Ja ku arrij në fushat dhe pallatet e mëdha të kujtesës, ku grumbullohen thesare me pamje të panumërta

¹⁰⁶ Idem, f. 309

¹⁰⁷ Ernesto Sabato, *Përpara fundit*, f. 15

për çdo lloj sendi që përcaktohet. Atje ruhet gjithçka që na bën të mendojmë, duke shumëfishuar ose duke i pakësuar, apo edhe duke i ndryshuar të dhënat e shqisave dhe gjithçka tjetër i jepet në dorëzim, me kusht që harresa të mos ketë gëlltitur apo varrosur ende. Aty mjafton të kërkoj, kur të ndodhem atje, që t'më paraqitet çfarëdo gjëje që unë dëshiroj: disa do të arrijnë menjëherë, të tjerët do të duan një kohë më të gjatë. Sikur të duhej t'i nxirrje nga vendet më të fshehta, të tjerat do të vijnë në grup njëherësh, kur nuk i ke kërkuar fare, ato kërcejnë përpara, gati sikur thonë: "Mos vallë jemi ne?" Me dorën e shpirtit i përzë nga pamja e saj nga kujtesa, derisa vështrimi të kthjellohet e të shfaqet pikërisht gjëja e fshehur që e kërkoja. Gjëra të tjera dalin vetë ngadalë-ngadalë dhe më pas, pa ndërprerje, sipas radhës që i ke kërkuar. Ndodhitë e mëparshme iu bëjnë vend atyre të mëvonshme, për t'u kthyer atje ku ishin, të gatshme për të dalë përsëri që andej, sipas kërkesës sime.

Të gjitha këto ndodhin kur unë recitoj përmendësh.¹⁰⁸

Po sipas Sabatos, kujtesa është vlerësuar shumë nga kulturat e mëdha, si qëndresë ndaj rrjedhës së kohës.¹⁰⁹ Madje, çështjen e kujtesës dhe rëndësinë e saj, ai e ilustronte edhe nga përvoja e kulturës së vendit të tij të lindjes, qoftë si kujtesë individuale, qoftë si kujtesë kolektive:

Në vendthin fushor, ku kam lindur, përpara se të bije të flije, ishte zakoni t'u kërkoje të tjerëve të të zgjonin duke u thënë: "Më kujtoni në orën gjashtë!" Më ka magjepsur gjithnjë lidhja që bëhej ndërmjet kujtesës dhe vazhdimësisë së ekzistencës.¹¹⁰

¹⁰⁸ Shën Augustini, *Rrëfimet*, f. 43

¹⁰⁹ Ernesto Sabato, *Idem*, f. 16

¹¹⁰ Ernesto Sabato, *Idem*

Si jehonë e kësaj vjen edhe *mnemos-i* në autobiografinë e Bekim Fehmiut:

*Hil, çom nesër n'dy sahati t'mëmgjezit, du me shkue...*¹¹¹

Sidoqoftë, edhe pse proza tipike autobiografike është tekst kujtese, Sabato refuzon titullin *kujtime* me arsyetimin se i ngjan *me një lojë fjalësh, që nuk i shkonte për shtati këtij farë testamenti të shkruar në periudhën më të trishtë të jetës së tij*.¹¹²

Kështu, *mnemos-i* ka peshë për individët, bashkësitë, qytetërimet, vetëm kur përmban *gjurmën e të shkruarës* dhe planin për të ardhmen, nëse lejon të kryhet pa u harruar ajo çka duhet kryer....¹¹³

Kësisoj, njeriu shndërrohet në një *machina memorialis*, që prodhon diskurse, ndërton imazhe, (ri)kujton e rikrijon ngjarje, zgjedh biografema, stis histori, rithur situata jetësore. Kur kujtesa mban një element dhe mënjanon një tjetër, si në rastin e Shën Augustinit, si model klasik, këtë autori s'e bën rastësisht. Këtë veçori Calvino e quajti *fuqi të rendit me kompetencë dhe seleksionim i materialin të saj*.¹¹⁴

4. *Machina memorialis*

Autori, duke qenë një *machina memorialis*, zbulon jetën, subjektivitetin e tij. Ai mund dhe duhet ta shpikë një rrëfim. Ky rrëfim, në mënyrë që të jetë pak a shumë objektiv, duhet ta këtë së paku një personazh që e vë *unin* në qendër, të cilin teoria narrative e njeh si *personazh egocentrik*.

Ky soj personazhi, edhe pse është i definuar që të vendoset në qendër të tekstit, si një bosht prej nga sillen biografemat e seleksionuara,

¹¹¹ Bekim Fehmiu, *E shkëlqyshme dhe e tmerrshme*, Koha, 2011, f. 161

¹¹² Ernesto Sabato, Idem, f. 16

¹¹³ Italo Calvino, *Përse të lexohen klasikët*, Aleph, Tiranë, 2012, f. 21

¹¹⁴ Italo Calvino, Idem, f. 10

në momente kur të tillat pushojnë, zhvendosen në periferi të tekstit, duke i lënë hapësirë *tjetrit*, qoftë për hir të dëshmisë kronologjike, qoftë për hir të deskripcionit duke forcuar *prozopografinë*, përshkrimin e portreteve të të tjerëve.¹¹⁵

Siç do të shohim më vonë, kjo zë vend te proza autobiografike e Petro Markos, te autobiografia eseistike e Kadaresë dhe, sidomos të kujtimet e At Zef Pllumit, ku autori ka mision dëshminë.

Kjo teknikë, përveç te modelet klasike e deri te udhëpërshkrimi i Kolombos është interpretuar si një modus për t'i zgjidhë 'problemet' e autorit, i cili konsiderohet se është në luftë me kujtimet.¹¹⁶

Në këtë mënyrë, funksionalizohet edhe *epidiegjeza* (*epidiegesis*, *repetitin narrativ*), përmes së cilës autori rikthehet për t'i treguar me imtësi detajet që i ka përmendur më parë të tipit:

*Po ju rrëfej në detaje atë që thashë më parë.*¹¹⁷

Por, shpikja më e madhe që ndodh brenda karaktereve të rrëfimit është *personazhi personal*. Tashmë, autori, duke qenë një *machina memorialis*, mund t'i ndajë rrëfimet në ato të *narratorit autodiegetik* dhe në ato të *personazhit personal*.

Po ja se në një tekst tipik autobiografik, ku forma narrative autobiografike ka *strukturë fikse*, siç e kërkon me ngulm poetika klasike apo edhe *strukturë mikste*, siç e shpërfaq poetika moderne,¹¹⁸ autori dhe personazhi personal janë një, atë që teoria strukturaliste narratologjike e deklamonte si njënjëshmëri; kur vija në mes të *subjektit* dhe *objektit* zhduket.

Mirëpo, loja e madhe zhvillohet atëherë kur autori identifikohet me personazhin e tij personal, siç ndodh te romani autobiografik, duke krijuar distancën objektive përmes ndërrimit të pozitës së rrëfimit,

¹¹⁵ Roland Barthes, *Aventura semiologjike*, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 404

¹¹⁶ Tzevan Todorov, *Konkuista e Amerikës (Çështja e "tjetrit")*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015

¹¹⁷ Tzevan Todorov, *Idem*

¹¹⁸ Aleksander Flaker, *Rreth tipologjisë së romanit*, në *Çështje të romanit*, Rilindja, Prishtinë, f. 288

njëkohësisht duke luajtur me kohët gramatikore të foljes, vetes etj. Këtë e shpjegon më së miri *gramatika narrative e autobiografisë*.¹¹⁹ Në rastet e tilla, fakti pa hile pranohet si fiksion dhe anasjelltas, qoftë edhe pa pasur një *tregues të vërtetë* teorik e logjik që të mbështetë me shpinë për muri, meqë ndarja në mes subjektit referencial dhe autoreferencial është i dallueshëm.

Janë të shumtë shembujt ku autorët zgjedhin të rrëfejnë në *kohën e kryer të thjeshtë*, ndërsa tipin e rrëfimit retrospektiv e shndërrojnë në një rrëfim introspektiv të personazhit personal, i cili rrëfen prej kohës së tashme *si një e tashme e rreme*, ‘kategori’ kjo narrative e autofiksionit.

Tekstet që kanë për bazë, përveç kujtesën individuale, edhe atë kolektive, siç ndodh te proza autobiografike, janë më kontraktuese dhe ruajnë *paktin e besueshmërisë*. Të tillat pranohen si forma të veçanta apo integritime të formës brenda romanit autobiografik, apo të kronikave të kohës me status interteksti, siç ndodh me *ndërmjet-tekstet* te romani *Kronikë në gur* i Ismail Kadaresë.

Prandaj, identifikimi i autorit të prozës autobiografike me një *machina memorialis* bëhet edhe për disa arsye të tjera: gjatë procesit të shkrimit, kur autori *pohon, rrëfen dhe informon* - mnemos-i merr trajta të ndryshme të përkufizuara mirë nga filozofia moderne si imazh, siç e kemi përfolur më lart me *tipologjinë mneomike* të Bertrand Russell-it.¹²⁰

*Memorie – imazh: Kjo më kujtohet sot, jo si një zbatimje sadiste për fëmijë të lig.*¹²¹

*Memorie – zakon: Nuk më kujtohet mirë, e deri te paradoksi i madh, nuk kam asnjë kujtim.*¹²²

Dhe, së fundmi, si *rikujtim i vërtetë* nga të tjerët: *Sa herë kam dëgjuar nënën të ma rrëfejë këtë histori?*¹²³

¹¹⁹ Jean Quigley, *The Grammar of Autobiography: A Developmental Account*, Trinity College, Dublin, Ireland, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, London, 2000, f. 105

¹²⁰ Bertrand Russell, vep. e cit.

¹²¹ Idem, f. 26

¹²² Idem, f. 40

¹²³ Idem, f. 33

Kjo s' do të thotë se autori nuk shkon edhe *përtej* këtyre formulimeve, të cilat janë tipike për zhanret fikzionale.

5. Përtej *mnemos-it*

Për Marcel Proust-in është thënë se, përderisa shkruante projektin e madh autobiografik *Në kërkim të kohës së humbur (À la recherche du temps perdu)*, autorrëfimi i tij shtrihej *përtej mnemos-it*, pasojë kjo e trysnisë së kujtesës si *torturë e vazhdueshme*.

Fjala nuk është se çfarë nuk i kujtohet dhe se autori deklarohet për atë çfarë nuk i kujtohet, por autori deklarohet për atë që nuk e ka parë dhe që nuk ka qenë e mundur të shihet e as të mbahet mend. Ngjashëm me një narrator autobiografik si te autokonfesionet klasike, ku autori me bindje të plotë e pohon, pastaj iu referohet të tjerëve, siç bënte Shën Augustini:

*Atë që unë kam jetuar në barkun e nënës sime? Në të vërtetë, diçka e tillë më është thënë, ndërsa gra shtatzëna, unë vetë kam parë.*¹²⁴

Apo në një fragment tjetër, ku e mohon kujtesën, edhe pse të gjitha rrëfimet përpiqet t'i ndërtojë përtej saj, aq më tepër kur kemi të bëjmë me një autor dhe narrator, i cili më parë se lexuesit të tij, i drejtohet *genies supreme*:

Ja pra, Zoti im: kjo moshë, të cilën unë nuk mbaj mend të kem jetuar, por në lidhje me të u besoj rrëfimeve të të tjerëve dhe që vetëm duke vështuar me vëmendje fëmijë të tjerë arrij në përfundim se e kam jetuar edhe unë, sado e besueshme të jetë kjo hamendje. (...) sa për terrin e harresës së plotë, në të vërtetë, ajo është njësoj me atë që kam jetuar në barkun e nënës sime. Pastaj unë fillova edhe të buzëqesh; në fillim në gjumë, më vonë edhe zgjuar.

¹²⁴ Shën Augustini, Idem, f. 20

*Të paktën, kështu më thanë. Dhe unë u besoj, sepse është po ajo gjë që e shohim fëmijët e tjerë; për vete unë nuk mbaj mend asgjë.*¹²⁵

Narratori autodiegetik shpërfaq karakterin duke provuar të jetë sa më i besueshëm dhe më i sigurtë, një narrator plot *aparencë*. Një gjë e tillë ndodh edhe te proza autobiografike e Sabatos, mirëpo aty rrëfimi përtej *mnemos-it* i takon natyrës tjetër, sepse ka referencë relacionin kohor:

*Ai emër, ai varr, më kanë ndjellë gjithnjë diçka të zymtë e ka të ngjarë të kenë qenë shkaqet e ekzistencës sime të munduar, për faktin e thjeshtë se ishim ngërthyer nga kjo tragjedi pikërisht në kohën kur gjendesha në barkun e sime më...*¹²⁶

Kështu, shkalla e besueshmërisë ndonjëherë matet me mënyrën se si artikulohen situatat jetësore. Nëse narratori fillimisht pohon, pastaj informon e më vonë rrëfen dhe përshkruan gjëra për të cilat mund të kenë shpërputhje me situatat e ndryshme në relacion me veten, kohën, hapësirën, madje dhe fokusin, mund të krijojë një dilemë rreth vërtetësisë, duke e lëkundur kështu *paktin e besueshmërisë* me lexuesin.

Mirëpo, nëse ai hapur e pranon se ka dilema rreth mbamendjes, siç ndodh rëndom te rrëfimet autobiografike, madje edhe në prozën bashkëkohore shqipe, si te ajo e Kongolit kur thotë: *Mbaj mend nëpër tym...*¹²⁷, atëherë *pakti i besueshmërisë* pothuajse është i barabartë me atë kur autori shkruan në vetën e parë në një narracion fiksional.

Megjithatë, si gjithmonë në shkrimet autobiografike, autori - narrator mund të përfitojë në besueshmëri, duke kërkuar ndjesë edhe për gjëra rrethanore:

¹²⁵ Idem, f. 23

¹²⁶ Ernesto Sabato, Idem, f. 18

¹²⁷ Fatos Kongoli, Idem, f. 21

Nëse kjo nuk qëndron, kërkoj ndjesë. Por, emri i Rremë Vrapit ka qenë shumë familjar për mua.¹²⁸

Ka raste kur autori është i zënë ngushtë, ndaj përveç që kërkon ndjesë, ai e sheh të nevojshme të përplotësojë me sqarime:

Këtu unë e ndjej të nevojshme të kërkoj falje, dhe lidhur me këtë, të bëj një sqarim.¹²⁹

Ose për të marrë “rrezikun” mbi vete, si më poshtë:

Për këtë kërkoj ndjesë paraprakisht, rrëfimi im rrezik të konsiderohet jo serioz, ndoshta dhe i pahijshëm, megjithatë ia lejoj vetes marrjen përsipër të këtij rreziku.¹³⁰

Kjo nuk ndodh te modelet e prozës klasike, përveç atëherë kur autobiografia a proza autobiografike shpërfaqet si *mea culpa*. ‘Kërkimfalja’ dhe sqarimi përherë hyjnë në funksion të besueshmërisë së autorit, ndërsa narratori tashmë del jashtë rolit të tij për të marrë rolin edhe të shpjeguesit dhe komentuesit. Prandaj, rrëfimi autobiografik përtej kujtesës, *me* ose *pa* qëllim, qoftë i “dhunshëm” apo i dëshiruar, është një hyrje tipike në një autofiksion *sui generis*.

6. Autofiksion në autokonfesion

Çdo ligjërim është një fiksion, thoshte Paul Claudel.¹³¹ Ndonëse, praninë e fiksionit në një tekst ku për esencë ka faktin, teoricienët

¹²⁸ Fatos Kongoli, Idem, f. 22

¹²⁹ Fatos Kongoli, Idem, f. 189

¹³⁰ Idem, f. 269

¹³¹ Paul Claudel, *Meditime për poezinë*, Paris, 1953

e viteve '70-të e konsideruan si një paradoks të madh, si një fenomen që kërkon elaborim të mirë, sidomos brenda zhanrit të autobiografisë, ndaj shpikën termin *autofiksion*.

Siç thuhet, ky ishte rezultat i kërkimeve të studiuesit francez Serge Doubrovsky që në vitin 1977,¹³² ndërsa konsekuencat teorike më tej i zhvilluan Roland Barthes-i dhe Gerard Genette-i.

Autofiksion quhet teksti në të cilin drejtpërdrejt është nënvizuar fiksionaliteti i unit të krijuar, bazuar në faktin se uni tekstual është një *genie fiktive*. Nëse në autobiografinë klasike është theksuar orientimi në prezantimin e unit real, autofiksioni koncentrohet në procesin e prodhimitarisë tekstuale, pra, në vetë procesin e të treguarit, të shkruarit dhe në ndërtimin e të rrëfyerit. Thënë në gjuhën e teoricienëve francezë, autobiografia na flet: *unë shkruaj jetën time*, ndërsa autofiksioni, *unë jetoj të shkruarit tim*.¹³³

Nga këtu duhet të konstatojmë se njëri ka të bëjë me *procesin*, ndërsa tjetri me *produktin* dhe *gjendjen* e subjektit. Një dallueshmëri si kjo me kohë është bërë në mes *tekstit* dhe *diskursit*: i pari si produkt, i dyti si proces.

Gjatë procesit, faktet shndërrohen në fiksione dhe të tillat, përderisa shkruhen nga vetë subjekti i cili ka objekt veten, dalin si autofiksione. Fundja, ky është problem edhe i gjuhës, meqë *ajo ka aftësi ta ndërrojë realitetin tekstual dhe kontekstual*, me të cilat merret *gjuhësia e tekstit* dhe *analiza e diskursit*.

Në anën tjetër, disa rryma të mendimit teorik i kanë kontribuar faktit se problemet e *fiksionit të vetvetes*, përveç karakterit të tyre universal, gjejnë referenca në strukturën e sensibilitetit postmodern. Është e rëndësishme të shpjegohet koncepti i autofiksionit dhe limitet e aplikimit të tij, ashtu siç është i rëndësishëm fakti për ta gjetur hapësirën ku është shfaqur për herë të parë vetëdijesimi për shenjat fiksiionale te proza autobiografike. Në këtë rrjedhë, autofiksioni është konceptuar në dy lloje: si lloj tematik dhe semantik. Kuptimi i tij specifik i referohet zhanrit letrar, gjithnjë parë në kontekst më

¹³² Serge Doubrovsky, kritik dhe teoricien francez (1928-1989)

¹³³ Andrea Zlatar Violić, stud. i cit., f. 5

të gjerë si mënyrë e të kuptuarit, si sens interpretativ, i cili paraqet dramën autoriale me *konventa të autobiografisë* (duke përfshirë madje edhe parodinë dhe metakomentimin).¹³⁴

Mirëpo, teoritë letrare shpesh autofiksionin (si proces) e kanë ngatërruar me zhanrin (si formë dhe produkt), përderisa atë e gjejmë në gjirin e këtij të fundit si shenjë të diskursit e modus të shkrimit. Proza autobiografike, përveç karakterit kurioz, të shenjuar nga *shtrirja* dhe *rrëshqitja* edhe në zhanre të tjera (Anderson), në kuptimin e përgjithshëm është përforcuar për faktin se, autofiksioni shfaqet si konstruksion, i cili është i thirrur për ta *lëkundur ligjin e zhanrit*.¹³⁵

Madje, edhe te studimet në të cilat fokusi bie më shumë në nevojën e normalizimit të fenomenit në fjalë, shfaqet një lloj debati për shkak se autofiksioni, *nuk ka lënë gjurmë formale te lexuesit, as nuk ka imponuar ndonjë kod të vetin* (...).¹³⁶

Kjo, edhe për faktin se kërkesat e lexuesit nga proza autobiografike janë dyfish më të mëdha, sepse është i prirë të kënaqet me dysinë: *informatë dhe lojë me faktet*.

Përfundimisht, janë modelet autobiografike ato që përcaktojnë shtrirjen e këtij konstruksioni, ku më shumë e ku më pak. Proza autobiografike shqipe ka prodhuar modele të mjaftueshme, ku autofiksioni shfaqet edhe te zhanret më të ‘pastra’ dokumentare, në të cilat dëshmia është mision, jo pasion.

Prandaj, nëse fakti i dhënë përmes një autobiografeme është i pranueshëm dhe i verifikueshëm, *fiksioni i vetvetes* pranohet si i mundshëm, në kuptimin e asaj që retorika e përemëroi si *e vërtedukshmja*.

¹³⁴ Jagoda Dolińska, *Autofiction and New Realist Prose: Jonathan Franzen's Freedom* në <https://www.academia.edu/10246832/> shikuar për herë të fundit, mars 2015

¹³⁵ Jagoda Dolińska, *Idem*

¹³⁶ Jagoda Dolińska, *Idem*

7. *Mimo*: E vërtedukshmja

E vërtedukshmja është një ndër nocionet kapitale të retorikës së Aristotelit.

Ajo është një estetikë e publikut *alias* lexuesit dhe jo e librit. Një përkushtim ky ndaj një pakti të mundshëm të besueshmërisë i provuar përmes vërtetësisë, objektivitetit të shkrimit autobiografik, meqë ky nocion, sipas Barthes-it lidhet me *retorikën e provës*, të rezonimit dhe të *silogjizmit aproskismativ (entimemën)*.¹³⁷

Po sipas Barthes-it, i cili i referohet retorikës së Aristotelit, e vërtedukshmja nga publiku mbahet si *e mundshme*. Kjo është për *lexuesin interpretues* dhe *lexuesin bashkëpunëtor*, i cili bëhet partner i nevojshëm i lojës me tekstet.¹³⁸

Sipas Barthes-it, disa zhanre me shumë dëshirë do ta përvetësonin parimin e Aristotelit, sepse *më shumë vlen një e besueshme e pamundshme, se sa një e mundshme e pabesueshme*.¹³⁹ Kësisoj, e vërtedukshmja pretendon që t'i prezantojë lexuesit të *besueshmen*, sado larg realitetit qoftë ajo.

Në këtë kontekst, jo një herë në prozën autobiografike, konkretisht te kujtimet dhe autobiografia, autorët - narratorë formulojnë fjalë dhe fraza të tipit:

- *Është e vështirë të besohet, por kjo është e vërtetë.*
- *Nuk dua të lëshohem në detaje, sepse mund të mos merret si e vërtetë.*

Në fakt, këto formulime janë në hulli të një kontrate me dy tipat e lexuesve të përmendur më lart. Formulime të tilla, me qëllim që e mundshmja të bëhet e besueshme, janë gjithandej në prozën bashkëkohore shqipe, sidomos aty ku personazhit i paravijet prefiksi *auto*.

Gjithashtu, kemi modele narrative që jepen përmes biografemave të

¹³⁷ Roland Barti, Idem, f. 2

¹³⁸ Nathalie Piegay-Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 149

¹³⁹ Rolan Barti, Idem

ndryshme e që më vonë zgjerohen, shndërrohen në autobiografema të mëdha të narratorit - autor, duke krijuar kështu *iluzionin e së vërtetës*. Kjo zakonisht ndodh përmes elementeve fikzionale dhe shpalljes së zhanrit që në krye të titullit.

Sipas studiuesve të strukturës autobiografike, stratagjema e zhanreve narrative autoreferenciale shpesh është shumë më bindëse, nëse që në kapakë të librit ia vëmë shenjën kategoriale fikzionale. Kjo për faktin se lexuesit janë të prirë ta krijojnë mendimin e vet, ta vlerësojnë dhe ta zgjedhin mënyrën e leximit, nëse duan t'i lexojnë faktet si fiksione, apo anasjelltas.

Kjo është një marrëveshje e fshehur ndërmjet lexuesit dhe tekstit dhe, natyrisht, ndërmjet lexuesit dhe autorit. Është fakt që autori - narrator, si subjekt, nuk ka ndërmjetësim me objektin, por rrëfimin e jetës në relacion me lexuesin e mban teksti. Prandaj, duke ia shtuar edhe faktin se çdo lexim është një *akt subjektiv*, pavarësisht provës së dorëzaniës të së mundshmes nga ana e autorit, *e vërtedukshja* mund të shndërrohet në të *gjasshmen*, përkatësisht në atë që e mendon publiku, ajo që i jep kuptim të asaj, të cilën Barthes-i e njihnte si *entimemë*.¹⁴⁰

Së këndejmi, është menduar se autobiografitë janë të besueshme vetëm atëherë kur shpalosin diçka jo të bukur. Dikush që di të thotë vetëm gjëra të mira për jetën e tij, në të shumtën e rasteve gënjen, sepse çdo jetë, po u shikua nga brenda, s'është gjë tjetër veçse një zinxhir me humbje, konstatonte George Orwell.¹⁴¹

Prandaj, nuk është e çuditshme pse proza autobiografike e At Zef Pllumit të merret më e besueshme se ajo e Kadaresë, e Ridvan Dibrës, e Bashkim Shehut, e Fatos Kongolit etj.

Të jemi të qartë, nuk është fjala pse vepra e tij, nuk e posedon *të bukurën* si kategori estetike, por duke qenë rrëfim jo për gëzimet, por për vuajtjet gjatë jetës, *e vërtedukshmja* bëhet totalisht e

¹⁴⁰ Rolan Barti, Idem, f. 301

¹⁴¹ George Orwell, 1984, cituar sipas *Koha Ditore*, 4 maj 2013, f. 28 (përkth. Enver Robelli)

besueshme.

Këtu duhet pasur parasysh edhe një veçori tjetër: kodin zhanror. Për dallim nga të gjitha format e trillimit, tekstet autobiografike janë tekste *referuese*, mu si fjalimet shkencore apo historike, të cilat pretendojnë që të japin informacione në lidhje me një “realitet” jashtë tekstit dhe kështu t’i nënshtrohen testit të verifikimit. Qëllimi i tyre nuk është thjesht mundësia apo gjasa, por ngjashmëria me të vërtetën. Pra, jo *efekti i së vërtetës*, por pasqyrimi i të vërtetës (Lejeune).¹⁴²

Nga këtu, kërkimi na çon drejt dy koncepteve të tjera, *semantikës* dhe *pragmatikës*, të cilat lidhen drejtpërdrejt me të mundshmen dhe të besueshmen.

Semantika nënkuptohet si shenjë e jetës reale nga jeta e autorit, mirëpo mund të vazhdojë rrugën sipas identifikimit të autorit me narratorin – karakter, përderisa pragmatika është identifikimi i pastër në mes autorit – narrator, aty ku e vërteta është ndarë si me shpatë me fiksionin.

Në këtë mënyrë, semantika është e mundshme, pragmatika është e besueshme. Që të dyja lidhen me kategorinë e zhanrit autoreferencial: e para me leximin dhe natyrat e tij dhe, e dyta me iluzionin e besueshmërisë.

Sipas Todorov-it, e para na del më subtile: ajo e ndan autobiografinë (si biografia dhe kujtimet) nga romani, edhe pse një roman mund të jetë i mbushur me plot elemente të nxjerra nga jeta e autorit. Ky identifikim i ndan zhanret “referenciale” ose “historike” nga zhanret “fiksionale”. Realiteti i referentit hetohet qartë, sepse ne kemi të bëjmë me autorin e vetë librit, pra me një individ që ka një status civil në qytetin e tij. Prandaj, këtu kemi të bëjmë me një akt të folurit që kodifikon *veçantitë semantike* (kjo është ajo që nënkuptohet me identifikimin narrator – karakter, që duhet të flasë me vetveten) dhe *veçantitë pragmatike* (me anë të virtutit të identifikimit autor – narrator, theksohet se ajo që është duke u thënë

¹⁴² Cituar sipas Jerker Spits, *Fakt und Fiktion Die Autobiographie im Spannungsfeld zwischen* (Theorie und Rezeption), Universiteit Leiden, 2008, f. 55

është e vërtetë dhe jo fikcion). Në këtë formë, akti i të folurit është shpërndarë edhe jashtë letërsisë: ai praktikohet në çdo kohë kur ndokush e rrëfen *tregimin e vet*.

Është me rëndësi të shënojmë se studimet e bëra nga Lejeune-i dhe Bruss-i, në të cilat këtu po mbështetemi, nën mbulesën e përshkrimit të zhanreve, në fakt kanë arritur të themelojnë identitetin e aktit të të folurit që është thelbi i vetëm i tyre. Ky ndërrim i objektit nxjerr në shesh faktin se identiteti i zhanrit buron nga akti i të folurit, i cili nis që në rrënjët e tij, pra të rrëfyerit dikujt tregimin tënd. Megjithatë, ky kontakt inicial, nuk parandalon nënshtrimin ndaj një numri transformimesh me qëllim që të arrihet formësimi i zhanrit letrar.¹⁴³

Me një fjalë, *veçantitë semantike dhe pragmatike* i ndihmojnë të *vërtedukshmes* që të bëhet *e mundshme* dhe *e besueshme*, duke i hapur rrugë kështu *paktit autobiografik*. Pakti në fjalë, jo vetëm që fuste në relacion autorin, por e çmonte atë si një ndër faktorët kyç në ndërtimin e këtij relacioni. Pra, fjala është për autorin autobiografik me të cilin do të merremi në vijim.

¹⁴³ Tzvetan Todorov, Idem

III. AUTORI AUTOBIOGRAFIK

1. Argumente

Jemi në një fushë në të cilën duke qenë se autori është njëkohësisht *subjekt* dhe *objekt*, nuk ka se si të mënjanohet. Nëse do të provonim ta anashkalonim, shmangemi nga objekti i tekstit, për të mos thënë nga vetë teksti. Këtë më së miri e thoshte Roland Barthes, në esenë përmes së cilës deklamonte vdekjen e autorit: *Që në momentin kur mënjanohet autori, pretendimi për ta zbërthyer tekstin bëhet krejt i kotë*.¹⁴⁴

Michel Foucault, në një konferencë të mbajtur (1969) në Shoqërinë franceze të Filozofisë, pyeste: *Ç'është një autor?* Kjo pyetje vinte një vit pas shpalljes së *vdekjes së autorit* nga Roland Barthes-i (1968). Këto dy tekste u bënë manifeste për shumë studiues letërsie gjithandej, si frymë e shkollave letrare të viteve '70-të, *poststrukturalizmit* dhe *dekonstruksionit*.

Në fillim, këto dy tekste, të cilat e vulosën *vdekjen e autorit* dhe përkufizuan shkrimin nëpërmjet mungesës së autorit, ishin të frymëzuara nga një lloj armiqësie kundrejt historisë letrare lansoniane,¹⁴⁵ ku autorët e këtyre kritikave e kundërshtonin sundimin e kësaj metode në studimet letrare. Ata, gjithashtu e kundërshtonin letërsinë e menduar si të lidhur me autorin e saj, apo si shprehje të autorit, sipas doktrinës së përmbledhur nën titullin e rëndomtë të tezave të letërsisë: *X njeriu dhe vepra*.¹⁴⁶

Ndonëse, para Lanson-it, kjo doktrinë e pranuar gjithandej identifikohet me Sainte Beuve-in, kritikun e parë të shekullit të XIX, e cila u godit ashpër nga Proust-i me reagimin tashmë të njohur *Contra Sainte-Beuve*,¹⁴⁷ përmes të cilit kundërshtonte metodën e tij biografike, e cila metodë rrezikonte jo vetëm *jetën e autorit në letërsi*, por edhe vetë interpretimet e teksteve letrare autobiografike.

¹⁴⁴ Rolan Barthes, *Vdekja e autorit*, në *Teori dhe kritikë moderne*, f. 178

¹⁴⁵ Gustave Lanson, nismëtari i historisë letrare franceze në fund të shekullit të XIX-të.

¹⁴⁶ Antoine Compagnon, *Vdekja dhe ringjallja e autorit*, Jeta e re, nr.2, Prishtinë, 2012, f. 203

¹⁴⁷ *Contre Sainte-Beuve* është njëra ndër esetë e Marcel Proust-it, e cila u botua vetëm pas vdekjes së tij, më 1954, rreth gjashtë dekada pas shkrimit të saj (1895-1900).

Madje, tekstet autobiografike shiheshin si sforcime për t'i plotësuar interpretimet pozitiviste, ndërsa shkruesin e tyre si një *informator të dorës së parë* e të vetëdijshëm për historinë dhe idealet e tij jetësore. Prandaj Proust-i, duke qenë vetë autor i një projekti të madh autobiografik, në teori grushtonte kritikën biografike, në praksis shpërfaqte autorin autobiografik me status të dyfishtë: të krijuesit dhe të rrëfimtari. Ndërkohë që Foucault vazhdoi duke i dhënë një rrotullim politik një ideje tejet blanshotiane: *shkrimi i sotëm është i çliruar nga tema e shprehjes*.

Për Compagnon-in në çdo debat mbi autorin sillet rreth nocionit të synimit, domethënë rreth marrëdhënies së hamendësuar të tekstit me autorin e vet, rreth përgjegjësisë që i mvishet atij në lidhje me kuptimin e tekstit dhe domethënien e veprës.¹⁴⁸

Në këtë hulli, Wayne Booth, Gérard Genette, Kate Hamburger dhe Umberto Eco nënvizuan autorin empirik, autorin e mpleksur, botuesin, rrëfyesin homo apo heterodiegetik, protagonistin, narratorin, lexuesin ideal, lexuesin empirik etj.

Shkurt, autori s'mund të hiqej qafe kaq shpejt. Kjo edhe për një arsye tjetër, lexuesi përherë ka nevojë për një bashkëbisedues të përfytyruar, të ndërtuar nga ai në aktin e leximit, pa të cilin ky lexim do të ishte një abstraksion i kotë. Ne mund ta skajojmë biografinë dhe historinë në studimin letrar, ta lirojmë shtrëngimin e njëjësimit të kuptimit, por nëse e duam letërsinë, nuk mund të mos bëjmë pa figurën e autorit, përfundonte Antoine Compagnon.¹⁴⁹

Madje, nevojën për një bashkëbisedues të tillë përherë e ka kërkuar poetika e zhanrit herë si *pakt autobiografik*, herë si *pakt fantasmatik*,¹⁵⁰ varësisht prej statusit të tekstit. Prandaj, jo rastësisht autori konsiderohet një ndër *katër instancat kryesore* (Lejeune), i cili strukturon zhanrin e autobiografisë. Kjo i jep tekstit një të shenjuar brenda *ligjit të zhanrit* (Derrida, Anderson). Dhe ne nuk

¹⁴⁸ Antoine Compagnon, Idem

¹⁴⁹ Philippe Lejeune, Idem, f. 29

¹⁵⁰ Philippe Lejeune, Idem, f. 42

njohim ndonjë tekst tjetër, ku autori është më i pushtetshëm se në letërsinë ku dominon *fara autobiografike*.

Pavarësisht diskutimeve *pro et contra* autorit, kritika e re, shton Barthes-i, nuk ka bërë asgjë vetëm sa e ka konsoliduar atë. Kjo vërehet nga kërkimet e mëdha për të, nga kritikët më prestigjiozë, si: Hirsh, Booth, Foucault etj. Janë pikërisht këta kërkues, të cilët e ndanë dhe e profilizuan natyrën e autorit si kërkues, krijues dhe rikrijues. Në secilin rast del modeli zhanror, forma, instanca e dytë, që ka tipizuar edhe modelin e autorit.

Po sipas Barthes-it, *jeta kurrë nuk bën më shumë se sa imitimin e librave, ndërsa vetë libri është vetëm një tis i shenjave, imitim që humbet dhe pakufishëm shpërndërrohet*.¹⁵¹

Lejeune-i vetë e pranoi që situata e shkrimtarit autobiografik është shumë më komplekse se ajo e biografit. Në rastin e parë çështja nuk është përngjasimi, por identiteti, që i vë në pah një sërë problemesh. Për shembull, si mund të presësh seriozisht që një *subjekt* të japë pasqyrim *objektiv* të jetës së tij personale? Siç ka argumentuar Jean Paul Sartre-i, secili individ është i lirë në secilën pikë të ekzistencës së tij për të zhvilluar një projekt të jetës së tij dhe për të riinterpretuar¹⁵² të kaluarën e tij në dritën e saj. Kjo është qartazi ajo që Lejeune-i kishte në mendje kur deklaroi në një terminologji të nënkuptueshme ekzistencialiste se shprehja e fundme e të vërtetës (nëse arsyetojmë në terme të përngjasimit), nuk mund të jetë më qeniesim-për-veten e të kaluarës (nëse një gjë e tillë ekziston), por qeniesim për veten, e manifestuar në të tashmen.¹⁵³

Rasti më i zakonshëm do të ishte që *marrëveshja* të fillojë që nga titulli, pastaj të zhvillohet më tutje në parathënie dhe të konfirmohet gjatë gjithë gjatësisë së tekstit përmes paraqitjes së përsëritur të emrit të autorit. Ky tip autori mund të gjendet tek *Rrëfimet* (*Confessions* 1782, 1788) e Jean-Jacques Rousseau-së.

¹⁵¹ Rolan Barthes, *Vdekja e autorit, Toeri dhe kritikë moderne*, f. 178

¹⁵² Rolan Barthes, *Idem*

¹⁵³ Philippe Lejeune, *The autobiographical pact* (përkthim në anglisht of *Le pacte autobiographique*, Paris 1975), në Paul John Eakin (ed.), *On autobiography*, University of Minnesota Press 1989, pp. 3-30; p. 25

Sipas Lejeune-it, autori i një autobiografie klasifikohet si *një person real, shoqëror dhe si krijues i një fjalimi*. Ndërsa, “i vendosur jashtë tekstit dhe brenda tekstit në mënyrë të barabartë”, është pikërisht personaliteti i autorit, ai i cili e përfaqëson “lidhjen midis këtyre dy rrafsheve”.¹⁵⁴

Fillimisht autori i nënkuptuar ka përfaqësuar analogjinë me autorin autobiografik, meqë Booth (1961), më vonë edhe Genette-i e shihnin si autorin e vërtetë, qoftë i shpallur në fillim, qoftë i infiltruar përbrenda, qoftë i nënkuptuar në fund të tekstit, në përmbushje të një funksioni, siç shprehej Barthes-i.¹⁵⁵

Autori i nënkuptuar është autori real përmes të cilit prodhohen e derivohen kategoritë narrative të tekstit, si: forma, tema, modusi, pastaj: koha, zëri, fokalizimi etj., të gjitha këto shpesh janë zgjedhje e zgjidhje të autorit autobiografik.

Në letërsi ku autori shfaqet jo vetëm si krijues, por edhe si krijues i domethënies tendencioze me destinim, një përçues i idesë dhe i ideologjisë së vet (apo kolektive), ai kështu bëhet *autor funksion* dhe letërsia e tij e funksionalizuar.¹⁵⁶

Kjo ndodh edhe me autorin autobiografik, i cili bëhet i njënjëshëm me autorin funksion, që kryen një mision: dëshminë, historinë dhe tregimin e jetës së tij përmes *rrëfimit të gjallë (living narrativ)*.

Nga autori funksion, që ka një mision para vetes, qoftë edhe kur shkruan me pasion, pavarësisht nëse është bartës i ndonjë pozite në shoqëri (për memoare), apo bartës dhe shkruarës i historisë së tij dhe i të tjerëve (në autobiografi), shndërrohet në *autor autobiografik*, si *homo narrans* veprues, si *homo reminicient* aktiv, apo edhe si projektues idesh dhe zbatues ideologjish etj., atëherë themi se *autori bëhet autoritet*.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Philippe Lejeune, Idem, f. 171

¹⁵⁵ Roland Barthes, *Aventura semiologjike*, f. 113

¹⁵⁶ Sabri Hamiti, *Utopia letrare*, f. 201

¹⁵⁷ Sabri Hamiti, Idem

Në prozën bashkëkohore autobiografike shqipe ekziston një divergjencë në pikëshikimin ndërmjet autorit të pasionit dhe atij të misionit: i pari e kthen botën nga vetja, tekstin autobiografik e shndërron në *ligjërim të pasionit* (Kadare, Shehu, Dibra), përderisa i dyti, e kthen veten nga bota (Marko, Pllumi, Zhiti e deri diku, edhe Kongoli).

Aty ku fillon shkrimi, autori hyn në vdekjen e tij, sërish na kujtohet Barthes-i.¹⁵⁸ Megjithatë, ai në asnjë mënyrë nuk e shkoqte autorin nga rrëfimi, por e pranonte si palë në mes të kategorive kryesore të tekstit. Humbjen e zërit narrativ të autorit e ilustronte mirë me përvojën e rrëfimeve personale (shamane), të shoqërive etnografike, (*auto-etno-grafia*), duke e shpërbërë rolin e tij në një *ndërmjetësues*, i cili zotëronte kodin narrativ. Mirëpo, kjo e përplas konceptualisht te tekstet ku rrëfimi bëhet pa ndërmjetësim.

Sa për ta pasur një pajtim në mes të këtyre kundërshtive, Barthes-i, autorin e cilësoi si *personazh modern*, i cili na çon te poetika autobiografike, ku subjekti objektivon jetën e tij, qoftë si vete e shpallur, qoftë i futur nën strehën e personazhit të tij.

Nga praktika kërkimore për shkrimet autobiografike, ekzistojnë dy modele që shpërfaqen në zhanret narrative autobiografike:

- *Autori autobiografik subjektiv*
- *Autori autobiografik objektiv.*

Sidomos në rastin e dytë, funksioni i tyre është relativizuar karshi kërkesës së shpallur që në fillim të librit.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Vdekja e autorit*, f. 44

2. Autori autobiografik subjektiv

Autori subjektiv, përderisa rikonstrukton *marrëveshjen tekstuale* me lexuesin, shpall modusin, tipin, perspektivën dhe identitetin e tij. Ky soj autori, nuk është e thënë që të jetë i gjithëpushtetshëm në fillim dhe në fund të tekstit. Mirëpo, pjesën më të madhe të *hapësirës autobiografike* e mbulon jeta e tij; vetë vihet në qendër të tekstit dhe rrethanat historike i mbulon me të dhëna personale. Kjo nuk ngjet vetëm në zhanrin e prozës autobiografike klasike, por edhe me tekste autoreferenciale që ne i njohim edhe si *semioautobiografi*.

Në letrat shqipe, romantizmi vuri në pah subjektivitetin për t'u vijëzuar paprerë edhe në letërsinë moderne dhe bashkëkohore. Madje, te fillet e prozës autobiografike, ku pretendohet dhe kërkohet me ngulm dëshmia për veten dhe shoqërinë, si te ajo e Pashko Vasës, po ashtu edhe te ajo e Fan Nolit, i cili për hir të rezistencës ndaj *tiranisë së subjektivitetit*, me zhvendosjen e rrëfimit personal nga veta e parë në të tretën, duke synuar objektivitetin, i jep pamje tjetër *gramatikës së autobiografisë*.

Thjesht, ky soj autorësh, sado që duket se janë të padurueshëm ndaj subjektivitetit, misionin e kthejnë në pasion për të rrëfyer për veten, madje duke u identifikuar me figura të mëdha biblike e historike.

Ky është shembulli më i mirë se *ligjërimi i përemrave* nuk e përcakton shkallën e objektivitetit të dëshiruar, por as subjektivitetin e skajshëm. Megjithatë, çfarëdo emri t'i vëmë autorit në tekstet autobiografike, beteja për të qenë autor objektiv mund të jetë e humbur, por jo edhe lufta.

3. Autori autobiografik objektiv

Noli, shkrimin autobiografik e cilësonte si *punë të vështirë*,¹⁵⁹ prandaj rrëfimi në vetën e tretë ishte sprovë për t'u liruar prej *tiranisë së subjektivitetit*, duke mëtuar autorin objektiv me një ndarje në mes të subjektit dhe objektit, në arritje të asaj që ai e konceptonte si *analogon veritatis*.

Sipas Lejeune-it, autori autobiografik klasifikohet si një *person real*, *shoqëror*, si një *krijues i një ligjërimi*. Po sipas tij është pikërisht personaliteti i autorit që përfaqëson lidhjen në mes dy hapësirave tekstuale: brenda dhe jashtë tekstit në mënyrë të barabartë. Kjo barazi, bashkëvendosje dhe ndarje brenda dhe jashtë tekstit është ëndërr e çdo autori që shkruan jetën e vet. Prandaj, autori objektiv më shumë i takon veprës letrare referenciale. Në “autobiografitë e vërteta”, aty ku autobiografemat ndërtohen mbi *fakte të verifikueshme*, objektiviteti i dëshiruar është iluzion. Megjithatë, një autor autobiografik objektiv shpesh mund të jetë i përfaqësuar nga personazhi ose narratori personazh.

Sipas Derrida-s, nëse autobiografî, i cili është identik me autorin autobiografik, do të mbetet (vetëm) te kërkesat e prezantimit të vetvetes, ai kështu *do ta rrënojë iluzionin e vetëreferimit*.¹⁶⁰ Në artikullin e tij *Vendbanimi, iluzioni dhe dëshmia*, në të cilin e analizon autobiografinë e Maurice Blanchot-it *Çastet e vdekjes sime*,¹⁶¹ Derrida vërejtë zhvendosjen e pandërprerë dhe rikthimin e domethënies në procesin e përhapjes së kuptimit. Për Derrida-n, autobiografia është sistem i shenjave nga të cilat nuk ka kthim te kontekstualiteti. Po sipas tij, nuk ka qenësi të brendshme të individit, të cilën subjekti do të ishte në gjendje ta nxjerrë jashtë përmes gjuhës.

Subjekti për Derrida-n varej nga *të tjerët*. Në prozën autobiografike,

¹⁵⁹ Fan S. Noli, *Portrete dhe Skica*, Jon, Tiranë, 2001, f. 10

¹⁶⁰ Johanna Bossinade, *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart Weimar (J.B. Metzler) 2000, f. 87

¹⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994

qoftë kjo memoaristikë, ditar, shënime autoriale, testamente, kur *të tjerët* vendosen në qendër të tekstit dhe janë të barabartë me autorin, atëherë mund të diskutohet për një autor autobiografik objektiv të mundshëm dhe të pranueshëm.

IV. PROMEMORIE AUTOPOETIKE

1. Proza autobiografike dhe shkollat letrare shqipe

Përgjithësisht, autobiografia në letërsinë shqipe është e rrallë edhe si zhanër, edhe si ekzemplar. Si e derivuar, e motivuar personalisht është më e gjerë. Pavarësisht pse në letërsinë tonë ky zhanër është kultivuar vonë dhe pavarësisht pse shkrimi letrar autobiografik në shqip shihet si fenomen që lidhet me shekullin XIX, themi që fenomeni i *diskursit jetë* është shumë më i hershëm, qoftë vetëm si shenjë autobiografike (*autobiografemë*) e në shekullin XX edhe si autobiografi e plotë, formë strikte tipike që u përgjigjet definimeve dhe teorizimeve të (post)strukturalistëve të njohur.

Kështu, në gjysmën e dytë të shekullit XIX, De Rada u bë prijës i formës tipike autobiografike, për të vazhduar më vonë në shek. XX me autobiografinë e Konicës dhe të Nolit, aty-këtu edhe me ndonjë tekst tjetër, që nuk mund ta quajmë autobiografi në kuptimin klasik të fjalës, deri aty ku shkrimi i jetës shihet me *status interteksti*.

Të kujtojmë këtu se fenomeni në fjalë ishte shtrirë së pari në fikcion dhe përmes fiksionit, autorët e romantizmit dhe të modernitetit provonin ta projektonin veten herë në poezi, herë në prozë. Poezia për nga struktura është personale, universale. Ajo nuk ndjen mungesën e referencialitetit, përderisa proza e thur referencialitetin në strukturën e saj, si një detyrim, dëshirë.¹⁶²

Mirëpo, autobiografinë në letërsinë shqipe duhet kërkuar edhe më herët, atje ku shfaqen shenjat e saj në nivel njësisht të vogla autobiografike, si *autobiografema*. Mbase vetëm në këtë mënyrë mund të shohim një evoluim më të plotë të prozës autobiografike shqipe.

2. Letërsia e vjetër

Në *Letërsinë e vjetër shqipe* shfaqet problemi i identifikimit të autorit të tekstit. Teksti anonim nuk pranohej mirë. Të kësaj periudhe janë edhe njësitë e para të tipit të *biografemave*. Ato nuk janë shenjë e

¹⁶² Sabri Hamiti, *Letërsia autobiografike*, ProCult, Nr. 3, Prishtinë, 2007

vetëdijes letrare për zhanrin, por kërkesë, dëshirë për identifikim.

Synimi për të paraqitur autorësinë prodhon shkrimin për jetën, ndaj *autobiografema* është e theksuar. Kjo më së miri ilustronet përmes tekstit të Buzukut në *Parathënien e Mesharit* (1555), i cili ndërton kështu autobiografeme:

*U Doni Gjoni, biri i Bdek Buzukut, tue u kujtuom shumë herë se gluha jonë nukë kish gja të ndigluom n së Shkruamit shenjtë, n së dashunit së botësë sanë desha me fedigunë për sa mujta me ditun....(...). Ndë vjetet M.D.L.IV. njëzet ditë ndë mars zuna nfill, e mbarova ndë vjetët një M.D.L.V. ndë kallnduor V dit.*¹⁶³

Te Budi, letërkëmbimi i tij me Kardinal Gozzadin-in strukturohet mbi disa *biografema*, nëpërmjet të cilave dëshmoi dhe rrëfeu për jetën e tij:

*Në rininë time, kam qendruar pothuaj vazhdimisht në shërbim të disa ipeshkvijve të vendit tonë, praën të cilëve jam marrë me studimin e këtyre pak ditunive deri në moshën 21 vjeçare.*¹⁶⁴

Shenja të shkrimit autobiografik theksohen edhe te Bogdani. Ai përgjithnjë është i motivuar të bëjë shkrim jete që i ngjan *curriculumit* biblik.¹⁶⁵ Sidoqoftë, shenjat e jetës reale më drejtpërdrejt i shohim te *Parathënia e Çetës së Profetëve: Të Primitë përpara lëtërarit*, i cili në mes tjerash jep një autobiografemë të veçantë:

Perse, tue kjanë unë preej Guri ndë Hast, sanxhakijet e së Dukagjinit diocezit si Prizerendit m'asht dashun më djersë të mëdha shumë fjalë me ndrequnë ndë

¹⁶³ Rexhep Ismajli, *Tekste të vjetra*, Dukagjini, Pejë, 2000, f. 92

¹⁶⁴ Rexhep Ismajli, *Idem*, f. 154

¹⁶⁵ Kujto *Jeta e Davidit profetë në C.Pr.fq.97-103, Jeta e dhjetë sibilave e kankët e tyne*, f. 157-159. Cituar sipas Rexhep Ismajlit, *Tekste të vjetra*, Dukagjini, Pejë, 2000

*dhet të Shkodrësë.*¹⁶⁶

Biografema të tipit të tekstit të Buzukut, Budit dhe Bogdanit i ndeshim edhe te autorë të tjerë të kësaj periudhe. Ato shfaqen brenda memoareve, udhëpërshkrimeve dhe letërkëmbimeve të ndryshme. Mirëpo, romantizmi ishte ai që nxori në shesh subjektivitetin. Shkrimtari tashmë ishte i identifikueshëm. Ai ishte në kërkim të identitetit të tij personal, në jetë dhe në letra.¹⁶⁷

3. Romantizmi

Pashko Vasa, kujtesa e gjallë

Në këtë periudhë, autobiografia shfaqet si vetëdije dhe njohje shkrimi. Kështu, njëri ndër të parët që kultivoi prozën autobiografike ishte Pashko Vasa. Vepra e parë e tij *Burgimi im* (1850)¹⁶⁸ është e karakterit autobiografik. *Burgimi im* u përgjigjet gati të gjitha kriterëve formale, tematike dhe modale të zhanrit të autobiografisë. Porse, kjo vepër e Pashko Vasës, më shumë se autobiografi është autoideografi dhe sociografi.

Libri autobiografik i Pashko Vasës, *Burgimi im*, që në fillim jep zhanrin dhe kodin rrëfimor. Ky titullim shfaq kodin tematik si proces. Autori ndjek linjën e rrëfimit autodiegjetik, ndërsa rrëfimi i përshtatet diskursit autoreferencial.

Si strukturë, edhe pse kemi një ndarje në *njëmbëdhjetë kapituj*, të gjithë singularizohen në nëntitullin kategorial: *episod historik*. Këtu fillon edhe përplasja ndërmjet *subjektivitetit* dhe *objektivitetit*, siç ndodh rëndom me këtë zhanër.

Autobiografia *do të rrëfejë*, kërkon rrëfimin subjektiv – autoreferencialitetin.

Historia *do të dëshmojë*, kërkon rrëfimin objektiv - referencialitetin.

¹⁶⁶ Rexhep Ismajli, Idem

¹⁶⁷ Agron Y. Gashi, *Autopoetika - Modelet narrative autobiografike*, Faik Konica, Prishtinë, 2009, f. 49

¹⁶⁸ Pashko Vasa, *Burgimi im*, Vepra 3, Toena, Tiranë, 2009

Sfida është si të pajtohen këta dy “kryengritës” në zhanrin e autobiografisë?! Lufta tash bartet në mes të *autobiografisë* dhe *ideografisë*. E para me faktorët personalë, e dyta me kontekstualë. Shkrimi i së parës jep pamjen e jetës, shkrimi i së dytës jep atë të ideve.

Gjithashtu, këta dy konstitues të tekstit e bëjnë zhanrin e autobiografisë tekst sintetizues. Nga këtu, Pashko Vasa ndërtoi identitetin personal karshi identitetin nacional, siç ndodh edhe te veprat *Shqypnija dhe shqyptart* dhe *E vërteta për Shqipërinë dhe shqiptarët*, veçanërisht nëse i referehohemi lirikës *O moj Shqypni*, ku më së miri provohet të shpërfaqet *formula e identitetit shqiptar*. Pra, një argument më tepër se si identiteti nacional është i lidhur ngushtë me literaturën e kulturën.

*Burgimi im shkruhet mbi kujtesën e gjallë, si dëshmi, e cila do t’ju kujtojë të bëmat e lavdishme dhe një homazh, të cilin autori e fton zonjën në fjalë që t’ia pëlqejë.*¹⁶⁹

Pavarësisht pse rrëfimi autodiegetik është tipik për zhanrin e autobiografisë, ai këtë nuk e quan autobiografi:

Lënda e këtij libërthi tim, meqë pra është histori që ju e njihni plotësisht, nuk ka nevojë të jetë e porositur(...), për të kërkuar ndjesë për formën, stilin dhe gjuhën, e cila nuk ishte e veta. Më tepër se formës, autori bëhet se i kushton më shumë rëndësi lëndës, të dhënës, rrëfimit objektiv deri në përrulltësi.

Pashko Vasa herë del në rolin e historianit, herë në rolin e filologut, herë në rolin e antropologut, kërkuesit dhe njohësit të ideologjive të ndryshme, i cili përmes gjuhës së bindjes dhe shenjave gjuhësore stilistike konsolidon dëshminë.

Përfundimisht, si edhe te tekstet e Samiut e më vonë të De Radës, Nolit e Konicës, autobiografia dhe ideografia japin identitetin personal dhe nacional të autorit.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pashko Vasa, vep. e cit.

¹⁷⁰ Agron Y. Gashi, Pashko Vasa: *Autobiografia dhe Ideografia*, Seminari i XXXII Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën shqiptare, (version i botuar), Prishtinë, 2013, f. 361

De Rada, *autobiologos*

Autobiografia e De Radës është modeli që më së miri i përgjigjet teorisë së këtij zhanri në të gjitha komunikimet. Autobiografinë e vet, De Rada e shkroi nga viti 1898-99, të cilën e titulloi *autobiologjia*, duke shenjuar kështu vetëdijen për shkrimin në versionin *auto* dhe pikënisjen, njëkohësisht objektin (*bios*) dhe ligjërimin (*logos*). Kështu, De Rada që në titull kishte përmbledhur tri plane të tekstit: planin *tematik, modal* dhe *formal*.

Sot, në tekstin e tij, si dhe në çdo studim për të, me të drejtë shkruhet *autobiografi*. Por, pa të drejtë thuhet se De Rada paska ngatërruar *shkencën* me *ligjërimin*.

De Rada mbase mund t'i jetë referuar retorikës, meqë kultura e tij ishte e gjerë. Përveç tjerash, ai nuk kishte të paktën një shembull të autobiografisë në gjuhën shqipe, një arsye pse autobiografinë e shkroi në *një italishte të vështirë*.¹⁷¹ Fakt tjetër ky, i cili do ta justifikojë deri diku një *horizont pritjeje* të gjatë për lexuesin shqiptar, i cili vonë u njoh me të.

Kjo lidhet edhe me një histori përkthimesh dhe botimesh. Më 1934 botohen pjesë të shkurtra të saj, për të vazhduar me disa fragmente jete në vitin 1964 dhe vetëm pjesa e parë arriti të botohej në Tiranë, më 1975. Po ashtu, në vitin 1988 e përgjysmuar iu ofrua edhe lexuesit të Prishtinës. Tek në fund të shekullit të kaluar njohu botimin e plotë. Sipas botimit të kompletuar, autobiografia e De Radës brenda vetes ngërthen kohën nga viti 1814 e deri më 1848. Pra, nga lindja e tij, deri në moshën 34-vjeçare. Sipas historianëve të letërsisë është një autobiografi e lënë përgjysmë, ndonëse e projektuar që ta përmbyllë deri në vitet e fundit të jetës. Sidoqoftë, autobiografia e De Radës është libri më përfaqësues i autobiografisë në letërsinë shqipe.

Autobiografinë De Rada e shkroi kur kishte përvojë dhe dije të konsiderueshme për shkrimin letrar. Ai la modelin që më së miri i përgjigjet teorisë së këtij zhanri në të gjitha komunikimet me

¹⁷¹ Jup Kastrati, *Parathënia në Autobiografia e Jeronim De Radës*, Onufri, Tiranë, 2002

tekstin, qoftë në *rangun formal, tematik dhe modal*. E strukturuar në periudha, autobiografia e De Radës mund të lexohet edhe në tregime të veçanta, si letërsi e mirëfilltë.

De Rada përfill parimin e dyfishtë: *unë në histori - historia në mua*. Sipas parimit të parë, shkruan dhe rrëfen për ngjarje, situata të *brendshme* dhe të *jashtme*, për të qenë vetë në qendër të tekstit, por herë-herë edhe i periferive tekstore. Kur De Rada i takon periferisë së tekstit, ai ndjek tekstin. Ndërsa kur historia është në De Radën, atëherë autori është në qendër të tekstit.

De Radën e ‘ndjek’ teksti, e imiton atë. Në këtë mënyrë, autori tregon një besnikëri ndaj kompozitës *auto+bio+logos*, e cila nënkupton një këmbëngulje të modelit zhanror përballë formave të tjera letrare. Me librin e tij të jetës, De Rada synoi dhe krijoi një *pakt besueshmërie* me lexuesin, ndaj intenca për një *rrëfim të gjallë* justifikohet fillim e fund. Përfundimisht, De Rada ka lënë formën më tipike autobiografike, njëkohësisht autobiografinë më përfaqësuese në të gjithë letërsinë shqipe.

5. Letërsia moderne

Konica, sinopsisi autobiografik

Faik Konica, njëri ndër prijësit e letrave moderne shqipe, pas vetes ka lënë disa tekste autobiografike, përmes të cilave shpaloset drejtpërdrejt modeli i jetës dhe formati i tij kulturor.

Konica është tipik *autor autobiografik*, për faktin se kudo në veprën e tij shenjat autoreferenciale janë të shprehura, varësisht prej natyrës së tekstit. Edhe kur autori kërkohet përmes personazhit, ai është i shenjueshëm në tekst si *personazh autobiografik*.

Autobiografinë e tij, Konica e shkroi në vitin 1922, në kohën kur ishte sprovuar mirë në jetë dhe në letra. Pra, Konica e shkroi autobiografinë e tij pasi që ishte dëshmuar në të gjitha zhanret e shkrimit, që nga biografia e testamenti, deri te tregimi e novela si zhanre më komplekse.

Nuk dihet nëse Konica autobiografinë e kishte botuar diku për të gjallë të tij. Teksti mban vetëm kohën e shkrimit, për botim i referohemi veprës complete,¹⁷² pas daljes nga kthetrat e censurës, së cilës iu bë për vite të tëra.

Sidoqftë, krahas teksteve të tjera, Konica shkroi një autobiografi të shkurtër, jo për t'i ngritur mit vetvetes, por për të lënë dëshmi për jetën dhe veprën e tij. Siç e pamë, autobiografia e Konicës që në titull shpall pozicionin e *subjektit* ndaj *objektit*, duke reflektuar edhe një shenjë *metateksti*.

Autobiografia e Konicës është e para në letërsinë shqipe që u shkrua në vetën e tretë (*ai*), shenjë kjo e lavdisë dhe e përkushtimit, si tek autobiografitë e hershme. Kjo është një mundësi më e madhe për objektivitet dhe neutralitet, për të përmbyllur me një subjektivizëm të madh. Sidoqftë, diskursi i informatës është më i theksuar, struktura narrative tretet, për t'i dhënë tekstit përmasat e *biografisë*,

¹⁷² Faik Konica, *Vepra*, Naim Frashëri, Tiranë, 1993

ashtu siç do të shkruante Konica për personalitetet e njohura të të gjitha kohërave.

Noli, *analogon veritatis*

Fan S. Noli, para se të shkruajë autobiografinë e tij të plotë, shkroi një autobiografi të shkurtër,¹⁷³ si De Rada e Konica. Porse, për De Radën e Nolin, nuk mjaftonte kjo. As vetëm për ta përjetësuar veten vetëm në fiksion. Konica, po! Ai parapëlqeu më shumë shkrimin e jetës si *intertekst*.

Autobiografia si rrëfim retrospektiv *autodiegetik* është një prej zhanreve që kërkon moshën e pjekur të autorit. Si për ta përmbushur *objektivitetin e dëshiruar*, njëkohësisht për të pasur distancën në mes *subjektit dhe objektit* zakonisht autobiografitë shkruhen në fund të jetës. Pra, është për kategorinë e këtij zhanri që t'i njohë si relevante kohën e shkrimit dhe moshën e autorit. Kjo ndodh edhe me Nolin. *Autobiografinë* e tij Noli e shkroi në fund të jetës, pasi që kishte provuar pothuajse të gjitha në jetë, tashmë jetën po e bënte shkrim.

Shkrimet klasike personale, apo më mirë, autobiografitë klasike thuhet se kërkonin personalitetin e zhvilluar, *karakterin e lartë*, madje edhe njeriun e *shtresës së lartë*.

Mirëpo, kjo nuk e privonte lirinë e shkrimit autobiografik edhe nga personalitete të shtresës tjetër. Të paktën historia e këtij zhanri nuk e pranon një gjë të tillë. Kjo justifikohet kur autobiografia vihej përballë lexuesit, i cili më shumë do të preferonte t'i lexonte autobiografitë që shkruheshin nga personalitete të shquara, cilatdo qofshin ato. Noli u takonte dy skajeve, ndaj siç do të shohim fillim e fund kemi dëshirën e madhe për identifikim me *prijësin* dhe *të përvuajturin*, sepse e tillë ishte jeta e tij, për të provuar kështu edhe si *qenie letrare*, sidomos nëse kjo shikohet në shkrimet fikzionale.

¹⁷³ Fan S. Noli, *Portrete dhe Skica*, Jon, 2001, f. 10

I mbrujtur me vetitë e prijësit, i ngarkuar me peshën e të përvuajturit, njohës i zhvillimeve kulturore brenda dhe jashtë vendit, Noli kishte kuptuar rëndësinë e zhanrit të autobiografisë si *analogon veritatis*¹⁷⁴ dhe dëshmi për jetën, jo vetëm si e dhënë e argumentuar, por edhe një konsideratë ndaj zhanrit: Noli e shkroi *librin e jetës* gati në fund të saj. E botuar nga *Fiftieth Anniversary Book of the Albanian Orthodox Church in America, Boston, 1960, Autobiografia* e Nolit është pjesë e librit që u përkushtohet figurave të njohura të kauzës religjioze dhe nacionale, si për ta zbuluar autorin përballë trandjeve të mëdha morale e ideale, figurën autobiografike përballë asaj ideografike.

Siç kuptohet edhe nga *parathënia* ku autori nënshkruan, përveç si autor empirik, edhe si *kompilues* i tekstit, autobiografinë, Noli kishte dashur ta botojë pikërisht në pesëdhjetëvjetorin e themelimit të Kishës Ortodokse Shqiptare. Sipas tij, botimi ishte vonuar, sepse grumbullimi i materialit dhe “kompilimi i tyre” i kishte marrë më se dy vjet të plota.

Parathënia është një *sinopsis* i shkurtër, e cila jep tërë përmbajtjen e tekstit. Ndaj, duke përjashtuar shënimet e shkurtra të natyrës së epiteksteve autobiografike, libri hapet me një histori të Kishës Ortodokse Shqiptare, që nga Shën Pali e deri te Skënderbeu, e cila është strukturuar si një skicë për një punim më të zgjeruar e që është pjesa e parë. Sidoqoftë, Noli po e projektonte jetën në letër, si shenjë e dëshmisë personale, si një promemorie kohore, për historinë, të kaluarën e personalitetit të tij.

Siç u tha, autobiografia e Nolit si modus, stil, i takon modelit klasik të autobiografisë. Noli dha një model tjetër, irrelevant për definimet strikte të këtij zhanri, sepse e shkroi në vetën e tretë.

Noli dëshironte të identifikonte narratorin nga autori për të theksuar *hapësirën empirike* dhe për të pasuruar objektin edhe me një status

¹⁷⁴ Me këtë nocion ‘operon’ Lyk Ferri në librin *Homo Astheticus*, që nënkupton *ngjashmërinë me të vërtetën*.

modeli.¹⁷⁵ Nga ky konstruktiviteti autori Fan S. Noli merr status të ri në autobiografi, atë të personazhit. Fundja, një arsye më shumë pse autobiografinë e shkroi në vetën e tretë, përveç që synonte objektivitetin dhe neutralitetin e dëshiruar. Përveç tjerash, kodi dhe diskursi referencial gjithmonë janë në funksion të tekstit. I pari i referohet realitetit jetësor, ndërsa i dyti mundëson strukturën rrëfimore, autobiografike, retrospektive. Përgjithësisht, diskursi është i lëvizshëm, në raste të tilla, *autobiografia* shndërrohet në *autoideografi*.¹⁷⁶

Jemi pra në *Letërsinë moderne shqipe*, në të cilën autobiografia shfaqet si zhanër përbrenda teksteve të ndryshme. Shembulli më i mirë janë edhe disa tekste të Kutelit. Ky i fundit arrin t'i shkruajë disa tekste autobiografike, por jo autobiografi të plotë.¹⁷⁷ Pa harruar këtu edhe prozën e Koliqit, në të cilën autoreferencialiteti është eksplicit, sidomos nëse flasim për tregimet e përmbledhura të *Tregtar flamujsh*.¹⁷⁸ Natyrisht, këtu s'bëhet fjalë për status të tekstit autobiografik, por për *letërsi të farës autobiografike* (Hamiti). Kështu, shkrimi autobiografik nga periudha në periudhë merr pamje të ndryshme.

¹⁷⁵ Kujtim M. Shala, *Veptra e vetmisë*, Buzuku, Prishtinë, 2005, f. 195

¹⁷⁶ Agron Y. Gashi, *Autopoetika-Modeletnarrativeautobiografike*, Faik Konica, Prishtinë, f. 49

¹⁷⁷ Mitrush Kuteli, *Një fjalë për dy shokë e mbi vepër të tyre*, Kujtesa e përkthënjësit Dhimitër Pasko..., Testamenti etj.

¹⁷⁸ Ernest Koliqi, *Tregtar flamujsh*, Buzuku, Prishtinë, 1991

6. Letërsia bashkëkohore

Në *Letërsinë bashkëkohore* shfaqet dëshira për letërsi e dëshmi njëherësh. Ato janë shkrime autobiografike, të cilat shumë herë janë të përcaktuara më parë si pasojë e ideologjisë politike. Si e tillë shpesh autobiografia konvertohet në *autoideografi* e, më tej, edhe në *sociografi* dhe *altergrafi*. Tani, përveç kujtimeve kemi edhe forma të tjera të letërsisë autobiografike, të cilat në parim janë referenciale, mbasi pretendojnë të shkruajnë të ndodhurën, vetëm se këtu ngjarjet e përdegëzuara që duan të kapin situata jetësore kolektive shikohen prapë nga pikëvështrimi i autorit, i cili është i njëjtësuar me narratorin, madje me personazhin kryesor.¹⁷⁹

Format autobiografike në letërsinë bashkëkohore zgjerohen nga tregimi, novela, romani e deri te projektet e mëdha autobiografike. Tashmë nuk flitet për autobiografi e kujtime në kuptimin konvencional, por edhe kur mëtohet të bëhet autobiografi tipike letrare mbi të dhëna dokumentare, ajo strukturohet dhe lexohet si letërsi.

Nëse do të bënim një vështrim diakronik dhe do ta periudhizonim atë, proza autobiografike do të shtrihej në dy kohë çfarë ka ndikuar drejtpërdrejt edhe në krijimin e modeleve të veçanta të prozës autobiografike, e cila si në periudhën e parë, ashtu edhe në të dytën përplasja në mes faktit dhe fiksionit është e evidente.

1. Periudha e parë është letërsia, gjegjësisht proza autobiografike e pasluftës së Dytë Botërore, e cila vazhdon si letërsi e figuruar deri në vitet '90-të të shekullit të kaluar dhe
2. Periudha e dytë pas viteve '90-të e këndej.

Periudha e parë karakterizohet me një prozë autobiografike, ku fakti dhe fiksioni pothuajse është vështirë të ndahen. Është një evokim për luftën dhe jetën pas saj. Kështu ndodh me prozën autobiografike në Kosovë, në krye të së cilës qëndron Hivzi Sylejmani, me diptikun

¹⁷⁹ Sabri Hamiti, *Letërsia autobiografike*, revista ProCult, Nr. 3, Prishtinë, 2007

autobiografik *Njerëzit*,¹⁸⁰ pastaj për të vazhduar me projekte të tjera më të mëdha autobiografike nga Petro Marko, Ismail Kadare etj.

Sidoqoftë, në fille kemi gjurmë të prozës autobiografike të motivuara dhe të ngritura mbi përvoja historike, socio-politike, ideologema, të cilat në pjesën më të madhe e karakterizojnë këtë periudhë.

Periudha e dytë karakterizohet me dokumentaritetin, dëshminë e fortë, njëkohësisht me teknika të rrëfimit të paparë më herët në letërsinë shqipe. Më shumë dominon proza autobiografike si pasojë e diktaturës dhe vetëm në shekullin e ri si sprovim i literaturës.

Sidoqoftë, proza autobiografike në letërsinë shqipe, në të gjitha shfaqjet e saj ka dhënë mundësi për t'u lexuar dhe interpretuar në variante të ndryshme, përveç si tekst dëshmie, edhe si tekst artistik, *tekst kënaqësie*,¹⁸¹ i kënaqësisë së leximit dhe interpretimit.

Kjo madje kërkon dhe e zgjeron edhe gamën e leximeve dhe të studimeve për të.

¹⁸⁰ Hivzi Sulejmani, *Njerëzit*, Rilindja, Prishtinë, 1981

¹⁸¹ Rolan Barti, *Kënaqësia e tekstit*, ProCult, nr. 3, Prishtinë, 2007

V. MODELE, TIPOLOGJI, KODE DHE FUNKSIONE

1. Modele dhe tipologji

Nga poetika që e diskutuam më herët u pa qartë se zhanri i autobiografisë është mimetik, por jo në kuptimin literal të Aristotelit, meqë ai me *mimesis të lartë* nënkuptonte tragjedinë, ndërsa me *mimesis të ulët*, komedinë. Nëse bazohemi në *teorinë e moduseve*¹⁸², e cila lidhet më shumë me karakterin e heroit dhe derivimin e tij në literaturë, shkrimi autobiografik, si modus, është mimetik, por si zhanër është mikst. Nëse heroi është përcaktues i veprimit në letërsi dhe si i tillë është afër nesh, çfarë bënte *mimesis-i i ulët* përmes komedisë, atëherë kjo do të na degdiste në një plan tjetër, te *moduset komike fiksionale*¹⁸³ dhe do të na bënte edhe më konfuz problemin e saj. Sidoqoftë, ne duhet kërkuar zhanrin gjithmonë te forma narrative.

Kriter përkufizues teorik është edhe forma e përdorimit të gjuhës, *e destinuar të sajohet ekzistencën* përmes rrëfimit, ndërsa te diskursi - modelin. Meqë jemi te modelet autobiografike, shumica e autobiografive janë të shkruara në prozë, pa përjashtuar këtu edhe shkrimin e jetës në vargje. Prandaj, sa më shumë të largohemi nga forma narrative, rrezikojmë ta humbim kategorinë e zhanrit, paralajmëronin teoricienët francezë.

Madje, Genette-i, duke e parë këtë problem që lidhet me zhanret mimetike dhe teorinë e moduseve shkoi më tutje duke ballafaquar Lejeune-in me teoricienin mbi dymijë vjet më të vjetër:

Nëse Lejeune-i mund ta përkujtojë Aristotelin, Aristoteli nuk e paralajmëroi Lejeune-in dhe nuk e ka definuar kurrë autobiografinë.

- Pajtohem, (thotë Genette-i v. j.), mirëpo, tashmë kemi vërejtur se disa shekuj para Felding-ut, pa e ditur, pos për një detaj (prozë) e kishte definuar

¹⁸² Northop Fraj, *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë 1990, f. 51

¹⁸³ Northop Fraj, *Idem*

*romanin modern, prej Sorel-it deri tek Joyce-i:
“tregim i ulët”- a është gjetur diçka pastaj?.*¹⁸⁴

Kësofare, kemi një përmbysje të teorive klasike, duke e rikonsoliduar një model letrar, i cili qëndron me njërën këmbë në epikë, me tjetrën në lirikë. Prandaj, në kritikën formaliste, siç do ta shohim më vonë, na shpërfaqen dy modele me bazë ndarjen klasike të zhanreve. Jo vetëm kaq, por edhe koncepte të cilat iu referohen kategorive gjenerike, deri te konsolidimi i formave dhe i modeleve narrative autobiografike.

Philippe Gasparin-i, njërën prej ligjëratave të tij e fillonte me supozimin se autofiksioni është emri i një zhanri ose kategorie gjenerike, duke ia atribuuar konceptin teksteve letrare bashkëkohore autobiografike.¹⁸⁵ Këtë diskutim e shihte të vjetër dhe të rëndësishëm, sepse hap debatin edhe për zhanrin si rirefleksim për letërsinë dhe kufijtë e saj, për çfarë më parë fliste Derrida, Genette-i, e më vonë Anderson-i.

Mirëpo, sipas Gasparin-it, së paku dy shekuj shkrimtarët kanë sfiduar këtë ndarje me pretendimin se në tekstet e tyre autobiografike të ketë një pritje letrare pa kushte. Disa merrnin këtë njohje për shkak të rolit të tyre në shoqëri, si p.sh. kujtimet e Rousseau-së, Goethe-s, Chateaubriand-it ose Sartre-it, të cilat shpesh janë analizuar ashtu si edhe tekstet e tyre fikzionale. Të tjerë autobiografë, të cilët janë sprovuar me modele të ndryshme të prozës autobiografike, fshihnin sekretet e tyre nën një ‘lustër romantike’. E kuptueshme, përderisa romantizmi, edhe si formacion, edhe si shkollë, nxirrte në pah subjektin përballë objektit. Kësomënyre, teksti ofron dy kontrata të papajtueshme, të cilat lexuesin e çojnë në një gjueti të shenjave

¹⁸⁴ Zherar Zhenet, *Figura*, Idem, f. 182

¹⁸⁵ Philippe Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 në <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, shikuar për herë të fundit, korrik 2015.

fiksionale dhe referenciale.¹⁸⁶

Kështu, fiksionaliteti prodhon letërsinë, referencialiteti kodon kategorinë për të hapur problemin e zhanreve letrare me bazë jetën reale – personale, pavarësisht diskutimeve nëse autobiografia është zhanër i pastër letrar, apo mikst.

Poetika e modeleve autobiografike, varësisht nga gjuha, me kohë ka operuar me nocione, të cilat kanë bërë njëfarë tipologjie brenda prozës autobiografike, konkretisht romanit autobiografik, si: gjermanisht *ich roman*, madje *bildungsroman*, japonisht *shishôsetsu*, në letërsinë amerikane *autobiographical novel*, *non-fiction* ose *faction* etj.

Deri në vitet tetëdhjetë nuk kishte asnjë ekuivalent që të hyjë në përdorim në frëngjisht. Sipas poetikës, nocionet roman personal (*roman personel*) dhe roman autobiografik (*roman autobiographique*) ishin shprehje të vjetruara, pak a shumë të lidhura me prirjet romantike. Së fundmi, është bërë e zakonshme, që për tekstet tipike prozaike autobiografike në kuptimin e Lejeune-it, mjaftueshëm ka vepra të botuara nën etiketën mashtruese *roman* apo edhe nën etiketën tjetër kategoriale (eufemizuese) *tregim*, të cilat mjeshtërisht e fshehin referuesin e tyre.¹⁸⁷

Përveç nominimit, janë *strukturat* përbrenda veprave letrare autobiografike, të cilat në të shumtën e rasteve identifikojnë modelet, sidomos në letërsinë bashkëkohore. Kështu, nuk është e rastit që autobiografia të shihet si vepër letrare, fikSIONALE dhe romani të dalë si autobiografi, apo edhe semioautobiografi në kuptimin e trefishtë të fjalës së proklamuar nga Lejeune-i: *formë*, *modus* dhe *strukturë narrative*. Në këtë mënyrë, *strukturat autobiografike* krijojnë edhe modelet përbrenda zhanreve letrare.

Për teoricienët George Misch, Roy Pascal, problemet zënë fill në

¹⁸⁶ Philippe Gasparini, Idem

¹⁸⁷ Philippe Gasparini, Idem

përpjekje e sipër për të formuluar një definicion, edhe pse Lejeune-i e kishte bërë më mirë se kushdo, ani se më vonë do të krijonte dilema brenda poetikës së tij të sforcuar me shenja strikte, sidomos kur është fjala për ndarje të zhanrit pothuajse në mënyrë të prerë. Megjithëse, Lejeune-i, përderisa diskutonte për autobiografinë në Francë, erdhi në përfundim se diskutimi i tij lë të hapura një numër të caktuar të problemeve teorike, edhe pse përherë është përpjekur që t'i gjejë *kriteret më të rrepta* për zhanrin.¹⁸⁸

Sipas tij, problemet shtohen nga përsëritja e vazhdueshme e argumenteve, nga paqartësia që rrethon vokabularin e përdorur dhe nga konfuzioni i problematikës së huazuar nga fushat që nuk komunikojnë në mes tyre. Në këtë mënyrë, Lejeune-i heton se vetë termet janë problematika e zhanreve, që në teorizim e sipër nga dëshira për të sjellë qartësi, ai ballafaqohet me dy çështje, të cilat madje ai i quan *rreziqe*: me atë të përsëritjes së dëshmive (sepse duhet të fillohet për çdo gjë), dhe e kundërta, duke u nisur nga dëshira e komplikimit të gjërave përmes dallimeve shumë delikate.¹⁸⁹

Kështu, Lejeune-i arrin në përfundim se përkufizimi i tij nuk është *sub specie aeternitatis*¹⁹⁰, i cili ekzaminon *gjërat në vete* si do të ishin tekstat, por duke u vendosur në rolin e një lexuesi të sotëm, *i cili kërkon të dallojë një rregull në një grumbull tekstesh të botuara*.¹⁹¹

Së këndejmi, përkufizimi i zhanrit të autobiografisë është një hapje përtej zhanrit për te modelet, meqë përfshin elemente nga katër kategori të ndryshme, si: *formën e gjuhës* (a. tregimi, b. në prozë), *tema e trajtuar* (jeta individuale, historia e një personaliteti), *situata e autorit* (identiteti i autorit, emri i të cilit paraqet një person të vërtetë dhe të tregimtarit), *pozita e narratorit* (a. identiteti i

¹⁸⁸ Philippe Lejeune, vep. cit.

¹⁸⁹ Idem

¹⁹⁰ Nën formën e përjetësisë

¹⁹¹ Philippe Lejeune, Idem

narratorit dhe i personazhit kryesor b. perspektiva dhe retrospektiva e tregimit).¹⁹²

Sipas tij, autobiografia duhet t'i plotësojë të gjitha këto kushte të paraqitura në secilën nga këto kategori, përderisa e përafërta me autobiografinë dhe modelet përbrenda tyre, nuk mund dhe s'është e domosdoshme t'i plotësojnë të gjitha, për faktin se:

Disa kushte mund të plotësohen për një pjesë më të madhe... Teksti kryesisht duhet të jetë një tregim, por është i njohur i tërë vendi që zë diskursi i narracionit autobiografik; perspektiva, kryesisht retrospektive: kjo nuk përjashton ndarje të autobiografisë, një ditar i veprës ose i redaktimit i tanishëm bashkëkohor dhe i konstruksioneve të përkohshme shumë komplekse; tema zakonisht duhet të jetë jeta individuale, gjeneza e personalitetit: por kronika dhe tregimi social ose politik mund të kenë këtu një vend të caktuar. Kjo është çështje e proporcionit ose më shumë e hierarkisë. Tranzicionet vendosen natyrisht me zhanret tjera të letërsisë intime (kujtimit, ditari, esetë) dhe një liri veprimi e caktuar është lënë për klasifikuesit e ekzaminimit të rasteve të veçanta. Megjithatë, dy kushte përcaktohen me termin për të gjitha ose për asgjë dhe sigurisht këto janë kushtet që kundërshtojnë autobiografinë (por në të njëjtën kohë, edhe format tjera të letërsisë intime), në biografi dhe romanin personal (...). Këtu nuk ka tranzicion apo gjerësi.

¹⁹² Idem

*Një identitet ekziston, apo nuk ekziston. Nuk ka shkallë të mundshme, dhe çdo dyshim shkakton konkluzion negativ. Për të pasur një autobiografi (e në përgjithësi një letërsi intime), duhet të jetë identiteti i autorit, i tregimtarit dhe i personazhit. Por ky “identitet” ngrit probleme të shumta, që do të përpiqem, nëse jo t’i zgjidh, së paku të formuloj qartësisht...*¹⁹³

Përveç vështirësisë kryesore të çdo tipologjizimi, siç thuhet më tej në diskutimet e *qarkut hermeneutik*, duhet të merren në konsideratë edhe ndryshimet në formë, të cilat proza autobiografike i ka përjetuar gjatë zhvillimit personal / vetjak. Ato janë aq largpamëse, saqë njëri nga hulumtuesit më të njohur në këtë fushë e quan një *përfundimin resignues*, për faktin se në përgjithësi, nuk është e mundur të jepet një definim, i cili do të vlente për të gjitha epokat.¹⁹⁴

Por, edhe kufizimi në një bashkësi gjuhësore dhe përkufizimi i autobiografisë nga forma të tjera autobiografike është skajshmërisht i ndjeshëm, sepse siç është thënë, kufijtë mund të vendosen ose tepër gjerë, ose tepër ngushtë. Sidoqoftë, me konsolidimin e teorive letrare moderne, nuk kanë munguar as përpjekjet për të bërë një tipologji, por edhe për t’i identifikuar modelet narrative autobiografike. Kështu që, Mikhail Bakhtin, duke folur për biografinë dhe autobiografinë antike greke, identifikoi dy tipa themelorë të prozës autobiografike. Tipin e parë e klasifikoi si *tip platonian* dhe e ilustroi me veprat e Platonit, *Apologjia e Sokratit* dhe *Fedoni*.¹⁹⁵ Sipas tij, ky tip i vetëdijes autobiografike është i lidhur me format e shndërrimit mitologjik, në themel të së cilës ndodhet *kronotopi*, rruga jetësore

¹⁹³ Idem

¹⁹⁴ Philippe Gasparini, Idem

¹⁹⁵ Si lexim, i referohemi librit *PLATONI – Apologjia e Sokratit, Kritoni, Fedoni dhe Elozhi i dashurisë*, Liria, Tiranë, 1997

e atij, i cili e kërkon njohjen e vërtetë.¹⁹⁶ Teoricieni në fjalë, këtë skemë autobiografike e konsideroi të ndërlikuar, për faktin se një gjurmues kalon nëpër *disa shkallë* dhe *shkolla filozofike*. Sipas tij, në prozën autobiografike në fjalë, *koha* reale tretet në *kohën ideale*, madje *abstrakte*.¹⁹⁷

Ndërsa, tipi i dytë, gjithnjë sipas tij, është *autobiografia retorike*, në themel të së cilës gjendet *enkomioni* - fjalimi qytetar në varrime dhe përkujtime, i cili në mënyrën më besnike ka zëvendësuar vajtimin e lashtë (*trenosi*). Po sipas tij, kjo formë ka përcaktuar edhe autobiografinë e parë antike *Apologjia e Sokratit*.¹⁹⁸

Studiuesi në fjalë konstatoi se format klasike autobiografike nuk kanë qenë vepra të karakterit letrar, të pavarura nga zhvillimet sociopolitike. Pikërisht këtu qëndron esenca e zhvillimeve të tyre, në ngjarjet e bujshme publike mbi të cilat identifikohet *kronotopi real*, sheshi Agora.

Së këndejmi, edhe historia e autobiografisë lidhet me këtë shesh, në të cilin zbulohet forma autobiografike, qoftë vetëm si interesim për personalitetin dhe jetën e njeriut.¹⁹⁹

Studiuesit e letërsisë moderne frënge, N. Allet dhe L. Jenny, autobiografinë e klasifikuan në bazë të përfshirjes së madhe ose të vogël gjatë momentit të të shkruarit.²⁰⁰

Sipas tyre, ekzistojnë *autobiografite historike*, autobiografite e fokusuara mbi historinë, që do të thotë, mbi *formulimin unë* dhe *autobiografite diskursive*, autobiografi të fokusuara mbi diskutet, që do të thotë, mbi *parashtrimin unë*, duke nënkuptuar se këta dy *konstitues (v.j.)* janë të përzier në mënyrë të pazbërthyeshme në

¹⁹⁶ Mikhail Bakhtin, *U romanu*, Nolit, Beograd, 1989, f. 246

¹⁹⁷ Mikhail Bakhtin, Idem

¹⁹⁸ Mikhail Bakhtin, Idem

¹⁹⁹ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, f. 33

²⁰⁰ Allet & Jenny, Idem, f. 13

përdorimin e vetës së parë.²⁰¹

Genette-i është i prirë që autobiografinë ta klasifikojë sipas *rangut modal*, formës narrative; përmend *(auto)biografinë homodiegetike* (në vetën e parë) dhe *(auto)biografinë heterodiegetike* (në vetën e tretë).

Në këtë kontekst studiuesi gjerman, Neumann, u fokusua në disa çështje, të cilat autobiografinë e veçojnë nga një *model* tjetër të shkrimit autobiografik. Pikënisje kishte tezën e tij të famshme, se ekziston një vazhdimësi tipologjike, e cila pamjen e autobiografisë dhe të kujtimeve të vërteta, të cilat janë të rrezikuara që të bëhen gati të paformë, të strukturuar vetëm përmes asociacioneve subjektive.²⁰² Sipas studiuesit në fjalë shfaqet *autobiografia lirike*, në të cilën ndodhitë nuk kanë renditje kronologjike, por më tepër shfaqin një çarje në logjikën e të shkruarit:

*Të shkruarit në këtë rast është më tepër një proces i zbulimit individual, sesa një literaturë e menduar më shumë për lexim.*²⁰³

Po ky studiues emërtoi *autobiografinë lirike* si një shkallë paraprake për *autobiografinë esenciale*.²⁰⁴

Përballë saj, ai heton një model tjetër të autobiografisë që strukturohet në formë të *kujtimeve epike*, ku autori ekspozohet *si një bartës i rolit social*, i cili mundohet që t'i paraqesë ngjarjet në mënyrë objektive, si të *huaja dhe pa pasion*.²⁰⁵

Dihet, epikja nuk vë në pah individualitetin aq sa duhet, por më tepër autori bën *vëzhgim* dhe *vlerësim*. Në këtë mënyrë, diskursi impersonal ngre krye. Kjo gjuhë impersonale edhe më shumë e

²⁰¹ Allet & Jenny, Idem

²⁰² Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang*, Frankfurt /Main, 1970, f. 91

²⁰³ Idem

²⁰⁴ Idem

²⁰⁵ Idem, f. 94

përforcon përshtypjen e studiuesve për një objektivitet më të madh të *autorit të gjithëdijshëm*, “i cili ushtron të drejtën e pakufishme që të krijojë një botë të pavarur nga faktet dhe realiteti”.²⁰⁶

Sipas Gusdorf-it, në bazë të *interferencës*, mund të shkaktohen përzjerje të formave, kështu që çdo orvatje e gjetjes së emërtimit dështon që në fillim. Prandaj, është e nevojshme të sqarohen relacionet në të cilat është tërhequr vërejtja.²⁰⁷

Me këtë kontekst do të mund të na ndihmonte mendimi si vijon: vepra letrare mund të jetë deri në një farë shkalle *vepër e përjetuar*, nëse përjetimi bën supozimin themelor “të krijimtarisë letrare”.

Ashtu si shumë të tjerë, edhe Gusdorf pajtohej që mos të lihej pas dore ekzistenca e vërtetë dhe zhvillimi individual, sepse do të krijonte probleme në tërheqjen e kufirit ndërmjet romanit dhe autobiografisë.²⁰⁸

Me sa shihet, relacionet nuk janë qartë të përcaktuara, prandaj poetika autobiografike i përvetëson nocionet ndihmëse të llojit të vet. Nga shumësia e tyre do t'i veçojmë edhe disa nocione të tjera, që ndihmojnë në gjetjen e modeleve, të cilat vijnë pas poetikës letrare, si: *autobiografia e shtirur*; *romani autobiografik*, *semioautobiografia* etj.

*Autobiografia e shtirur*²⁰⁹ i përgjigjet konceptit të *prozës autobiografike si parim i formësimit formal*. Kështu, konsiderohet se narratori tregon ngjarjet e përshkruara sikur t'i ketë përjetuar vetë. Këtë e arrin fillim e fund duke shkruar në vetën e parë njëjës.

²⁰⁶ Eyal Segal, *Fiction and History, Form versus Function*, “Poetics Today”, 2002, f. 699, cituar sipas Lindita Tahirit, f. 49

²⁰⁷ Georges Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography in Autobiography: Essays Theoretical and Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980, f. 29-48

²⁰⁸ Idem

²⁰⁹ G. Wilpert (v. nr. 11), f. 59 dhe f. 345; H. H. Muchow (v. nr. 2), f. 298, cituar sipas Ingrid Aichinger në *Problemi autobiografije kao jezično-umjetničkog djela* KOLO, br.2, ljeta 2002, te Matica Hrvatska: <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0202.nsf/>, shkruar për herë të fundit, korrik 2015

Me *autobiografitë e shtirura* shenjohen shumë romane të karakterit dhe romane didaktike (për edukim²¹⁰), shpesh të nominuara si *tregime jetësore*.

Nuk duhet harruar se me emëruesin *roman autobiografik* radhiten madje edhe një tërësi veprash, të cilat nuk janë shkruar në vetën e parë. Prandaj, problemi del i hapur në mes autobiografisë dhe romanit. Megjithëse dallimi në mes tyre bëhet në llojin e të vërtetës të cilën e ndërmjetësojnë. Prandaj, proza autobiografike, përveç që është më intime dhe më personale, është edhe më e hapur dhe më e sinqertë, kurse romani, përkundrazi, mund të jetë më objektiv përmes figurës së larguar nga uni.²¹¹

Ndërsa, nocioni *semioautobiografi* nënkupton modelin e shkrimit autobiografik, vërtetësinë e të cilit autori e modifikon me potezat letrare, në kuptimin e veprës së Goethes, *Poetika dhe e vërteta*.²¹²

Pra, janë strukturat, strategjemat autobiografike, të cilat përcaktojnë modelet, tipizojnë tekstet si zhanre dhe subzhanre, si kultura të shkrimit shoqëror dhe letrar, por edhe si subkultura të grupeve dhe individëve të caktuar.

Sidoqoftë, duke qenë problemi kaq kompleks, nuk flitet për një strukturë e as për një zhanër, por për struktura tekstore, të cilat janë faktorë kyç në modelimin e një vepre letrare tipike autobiografike. Këto ‘struktura’, duke qenë që i gjejmë veçanërisht te romanet dhe tregimet moderne, formës narrative autobiografike i përgjigjet edhe përmbajtja. P.sh. në veprat H. Hesses, figura kryesore duhet ta gjejë

²¹⁰ Shembull, Henry Adams, *The Education of Henry Adams (1918)*, Digireads. Com Publishing, This Edition, Copyright 2009

²¹¹ G. V. Wilpert (v. nr. 11), f. 59; St. Spender (v. nr. 4), f. 66 idem; R. Pascal, *Autobiographie* (v. nr. 4), f. 189 idem.; njëjtë, *Autobiography as an Art Form*, (v. nr. 4), f. 115 idem.; ashtu edhe te *The Autobiographical Novel and the Autobiography*, në : *Essays in Criticism IX* (1959)

²¹² Kate Hamburger, *Das epische Präteritum* në, DVjs XXVII, 1953, f. 329-358

rrugën deri te vetvetja, më së shpeshti “proceseve të përjetuara të brendshme”. Në këtë mënyrë, strukturat autobiografike krijojnë rrethin, të cilin e formëson vepra letrare.²¹³

Siç edhe u pa, në sistemin e terminologjisë mbretëron pasiguria, kurse përputhjet, të cilat gjithmonë shkaktohen, iu kundërvihen të gjitha tentimeve që të tërhiqen kufijtë e fortë. Megjithatë, ekziston një ide, ndonëse jo qartë e skicuar për atë se autobiografia dallohet nga llojet e ngjashme. Kjo vjen në shprehje që nga emërtimet: *autobiografia e vërtetë*, *autobiografia në kuptimin e vërtetë*, *autobiografia sensu stricto* etj., aty ku tendenca është drejtuar në totalitet, d.m.th. në përfshirjen e karakteristikave esenciale. Kështu, ka të ngjarë se ende nuk skicohen konturat precize të nocionit, megjithatë janë të mundshme tentimet për disa dallime në mes tyre.²¹⁴

Por, të kthehemi te modelet e prozës bashkëkohore shqipe.

Aty kemi forma dhe modele autobiografike, që i qëndrojnë në këmbë poetikës bashkëkohore për këtë farë të letërsisë. Përveç nënndarjes, tipizimit dhe modelimit të autobiografisë, së këndejmi edhe modeleve narrative autobiografike, që nga poetika klasike e deri më sot, proza bashkëkohore shqipe, sidomos në atë që jemi fokusuar, përfshirë një grumbull kriteresh të shtruuara dhe të provuara edhe në letërsinë e huaj, mund të modelohet si prozë autobiografike:

1. *E modelit klasik:*

- a. *epike dhe*
- b. *‘lirike’*

2. *E modelit bashkëkohor:*

- 1. *Prozë autobiografike ciklike*
- 2. *Prozë autobiografike diskursive*

²¹³ W. Müller-Seidel (v. nr. 5), f. 38, cituar sipas Ingrid Aichinger, shih 2009

²¹⁴ Idem

3. *Prozë autobiografike automajeutike*

4. *Semioautobiografi*

5. *Autoideografi etj.*

Për më tej, nëse shkrimin e shohim përveç në relacion me jetën, po ashtu edhe me tekste të tjera, shpërfaqet edhe *modeli i prozës autobiografike me status të hipertekstit dhe brikolazhit*. Dhe, ajo që e përplotëson të tërën është letërsia autobiografike me status të kujtimeve si dëshmi, tashmë e njohur si *memoaristikë*.

Sidoqoftë, do të provojmë që të mos interpretojmë modele të njëjta veprash të autorëve të ndryshëm, meqë kemi mundësi që të analizojmë dy modele të prozës autobiografike vetëm me veprën e një autori, siç ndodh me prozën autobiografike të Kadaresë.

Gjithashtu, ajo që e përmbush teorinë pothuajse në të gjitha planet është proza e shkruar si *projekt autobiografik*. Kjo nënkupton shkrimin dhe rrëfimin sistematik, ndjekjen e modelit në të gjitha planet e jetës, në literaturë dhe kulturë, në jetë dhe në letërsi.

Kuptohet, po flasim për autorë që kanë statusin e krijuesit, autorë që kanë identitet në letra, apo edhe për autorë që kanë statusin e dëshmuesve, të cilët kanë identitet në jetë. Zakonisht shkrimet autobiografike në letërsinë shqipe në formë të *projektit autobiografik* shfaqen herë sipas skemës dualiste: autor - personazh, herë sipas skemës trinike: *autor- narrator - personazh*.

Pra, kemi një letërsi, në të cilën autori maskohet sa për hir të objektivitetit, më shumë për hir të literaritetit. Ndërsa, te proza autobiografike e dëshmisë (memoaristika) skema është më eksplicite, edhe pse teksti ka elemente fikzionale dhe, pothuajse, e ka të *dizajnuar audiencën* e tij.

Në modelin e parë autori autobiografik luan me dëshminë në favor të letërsisë, ndërsa në të dytën luan më dëshminë në favor të historisë. Që në të dyja modelet në fjalë kemi një ndeshje në mes të historisë dhe letërsisë, jo vetëm në kuptimin aristotelian,

meqë letërsia autobiografike në të shumtën shkruhet mbi kujtesën individuale dhe kolektive.

Si e tillë, duke qenë që ka për bazë rrëfimin retrospektiv, nuk e përfaqëson të ardhmen, atë që Aristoteli ia atribuonte letërsisë si dallim nga historia. Megjithatë, si në rastin e parë, ashtu edhe në të dytin, kufijtë zhanrorë janë të lëvizshëm, për çfarë edhe vetë Lejeune-i e pranonte se poetika e autobiografisë duhet të jetë më e hapur sesa ajo që ishte artikuluar në studimet sistematike të tij, një *dalje kjo nga cinizmi postsrukturalist, për faktin se ka vënë në një korset kaq të ngushtë retorikën e kësaj forme*. Kështu, duke pranuar që tekstet janë domosdoshmërisht të ngulitura në kontekstin e perceptimit të tyre dhe se nuk mund të ekzistojnë kurrë jashtë tij, Lejeune-i e pranoi se autobiografia nuk mund të izolohet përfundimisht nga trillimi, sepse lexuesit mund dhe do t'i lexojnë tekstet ndryshe.²¹⁵

Sidoqftë, për të hyrë në eksplorimin e modeleve të prozës autobiografike shqipe, e shohim të udhës të bëjmë një dekodim të kodeve zhanrore narrative autobiografike në letërsinë bashkëkohore shqipe, pastaj do të ndalemi vetëm te disa prej tyre, sepse nuk mjafton vetëm loja me tituj dhe kodimi zhanror nga ana e autorit që ta pranojmë saktësisht si model përfaqësues.

²¹⁵ *Fictions of the Self, The End of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980

2. Kode e dekodime

Të fillosh me një shenjë trillimi (*roman*) dhe atribut vërtetësie (*autobiografik, i vërtetë*) do të thotë ta ftosh lexuesin në një bashkëpunim për një kontratë zhanrore: shenjuesi i parë i kodit është sintagmatik, atributi është paradigmatic. Kodet zhanrore, jo gjithmonë i përmbledh sintagma. Në fakt, sintagma në krye të herës i kodon tekstet, ndërsa paradigma i dekodon ato.

Në letrat shqipe, saktësisht në prozë, veprat me kodifikim zhanresh të nominuara si *prozë autobiografike, roman autobiografik, roman i vërtetë, pothuajse roman për vetveten, roman mbi histori të vërteta* shpesh e tradhtojnë përcaktuesin autorial duke shndërruar shkrimin funksional në shkrim fikcional.²¹⁶

Kjo do dhe ka një argument teorik.

Genus imitativum (i cili fliste për dramatikën) ishte koncept i Diomedit, të cilën e kujton Genette-i së bashku me *genus ennarativum* (narrative), ku flet vetëm autori dhe *genus comune* (zhanër mikst) ku flasin të gjithë dhe teksti ka natyrë polifonike.²¹⁷

Në hije të tyre rri *genus memorative*, i cili për nga përmbajtja është mimetike, për nga forma diegjetike, duke krijuar një zhanër mikst, mbi atributin e së cilës ngrihet letërsia autobiografike. Në këtë rrafsh, përfolja e kodeve zhanrore nuk përfundon për aq sa autorët dhe jo teoricienët kanë në dorë përcaktimin zhanror të veprës së tyre. Përcaktimi autorial krijon dilema rreth zhanrit, aq më tepër në një tekst me premisa subjektive, ku *autori, narratori* dhe *personazhi* janë një.

Në letërsinë bashkëkohore shqipe disa autorë e deklamojnë hapur zhanrin. Romani është në vetvete fikcional, por kur del atributi *i vërtetë* hapen dilemat për kodin zhanror.

²¹⁶ Me shkrim funksional nënkuptojmë shkrimin ku dominon informata, madje tekstin e dokumentuar edhe me faksimile.

²¹⁷ Idem, f. 133

Përderisa Alen Robe Grillet kërkonte që novelat dhe romanet të lexohen si *testamente autobiografike*, Andrea Gide ishte i bindur se fikcioni është shumë më afër të vërtetës, sesa autobiografia. Në kërkim e sipër, François Mauriac mbështet këtë qëndrim, sepse sipas tij, *vetëm fikcioni nuk gënjen*. Kështu, lexuesi ishte i ftuar të lexojë romane jo vetëm si fiksiione, por si fakte, *rrëfime të gjalla* dhe anasjelltas. Një betejë kjo që nis nga përcaktimi autorial i zhanrit, i cili herë del si lojë e autorit me fiksinin, herë si kërkesë për një marrëveshje me lexuesin e herë si ftesë për të lexuar ndryshe faktet autobiografike.

Po në këtë frymë mund të lexohen edhe disa nga veprat e autorëve të letërsisë bashkëkohore shqipe.

Petro Marko, autor i cili letërsinë e afroi shumë me realitetin, përveç me romanet autobiografike, me prozën autobiografike *Intervistë me vetveten*,²¹⁸ lëkund kodin zhanror duke ruajtur esencën, rangun modal dhe ndërruar rangun formal në *intervistë*. Kjo sprovë në të cilën ndërron statusin e autorit në *interviewees* dhe të *interviewed* krijon një *autodialog* të paparë në letrat shqipe. Autori vë në qendër një kod zhanror jashtëletrar me premisa letrare, meqë si nëntitull mban *Retë dhe Gurët*, titull ky i zgjedhur nga skica e romanit që autori e kishte projektuar sipas një skeme ideale, ku do të rrëfente për regjimet sipas një renditjeje logjike-kronologjike. Trashëgimtarët e autorit vendosën që këtë titull të romanit të pashkruar t’ia vënin në krye të jetëshkrimit të tij, ku bëhet përballja e një personaliteti në dy kohë. Përballja kësofare është gjetje për t’i ngritur vetes një monument kujtimi e shkrimi.

Ismail Kadare, autor i një projekti të madh autobiografik, nisur me novelën *Qyteti i Jugut*,²¹⁹ i zgjeruar në romanin *Kronikë në gur*,²²⁰

²¹⁸ Petro Marko, *Retë dhe gurët, Intervistë me vetveten*, Omsca, Tiranë, 2000

²¹⁹ Ismail Kadare, *Qyteti i jugut*, Rilindja, Prishtinë, 1971

²²⁰ Ismail Kadare, *Muzgu i perëndive të stepës*, Onufri, Tiranë, 2000

pastaj *Muzgu i perëndive të stepës*, *Çështje të marrëzisë*²²¹ dhe, së fundi, *Mjegullat e Tiranës*,²²² na konfirmoi se fakti është kudo ku është fiksioni.

Me *Kronikë në gur* luan me kategorinë e zhanrit, duke vënë në krye të herës një nocion jashtëletrar. Titullimi si ky vë në lojë teorinë e zhanreve; nis si kronikë, zhvillohet si roman, del si autobiografi. Fakti është i diktueshëm, fiksioni e mbulon tërë hapësirën tekstore, dokumentariteti shtrihet edhe përtej mesteksteve.

Po e njëjta strukturë rrëfimore ndiqet edhe në romanin *Çështje të marrëzisë*, ndaj vërtetësia e romanit të parë provohet përmes të dytit.

Te *Çështje të marrëzisë*, autori ndërton variantin *fiksional*, duke e përmbysur mitologjinë personale, për të vënë në funksion *alegorinë*. Përfundimisht, romani në fjalë vetëm sa e përforcon konstatimin për tipologjinë e të parit si roman *personal - autobiografik*. Përderisa fiksioni i afrohet autobiografisë, në kuptimin e konstatimit të Grillet-it dhe *poetika –vërtetësisë*,²²³ në kuptimin e Goethe-s, në romanin e Kadaresë ngjizen së bashku dhe japin modelin më të mirë të shkrimit *si mimesis*.

Te At Zef Pllumi, *Rrno vetëm për me tregue*²²⁴ është sintagma më e fuqishme për të përshkruar rolin e dëshmisë së tij. Strukturimi i librit të jetës si *trilogji* nënkupton shkrimin si sistem. Në shkrim bashkëveprojnë tema, ide, forma dhe diskurse të ndryshme, të cilat përfaqësojnë një doktrinë dhe një shkollë të madhe letrare, siç ishte ajo e françeskanëve të Shkodrës. Në trilogjinë *Rrno vetëm për me tregue*, *altergrafia* është ikje nga subjektiviteti për hir të objektivitetit. Kështu, *të tjerët*, në autobiografinë e At Zef Pllumit, zënë hapësirë të madhe. Madje kjo justifikon edhe rrëfimin nga

²²¹ Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005

²²² Ismail Kadare, *Mjegullat e Tiranës*, Onufri, Tiranë, 2014

²²³ Nocioni në fjalë është i njëjtë me titullin e veprës së Gëtes, *Dichtung und Wahrheit*.

²²⁴ At Zef Pllumi, *Rrno vetëm për me tregue*, 55, Tiranë, 2006

shumësi i vetës së parë, *ne*, për t'u zëvendësuar me vetën e tretë *ai / ata*. Përderisa, *Rrno vetëm për me tregue*, e cila asocion me titullin e autobiografisë së Marquez-it: *Të jetosh për ta rrëfyer jetën*, është një *confession* monumental, *Saga e fëmijnisë*²²⁵ është autobiografi tipike e shkruar me qëllim që të jetë libër jete.

At Zefi zgjodhi për titull *Sagë* një formë letrare, e cila rrëfen jetën personale dhe familjare, duke vënë në funksion *kallëzimin* si formë të komunikimit gojor. Shenjat e rrëfimit autodiegetik janë dhënë që në titull, ndaj sikur të mos mjaftojë kjo, pater Zefi e definon akoma edhe më saktë zhanrin duke shenjuar si nëntitull: *tregim autobiografik*. Përcaktuesi zhanror *tregim autobiografik* e përforcon edhe më shumë tezën e njohur se autobiografia është fiksjon *sui generis*, një autofiksion i madh, për ç'gjë argumentet janë dhënë, sidomos atëherë kur ajo është parë me status interteksti (Grillet, Barthes, Jefferson).

Fatos Kongoli, me librin *Iluzione në sirtar*,²²⁶ provoi të ndërtojë *iluzionin e së vërtetës* për veten, duke pasur për model dhe motiv kërkimin e Proust-it, si kërkim i kohës së humbur në jetë dhe letërsi.²²⁷ Megjithatë, titulli është tipik për romanin, nëntitulli - për autobiografinë. Zhanri është i diskutueshëm, sepse vetë përcaktimi *Pothuajse roman për vetveten*, nuk e përmbush kodin zhanror. Autori ka shkruar kufijtë mes autobiografisë dhe romanit, një braktisje e zhanrit klasik, drejt një hibridizimi të shkrimit autentik.

Duke qenë se autori ishte një subjekt me një rol shoqëror, prozën e tij autobiografike e shkruan si *mea culpa*, pra edhe si rrëfim mëkatesh. Nga këtu, strategjema autobiografike plotëson tri kriteret e zhanrit të proklamuar nga teoria gjermane: *pohimin, rrëfimin dhe informimin*. Tutje, zgjeron diskursin kulturor, ngjesh diskursin

²²⁵ At Zef Pllumi, *Saga e fëmijnisë*, Botime Françeskane, Shkodër, 2009

²²⁶ Fatos Kongoli, *Iluzione në sirtar*, Toena, Tiranë, 2010

²²⁷ Idem f. 1

eseistik, sidomos kur ndër kall copëza autometatekstesh. Prandaj, ndajfolja *pothuajse* e lë të paplotë romanin, duke e përmbushur autobiografinë.

Ridvan Dibra librin *Në kërkim të fëmijës së humbur*²²⁸ fillimisht e cilëson roman, në brendi e lë të hapur zhanrin: *prozë* dhe e strukturon në formë tregimesh. Romani lidhet për dy personazhe, tregimi lidhet për situatat e ndryshme, të cilat shenjohen në tituj. Shenjat autobiografike më shumë se ku theksohen te rrëfimet prej të rrituri. Ato bëhen biografema esenciale të tregimeve që kodojnë mesazhe. Kodi zhanror është i dyfishtë: roman autobiografik i shkruar si sistem analepsash të zgjedhura dhe tregime autobiografike. Kështu, *Në kërkim të fëmijës së humbur* është semioautobiografi, një autofiksion i ndarë në autobiografema. Ai pranon ta vë në optikë ideologjinë, por e përjashton si diskurs dhe ironizon me të. Prandaj, në një farë mënyre, kjo është një prozë autobiografike, që zvetënon metarrëfimet duke ngritur mitin e subjektit.

Bashkim Shehu romanit *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*²²⁹ ia vë si nëntitull *Ëndërr autobiografike*, shenjë kjo e mosbesimit dhe e refuzimit të së vërtetës së hidhur. Siç shihet, kodi zhanror është shpërfillur, vetëm atributi është tipik për një vepër autobiografike. Ndërsa, prozën *Vjeshta e ankthit*²³⁰ e kategorizon *roman autobiografik*.

Autori me të dy veprat lidh dy nyje semantike: përmes këtyre dy sintagmave (titullit dhe nëntitullit) jepen paradigmat e kodeve narrative dhe linjat e kërkimit të fabulës.

Rrëfim ndanë një varri të zbrazët shenjon varrin e hapur që pret të vdekurin që nuk gjendet, ndërsa *Vjeshta e ankthit* shenjon stinën e zhdukjes të ndëshkimit (vjeshta e vitit 1981).

²²⁸ Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010

²²⁹ Bashkim Shehu, *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*, Buzuku, Prishtinë, 1997

²³⁰ Bashkim Shehu, *Vjeshta e ankthit*, Republika, Lubllanë, 1993

Në të parin, Shehu sjell një frymë të romanit policor me trajta autobiografike, meqë sipas Todorov-it ky tip zhanri nuk ndahet më tej në lloje. Kësisoj, duket që përpara kemi një *roman enigmë*, ku kodet narrative janë të dykohshme, si: ditët e zhdukjes dhe të kërkimit. Ky tip i dualitetit ka për faqe dy linja prej nga përbirohen kodet narrative të paraqitura përmes dy historish: historinë e krimit dhe të kërkimit. Linja e parë ndërtohet nga kodet narrative referenciale, linja e dytë ndjek kodet narrative autoreferenciale.

Për dallim nga dy romanet e para autobiografike, ne do të ndalemi te romani më i ri i tij, *Loja, shembja e qiellit*,²³¹ të cilin autori përveç si roman, e kategorizon edhe si *histori moderne* e shkruar mbi dy referenca: e para në kujtimet e At Zef Pllumit, e dyta në episodet e jetës së bashkëvuajtësit, mikut të tij. Edhe pse markohet si roman, megjithatë strukturohet si lojë intertekstuale dhe del si model i *autobiografisë hipertekstuale*. Autori rikujton dhe shkruan mbi tregimin e mikut të tij, të cilin hapur e pranon si bashkautor.

Besnik Mustafaj prozën e tij autobiografike e titullon *Autoportret me teleskop*.²³² Dihet, autoportreti është *semiozë* autobiografike²³³ dhe simbiozë e autobiografisë dhe e romanit. Titulli përmbledh përcaktuesin dhe idenë e zhanrit. Autoportreti është subzhanër i autobiografisë. I pari shenjon zhanrin, ndërsa i dyti qëllimin. Kështu del një prozë e detajit deri në imtësi.

Tash, brenda një kopertine kemi dy përcaktues; *autoportret* dhe *roman*. Njëri shenjë e shkrimit të jetës, tjetri i fiksionit. Mustafaj luan lojën kontroverse të zhanrit që në shënimin hyrës, duke folur për veten në vetën e tretë:

*Autori paralajmëron lexuesit e vet të çmuar
se ky nuk është një roman autobiografik,*

²³¹ Bashkim Shehu, *Loja, shembja e qiellit*, Toena, Tiranë, 2013

²³² Besnik Mustafaj, *Autoportret me teleskop*, Toena, Tiranë, 2013

²³³ Kapaciteti mendor për t'i prodhuar dhe për t'i kuptuar shenjat quhet semiozë.

*edhe pse njëri nga personazhet quhet Besnik Mustafaj.*²³⁴

Natyrisht, një paratekst ky i paparë më herët në letrat shqipe, por edhe i pabesueshëm. Një ftesë ndryshe për një marrëveshje referenciale, në atë mënyrë që duke mohuar, pohon, duke refuzuar, pranon kodin zhanror. Për më tej, duke qenë autor i sprovuar në fiksim, ky është edhe një paralajmërim se autori me personazhin dëshiron të krijojë një distancë. Ndryshe, do të mjaftoheshim me sintagmën *autoportret*, si shenjues të nënkategorisë dhe *roman*, si shenjues të kategorisë zhanrore, por edhe si formë dhe modus, që lexuesi ta pranojë si prozë autobiografike.

Visar Zhiti, te diptiku *Ferri i çarë*²³⁵ dhe *Rrugët e Ferrit*²³⁶ jep shembullin më të mirë për prozën autobiografike si zhanër mikst, me një këmbë në fakt dhe me tjetrën në fiksim. Ndonëse kodi zhanror i tyre e përfaron më shumë me prozën dokumentare, megjithatë ajo çfarë e bën më të veçantë është se për herë të parë në ballë të librit të tij qëndron sintagma antinomike *roman i vërtetë*, një oksimoron që e ndjek më pas edhe te vepra *Rrugët e ferrit*.

Që të dy veprat tipizohen si *burgullogji*, nocion ky jashtëletrar, i cili e largon shkrimin nga fiksimi dhe e afron me të vërtetën. *Ferri i çarë* strukturohet me fragmente lirike të mbështjella me fiksim, kujtime, ditar, duke e shndërruar shkrimin në një sintezë të formave dokumentare. Pak më ndryshe se te *Ferri i çarë*, libri *Rrugët e ferrit* jetën provoi ta shndërrojë në sprovë shkrimi, me të gjitha nuancat, ku autori autobiografik shfaqet si *homo reminiscient* e që njëkohësisht evokon, shkruan dhe argumenton. Aty nuk ka përplasje në mes faktit dhe fiksimi, por e vërteta është e mbështjellë me stilema, deri në atë masë sa herë-herë përftojnë edhe shenjat e prozës poetike

²³⁴ Besnik Mustafaj, Idem

²³⁵ Visar Zhiti, *Ferri i çarë*, OMSCA-1, Tiranë, 2002

²³⁶ Visar Zhiti, *Rrugët e ferrit*, OMSCA-1, Tiranë, 2012

dhe vetë poezisë. Visar Zhiti krijoi duke dëshmuar, dëshmoi duke kujtuar. Kjo e bën atë një *machina memorialis*, që evokon për diktaturën dhe prodhon literaturën, që evokon për disidencën dhe prodhon rezistencën.

Mirëpo, ne do të fokusohemi vetëm te një pjesë e këtyre veprave dhe do të zgjerohemi te disa të tjera, varësisht se cila i përgjigjet kërkesave tona në lexim e sipër. Krejt në fund, i falemi faktit që rrëfimi i jetës ndjek udhën e vet, e kodet janë në mos për t'u thyer, për t'u dekoduar po se po.

3. Sinjale dhe funksione (Introduksioni autobiografik)

Proza autobiografike, konkretisht rrëfimi autodiegjetik, shpesh nis nga një pikë retrospektive *joekzistente*. Ka raste kur ajo nis me fakte reale, por edhe me ato që Pashku i cilëson si *fakte fiktive*, p. sh. sipas formulimit: *Natën kur linda unë, qielli ishte i kthjellët*. Këtu kemi të bëjmë me një narrator që hamendëson, ndërton një fakt, një situatë të ndodhur, por me elemente fiktive, sepse një *lexues model* (Eco) e di që narratori i tillë mëton që rrëfimin e jetës ta riprodhojë si *analogon veritatis* (Noli). Kjo është një ftesë që faktet të lexohen si fiksione, pa pasur ngarkesën e objektivitetin dhe njohjen reale të autorit. Ai që di të *trillojë me fakte* në mënyrë të besueshme në një roman, në një tregim thuhet se është shkrimtar i mirëfilltë,²³⁷ sepse ruan statusin e krijuesit.

Prandaj, një pikëfillesë e stilit fiksional, vetëm sa e përforcon statusin e autorit si krijues, duke e ndarë nga publicisti, eseisti, e në rastin më ekstrem, prej studiuesi. Shembulli më i mirë është teoricieni Roland Barthes-i, i cili në fushë të prozës shquhet me autobiografinë *Roland Barthes par Roland Barthes*²³⁸, edhe pse

²³⁷ Ardian Klosi, *Figurë e mesjetës së vonë*, Zëri, Prishtinë, 6 gusht 2011

²³⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975

teoricien *par excellence*, shkrimin e jetës e strukturon edhe mbi formulime tipike fikzionale, të cilat pothuajse vetëm e përforcojnë objektivitetin e shkrimit brenda shkrimit subjektiv.

Këtë çështje më së miri e trajton Umberto Eco, sipas të cilit çdo fillim narrativ jep sinjale të ndryshme e të llojllojshme. Sipas tij, disa japin *sinjale reale*, disa të tjerë japin *sinjale fikzionale*. Sinjalet reale, përveç shenjuesve paratekstualë të cilët deklamojnë kategorialitetin brenda literaritetit, ndërtohen mbi formulime objektive dhe *referenca të verifikueshme*. Sinjale të tilla shpërfaqen edhe te romanet, aty ku fikcioni bëhet konstitues esencial i strategjive tekstuale autobiografike, edhe nëse autori ia paravë prefiksin *auto*.

Le t'i marrim disa shembuj të prozës bashkëkohore autobiografike shqipe përgjithësisht, pastaj ndalemi vetëm në modele përfaqësuese.

Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*,²³⁹ që në fillim jep *sinjale reale* tipike për një prozë autobiografike, duke dhënë *moshën* dhe *kohën objektive*:

*Nuk duhet të kem qenë më shumë se 7 vjeç, kur kam lexuar të parin libër për të rritur. Bile, që të jem krejt i saktë me ju, 6 vjeç e 5 muajsh: ende pa filluar klasën e parë.*²⁴⁰

Po me të njëjtat sinjale fillon edhe romani *pothuajse për vetveten, Iluzione në sirtar*²⁴¹ i Fatos Kongolit, i bindur se po krijon një iluzion besueshmërie me një autometatekst, i cili ka status *prologu* me funksion *metanarracioni*.

Ashtu si te Ridvan Dibra, edhe te Kongoli, introduksioni ka karakter informues; me pak fjalë përmbledh një *biografemë objektive* prej

²³⁹ Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010

²⁴⁰ Ridvan Dibra, Idem, f. 9

²⁴¹ Fatos Kongoli, *Iluzione në sirtar*, Tiranë, 2010

pozitës subjektive:

Ndoshta si shenjë e fatit, jeta ka nisur për mua me një dështim. Duhet të kem qenë shtatë vjeç, do të hyja në klasë të parë dhe atëherë klasa e parë niste me moshën shtatë vjeç. Bashkë me vëllanë tim më të vogël Rolandin, im atë na çoi për pranim në Liceun Artistik. (...)Rolandi u pranua, unë jo. Unë dola pa vesh muzikor, pa talent. Dhe qava.²⁴²

Ndërsa, Ismail Kadare edhe pse rrëfimin në *Kronikë në gur* e fillon nga e njëjta moshë, 7- vjeçare, introduksioni i tij ka më shumë sinjale fikSIONALE sesa reale:

Ky ishte një qytet i çuditshëm, që dukej sikur kishte dalë në luginë papritur një natë dimri si një qenie parahistorike dhe, duke u kacavjerrë me mundime të mëdha, i ishte qepur faqes së malit.²⁴³

Sidoqoftë, duket se kemi të bëjmë me një prozë *me fillim* pa një pikë referimi në *autes*-in. Këtë e pranon edhe poetika autobiografike për një tip autobiografish, në të cilat autori kënaq veten dhe lexuesin e tij duke luajtur me fikSIONIN, që më vonë shndërrohet në autofiksion.

Kështu, pjesa më e madhe e prozatorëve, kur shkruajnë prozë autobiografike e nisin me një kujtim fëmijërie, me një përfytyrim, imazh të tillë. Kjo në fakt e përcakton edhe natyrën, tipin e rrëfimit *retro - introspektiv - autodiegetik*.

Megjithëse, *nisja me një imazh fëmijërie e gjithçkaje që do të shohësh dhe do të dëgjosh në jetë, është një tundim letrar*, konstaton

²⁴² Fatos Kongoli, Idem, f. 13

²⁴³ Ismail Kadare, Idem, f. 13

Calvino.²⁴⁴ Ky tundim vërehet që në paragrafët e parë, të cilët bartin funksione të ndryshme letrare.

Përderisa Genette-i fliste për çështjen e *fokusimit të narratorit* dhe natyrën e tij, sidomos për atë që ai e quante *funksiion introduktiv*, i cili bart një përcaktues formal e modal të prozës, ai kishte fjalën për dy funksione:

1. *funksioni emik dhe*

2. *funksioni etik*²⁴⁵

I pari, siç thotë ai, janë fillimet *me emra*, ndërsa i dyti - *me përemra*. (Nuk e përcakton natyrën e përemrave). Kështu, i pari, na shpie te poetika klasike, te gjuha kratilike, ku paraqitet miti i *shpikësit të emrave*, një problem që hapej: nëse këta emra ishin konvencionalë (*nomos*) apo ishin të motivuar prej natyrës së gjërave (*physis*).

Sidoqoftë, Platoni sa herë që duket se anon nga *teoria e motivimit*, flet për raste ku fjalët nuk përfaqësojnë *gjënë* në vetvete, por janë rezultat i një veprimi.²⁴⁶

Së këndejmi, funksioni *introduktiv emik*, në rastin e teksteve autobiografike, ka *funksiion mimetik* dhe është i motivuar prej natyrës së gjërave, *të ndodhurës në jetë*, njëkohësisht përfaqëson *veprimin*. Ky i fundit lidhet me *foljet*, meqë ato shpesh zëvendësojnë përemra të cilitdo lloj qofshin ata, qoftë kur kanë për qëllim *objektivitetin* për hir të etikës së shkrimit (ai), qoftë kur shfaqin subjektivitetin e matur (unë), që shpesh funksionalizohet përmes foljeve në vetën e parë (mënyra dëftore), qoftë kur të dy funksionet përzihen për hir të estetikës.

Andaj, sipas nesh, del edhe funksioni i tretë introduktiv, *funksioni estetik*, simbiozë e dy funksioneve të para.

Sipas Genette-it, ajo çfarë e karakterizon të parin janë tipat e

²⁴⁴ Italo Calvino, *Leksione amerikane*, Dritëro, Tiranë, 2000, f. 9

²⁴⁵ Gerard Genette, *Diskursi i ri rrëfimit*, f. 55

²⁴⁶ Umberto Eco, *Për letërsinë*, Dituria, Tiranë, f. 242

rrëfimit objektiv (Booth), trillimi i pastër, romani historik etj. Por, introduksioni me përemrin *unë*, sipas tij, në të njëjtën kohë është *etik* dhe *emik*, sepse njëkohësisht dimë që përcakton edhe natyrën e narratorit dhe *formën e dëftimit*.²⁴⁷ Sidomos, në prozën autobiografike bashkëkohore shqipe, funksioni introduktiv shpesh është *përcaktues fokusimi* apo modeli edhe i *strategjive autobiografike*. Shih për këtë introduksionin në prozën autobiografike të Petro Markos:

Ç'janë kujtimet?- Jeta e jetuar me emocione, me të gjitha armët që e mbajnë të gjallë, me të gjitha normat dhe kanunet që ka krijuar kuvendi i shekujve. Dikur kam shkruar tetë vargje për KUJTIMET. Dhe, me sa mbaj mend, thosha: "O kujtime, o jeta ime! Dilni andej nga jeni hedhur të grumbulluara me vullnetin tuaj, pa asnjë shtypje a kanosje, dilni ashtu siç u regjistruat në shiritin e pafund të magnetofonit tim. Tani ju dua!".²⁴⁸

Në këtë kontekst, edhe pse roman autobiografik, fillimi i *Kronikës...* së Kadaresë ka *funksion estetik*. Mbi rrëfimin dominon përshkrimi dhe dy prej elementeve të teorisë së deskripcionit, *si përshkrimi i hollësishëm*, sa të krijojë një imazh për hapësirën dhe *listimi*, renditja e figurave hapësinore pa krijuar ndonjë lidhje sinonimike në mes tyre,²⁴⁹ si teknika të prezantimit të rrëfimeve autobiografike me shenja fikzionale:

Ky ishte një qytet i çuditshëm, që dukej sikur kishte dalë në luginë papritur një natë dimri si një qenie parahistorike dhe, duke u kacavjerrë me mundime të mëdha, i ishte qepur faqes së malit. Gjithçka në këtë qytet ishte i vjetër dhe e gurtë, duke nisur

²⁴⁷ Gerard Genette, *Idem*

²⁴⁸ Petro Marko, *Retë dhe gurët, Intervistë me vetveten*, Omsca, Tiranë, 2000, f. 11

²⁴⁹ Umberto Eco, *Për letërsinë*, f. 182

*nga rrugët dhe krojet e gjerë te pullazet e shtëpive të tij të mëdha, shekullore, që ishin të mbuluara me pllaka guri ngjyrë hiri, të ngjashme me ca lupsa gjigante. Ishte e vështirë të besoje se nën ato karroca të forta gjallonte dhe përtërihej mishi i butë i jetës...*²⁵⁰

Ndërsa, nëse e kërkojmë *funksionin etik*, ai theksohet me përemrin dëftor *ky* (qyteti), i cili lë përshtypjen se fare nuk ka të bëjë me prozën autobiografike, siç është në të vërtetë *kronika*.

Po ashtu, funksioni introduktiv në fjalë gjen hapësirë edhe në fillim të *Muzgut...*, po vetëm se koreferohet si *ne*, shenjë e një *autobiografeme objektive*, që për dallim nga *Kronika...* e decentralizon rrëfimin, siç ndodh rëndom me prozën autobiografike të modelit epik:

*Ne luanim pingpong pranë bregut të detit deri afër mesnatës, sepse kishte dritë të mjaftueshme, ndonëse netët e bardha kishin kaluar. Lojërat e fundit, domethënë pas orës njëmbëdhjetë e gjysmë, i bënë ata që i kishin sytë më të fortë, kurse ne të tjerët rrinim të mbështetur në parmakun e drunjtë, vështronim lojën dhe qortonim ata që ngatërrojnë pikët.*²⁵¹

Te veprat *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand*, introduksioni përfill *funksionin etik* të shprehur me folje, si për të proklamuar modelin tjetër të shkrimit autobiografik, pa pasur pretendime për estetikën, por i përqendruar te *e dhëna*.

Për nga përshkrimi, sado që Gjirokastra del qytet epik, ajo përshkruhet me gjuhë lirike, ndërsa Parisi lirik me gjuhë epike. Te i pari dominon përshkrimi, te i dyti rrëfimi, për të qenë njëherësh introduksion me dy funksione: *etik* dhe *estetik*.

Te proza autobiografike e Kongolit, introduksioni më shumë ka

²⁵⁰ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Onufri, Tiranë, , 2000, f. 13

²⁵¹ Ismail Kadare, *Muzgu i perëndive të stepës*, Onufri, Tiranë, 2000, f. 11

funksion *etik*, pra, të përemrave, rolin e të cilëve e bartin foljet, që më vonë, për hir të estetikës, marrin funksione *emike*. Sidoqoftë, te Kongoli ka një lloj *prologu* me status *autometateksti*, tekst që luan rolin e një introdukte për përvojën e shkrimit e të leximit. Aty autobiografemat përftohen përmes reminishencave nga leximet dhe referencave nga tekste të tjera letrare autobiografike.

Kështu, funksioni *etik* bëhet nyje e *funksioneve emike* dhe *estetike*, që përfaqësojnë modele letrare dhe kode kulturore, nga të cilat burojnë biografemat e autorit.

Ridvan Dibra, introduksionin e tij autobiografik e provon me të dhëna të sakta dhe referenca nga shënimet në lexime. Dibra përfill *funksionin etik*, po ashtu edhe lojën me folje të mënyrës dëftore, në vetën e parë, duke kërkuar besueshmërinë përmes *gjuhës së dëftimit* dhe *rrëfimit të gjallë*. Pra, introduksioni i tij autobiografik, përveç tjerash, ka funksion edhe *estetik*, përderisa *funksioni emik* del vetëm përmes kodit kulturor, konkretisht *titullorit* të librave, të cilëve u referohet si lexime *jashtë moshe* (për të rritur):

*Nuk duhet të kem qenë më shumë se 7 vjeç, kur kam lexuar të parin libër për të rritur. Bile, që të jem krejt i saktë me ju, 6 vjeç e 5 muajsh: ende pa filluar klasën e parë. Them kështu, sepse në kapakun fundit të atij libri edhe sot mund të lexohet shënimi im i atëhershëm shkruar me penë të trashë e bojë kine): **lexue më 9 maj 1965.** Në daç besojeni, në daç jo, por fjala është për Manastirin e Parmës, një libër i trashë me plot 634 faqe (flas për botimin e parë shqip).²⁵²*

Siç shihet, ky tip introduksioni prodhon dëshminë për moshën, duke e kthyer *funksionin etik* në funksion veprues, emërtues dhe përcaktues të literaturës dhe të kulturës. Pra, vetëm kur flet për literaturën dhe kulturën, funksioni introduktiv *etik* dhe *emik*

²⁵² Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010, f. 9

shndërrohen në *funksion estetik*.

Ndryshe ndodh me introduksionin e Bashkim Shehut, sidomos kur kemi parasysh modelin e prozës autobiografike si te *Loja, shembja e qiellit*.²⁵³ Teksti hyrës ka funksion *etik* (të veprimit), njëkohësisht funksion *emik* – të emërtimit të personazhit real:

*Më së fundi, po i vihem punës për të rindërtuar historinë ose jetëshkrimin e pjesshëm të mikut dhe bashkëvuajtësit tim të vdekur Aleks Krasta. U miqësuaam në një kamp të burgosurish pranë një fshati që asokohe quhej Përparim, ku u transferova nga kampi i Spaçit në qershor 1990, ndërsa Aleksi kishte vite që ndodhej atje, dhe u lirua prej andej në shkurt 1991, më 12 shkurt, pak më shumë se një muaj para meje. Ishim takuar edhe më parë, jashtë burgut, po gjithsesi kalimthi.*²⁵⁴

Po kështu, proza autobiografike e Visar Zhitit, *Ferri i çarë*, fillon me sinjale realiste, një introduksion me *funksion etik*, por që përfundon te ai estetik, si referencë në tekste të tjera të theksuara në *kursiv*. Edhe pse tekst kujtese që mëton të ndërtojë dëshminë autentike mbi shënime dhe tekste dokumentare, diskursi është i figurshëm, një *semioautobiografemë përshkruese* e ndenjës dhe e atmosferës, një *kujtesë e padurueshme*, sepse fundi shpalohet që në fill nën shenjuesin *Kthimi*. Pra, kemi rrëfimin retrospektiv nga fundi, jo aty ku nis drama e *autes-it*:

Hapi i parë në tokën e përtejme. U lëkund e pasigurt, ndërsa porta e hekurt mbyllej me kërkëllimë torturuese nga pas. Telat me gjemba vazhdonin të shponin kurrizin tim dhe unë ndjeva rrëke djerse, megjithëse qe

²⁵³ Bashkim Shehu, *Loja, shembja e qiellit*, Toena, Tiranë, 2013

²⁵⁴ Bashkim Shehu, *Idem*, f. 9

dimër. Mos ishin rrëke gjaku të ngrohtë? Do të më qëllonin sërish ushtarët me automatik nga kullat e larta? Lirimi im mos qe grackë? Kishte ndodhur edhe herë të tjera. Kur do të rrëzohesha mbi dëborë për ta përgjakur këtë qefin të ftoftë, të leckosur?

Tani po lëkundesha unë, jo toka, që s'qe më e përtejme. Hodha hapa të tjerë, padurueshëm të ngadaltë, hënorë, me gjëmime të forta, ndoshta të zemrës. Vërtet po ecja lirë, kaq kështu? Asgjë s'kisha bërë për t'u liruar, vetëm koha qe e mbushur, por kohë njëlloj është prapë, as zbrazet e as mbushet. Kaq lehtësisht e lirë, si ecja ime drejt...kujt? Ku do të shkoja?²⁵⁵

Ky soj introduksioni deri te *kaptina e parë* bëhet një lojë retorike. Gjuha e dëftimit është fiksionale. Marrë në tërësi, introduksioni te proza e Zhitit ka edhe funksion *emik*, sepse dalin madje emrat e përveçëm, personat realë, të cilët shkrimin e jetës e fusin në hullinë e sintagmës autoriale *roman i vërtetë*.

Introduksioni i *autoportretit* të Mustafajt ka funksion *etik* edhe *emik*. Nuk është një introduksion që i referohet vetëm vetës së parë, *unë*, por vë theksin edhe te pronorët. Ndërsa funksioni *emik*, edhe pse shpërfaq figurat reale, më shumë ka karakter përshkrues, ndaj edhe një funksion estetik, duke ndërruar pozicionet e pikëvështrimit të vetes, sa nga pikëshikimi i tij, po aq edhe nga pikëshikimi i *tjetrit*.

Sidoqoftë, introduksioni i tij ka edhe shenja intertekstuale si te tekstet e përbotshme, po ashtu dhe te format e thjeshta letrare, që *kallëzohen* përmes formulimit *Në fillim të fillimit* për të vazhduar me tri funksionet e përfolura njëkohësisht:

²⁵⁵ Visar Zhiti, *Ferri i çarë*, Omsca-1, Tiranë, 2002, f. 5

...te shqisat e mia mbërriti parfumi i saj, një aromë e përzier frutash, e lehtë, por ngulmuese për të hyrë brenda trupit tim nëpër të gjitha poret e lëkurës, krejt si ato shirat e imta, të cilat, pa fare bujë, njomin deri në palcë. (...) ajo aromë më erdhi në kohë për të më larguar mendjen nga sherri, që sapo kishte bërë eprori im me shkrimtarin finlandez Arto Paasilinna, e ku unë nuk kisha pranuar të përzihesha, duke i lënë kështu me siguri eprorit tim një përshtypje shumë të hidhur, që ai, ashtu siç e njihja unë, nuk do të mund ta harronte lehtë. Në sytë e tij unë tashmë isha hiç më shumë as më pak veç një dezertor.²⁵⁶

Kështu, pika e fillimit të proza autobiografike në përgjithësi dhe të disa modele të prozës bashkëkohore shqipe japin sinjale dhe marrin funksione të ndryshme. Shpeshherë, introduksioni është përcaktues i modelit zhanror dhe narrativ, është shenjë e pasionit dhe e misionit, shenjë e autorit dhe autoritetit, e letrares dhe e dokumentares, herë – herë edhe ndërkamçë, por edhe pakt referencial që autori i kërkon lexuesit.

Megjithatë, prapë gjykimi i P. J. Eakin-it, është rezonues dhe i argumentuar, i cili kur flet për disa *parime udhëzuese*, ai i cilëson edhe *si dredhi të zhanreve letrare*.²⁵⁷

Më parë si dredhi të zhanreve, ne do t'i konsiderojmë si *rrengje autoriale*.

²⁵⁶ Besnik Mustafaj, *Autoportret me teleskop*, Toena, Tiranë, 2013, f. 11

²⁵⁷ P. J. Eakin, *How our liques become skorie*, cituar nga *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980

VI. MODELE

VII. PROJEKTI AUTOBIOGRAFIK

(Ismail KADARE)

1. Një parantezë

Sipas Christophe Miething *projekti autobiografik* studion rregullin e paraqitur nga orakulli delfik, urdhrin *gnothi se auton*.²⁵⁸ Jo vetëm kaq, për të njohur duhet kërkuar nga vepra në vepër. Në letërsinë bashkëkohore shqipe, nuk janë të paktë autorët të cilët me prozën e tyre krijojnë një sistem shkrimi, një projekt të madh autobiografik.

Dihet, projekti autobiografik e tejkalon një vepër dhe shtrihet në vepra të tjera, qoftë edhe me status interteksti. Projektin autobiografik nuk e bën vetëm autobiografia *sensu stricto*, por proza letrare, romani, madje edhe vepra me diskurs eseistik.

Kështu, Petro Marko krijoi një projekt autobiografik të larmishëm, brenda të cilit ka modele të ndryshme. Projekti autobiografik i Petro Markos shfaq shenjat e ideografisë pothuajse te secila vepër e tij. Kadare, me prozën e tij, krijoi dy modele: projektin autobiografik romanor që shtrihet në *Kronikë në gur*,²⁵⁹ *Çështje të marrëzisë*,²⁶⁰ *Muzgu i perëndive të stepës*²⁶¹ e deri te *Mjegullat e Tiranës*,²⁶² dhe autobiografinë diskursive me shenja eseistike autometatekstuale: *Ftesë në studio*²⁶³ dhe *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive të Parisit)*.²⁶⁴

Herën e parë shkon deri në skajet zhanrore si këmbëngulje në modelin e shkrimit e që deri diku ngjan me *Në kërkim të kohës së humbur* të Proust-it. Herën e dytë ndjek modelin e Sartre-it si te proza e tij autobiografike *Fjalët*.²⁶⁵

²⁵⁸ Robert Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press 1995, f. 50

²⁵⁹ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Onufri, Tiranë, 2000

²⁶⁰ Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005

²⁶¹ Ismail Kadare, *Muzgu i perëndive të stepës*, Onufri, Tiranë, 2000

²⁶² Ismail Kadare, *Mjegullat e Tiranës*, Onufri, Tiranë, 2014

²⁶³ Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 2012

²⁶⁴ Ismail Kadare, *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive të Parisit)*, Onufri, Tiranë, 2014

²⁶⁵ Zhan Pol Sartr, *Fjalët*, Fan Noli, Tiranë, 1995

Sprovë për një projekt të tillë e bëri edhe Bashkim Shehu. Dy veprat e tij: *Vjeshta e ankthit*,²⁶⁶ *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*²⁶⁷ janë të lidhura fort në përmbajtje dhe ide, ndërsa te *Loja, shembja e qiellit*²⁶⁸ kemi një lojë me modelin *autobiografik hipertekstual*, duke e hapur tekstin me tekste dhe dëshmi të të tjerëve.

Krah tyre, një sprovë si këto bëri edhe Visar Zhiti me *diptikun autobiografik Ferri i çarë*²⁶⁹ dhe *Rrugët e Ferrit*.²⁷⁰ Ky projektion paraqet një dosje të hapur për veten, literaturën dhe diktaturën.

Projekti autobiografik si fenomen në letërsinë bashkëkohore shqipe shtrihet edhe në memoaristikën shqipe. Kështu, misionari At Zef Pllumi, misionin për të dëshmuar e shndërroi në projekt të madh autobiografik, i cili lëviz në dy skaje: *letërsi* dhe *histori*, për të marrë primatin *autobiografia* dhe *kujtimet*.

Pllumi shkroi dëshmi me shenja ideografike si te *Histori kurrë e shkrueme*,²⁷¹ pastaj u zgjerua në prozë tipike autobiografike si te *Rrno vetëm për me tregue*,²⁷² ndërsa me *Sagën e fëmijnisë*²⁷³ e përmbylli projektionin e tij autobiografik, ani se elementet e *semios* funksionojnë si intertekst që e zhvendosin *unin*, nga *qendra* në *periferi të tekstit*. Te Pllumi, historitë lexohen si tregime, tregimet lexohen si fiksione, të cilët ngjeshin njëri-tjetrin dhe e plotësojnë projektin në fjalë. Kështu, At Zef Pllumi, me projektin e tij *contra* diktaturës, i solli një “roman” të madh autobiografik literaturës bashkëkohore shqipe.

Saktësisht, në pjesën më të madhe, veprat autobiografike në letërsinë

²⁶⁶ Bashkim Shehu, *Vjeshta e ankthit*, Republika, Lubllanë, 1993

²⁶⁷ Bashkim Shehu, *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*, Buzuku, Prishtinë, 1997

²⁶⁸ Bashkim Shehu, *Loja, shembja qiellit*, Toena, Tiranë, 2013

²⁶⁹ ZHITI, Visar, *Ferri i çarë*, Omsca-1, Tiranë, 2002

²⁷⁰ Visar Zhiti, *Rrugët e Ferrit*, Omsca1, Tiranë, 2012

²⁷¹ At Zef Pllumi, *Hiastori kurrë e shkrueme*, 55, Tiranë, 2006

²⁷² At Zef Pllumi, *Rrno vetëm për me tregue*, Tiranë, 2006

²⁷³ At Zef Pllumi, *Saga e fëmijnisë*, Botime Françeskane, Shkodër, 2009

shqipe nuk nisin me qëllimin për t'u shndërruar në projekte të tilla, por duke ndjekur parimin *gnothi se auton*,²⁷⁴ shndërrohen në një *sistem ciklik*, që as fillon dhe as përfundon.

Kështu e ka zhanri i autobiografisë: cikli kurrë s'mund të jetë i përfunduar.

2. Projekti autobiografik i Kadaresë

Kadare dallohet për projektin autobiografik të provuar si formë implicite dhe eksplicite, i cili përfshin versionet autobiografike në formë dhe modele, qoftë brenda një vepre, ashtu edhe brenda opusi. Projekti autobiografik shtrihet nga tregimi si formë më e shkurtë, deri te novela, romani dhe shkrimi eseistik autobiografik.

Pra, kemi variantet autobiografike që ndërrojnë përbrenda një vepre siç është *Kronikë në gur*, pastaj variantet mblidhen dhe e bëjnë një të plotë, për të formësuar trilogjinë: *Kronikë në gur*, *Çështje të marrëzisë* dhe *Muzgu i perëndive të stepës*, për t'u plotësuar me *diptikun autokonfesional* i ndryshëm për nga forma e modeli, por edhe për nga diskursi, si: *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive të Parisit)*.

Përderisa te *Qyteti i jugut* bëri sprovën autobiografike në model dhe formë, për t'u zgjeruar në *Kronikë...* e *Çështje...*, në dy vepra të tjera bëri provën e tri të parave, në shpjegim e interpretim, ku thur *bioletrën* e tij, herë me status të shkrimit autobiografik e dokumentar, herë me status të *autometatekstit*.

Në tri veprat e para shkroi autobiografinë si letërsi. Në të dy

²⁷⁴ Christophe Miething, *Le grammaire de l'ego: phenomenologie de la subjectivite et theorie autobiographique*, in eds. Mireille Calle Gruber and Arnold Rothe, *Autobiographie et biographie: colloque de Heidelberg* (Paris: Librairie A. -G. Nizet, 1989), pp. 149-50, citim i tërthortë nga Robert Smith.

veprat e tjera shkroi autobiografinë si dëshmi. Kështu, letërsia autobiografike e Kadaresë përfaqëson zhanre e modele të ndryshme autobiografike.

Përderisa *trilogjia* del si dëshmi për jetën, *diptiku* del si dëshmi për *letrën*. *Trilogjia* shkruhet si literaturë, diptiku si autokulturë.

Kështu, modeli i jetës ndjek kursin tekst dhe intertekst. *Trilogjia* mbi jetën, diptiku mbi veprën, një hapje kjo ndaj formave dhe modeleve autobiografike brenda një sistemi letrar, i ngjizur te *Qyteti i jugut* dhe i formësuar te *Kronika...*

3. Kronika autobiografike: Gjenezë

Kronikë në gur është *kronikë autobiografike* me status të romanit, por s'është kronologji mbi jetën, meqë romani për esencë ka autobiografinë si formë dhe si modus, duke ndërtuar edhe një status zhanri: roman autobiografik me premisa të modelit "lirik" me strukturë epike (Bakhtin-i).

Në fakt, autori thuhet se kishte për qëllim të shkruante një vepër letrare dhe jo të bënte një roman autobiografik.²⁷⁵ Mirëpo, vetë Kadare dha shpjegimin më të mirë për këtë ndërmarrje, meqë sipas tij "nuk ekziston iluzion më i rrezikshëm për një autor sesa iluzioni që ngjarjet mund të shkruhen lehtë, sepse janë të jetuara prej tij. Në realitet ndodh e kundërta. Kjo lloj pune nis me entuziazëm, por pastaj, në mes të rrjedhës, ballafaqohesh me atë që puna ka filluar të humbasë kuptimin, që pak nga pak ka filluar të dezintegrohet. Nuk është më një punë letrare....".

E njëjta gjë ndodh edhe te *Kronika...* Duke u ngjitur nëpër disa

²⁷⁵ Arshi Pipa, *Subversion drejt Konformizmit- fenomeni Kadare*, Phoenix, Tiranë, 1999, f. 18

shkallë formale, *dezintegrimi* i shkrimit ndodh pahetueshëm, meqë autori në cilësinë e narratorit nga kapitulli në kapitull prek skajet e faktit dhe thellësitë e fiksionit. Historia e kushtëzon rrëfimin, ashtu siç e kushtëzojnë rrethanat jetën e autorit. Sipas tij, trillimi është puna më e lehtë, por vështirësitë qëndrojnë kur autori vihet përballë fakteve të strukturuar si fiksione, si *punë* tipike letrare, siç ndodh me *Kronikën...* e më vonë me *Çështjen... etj.* Ky konstatim na kthen te mendimi i Nolit, i cili po ashtu autobiografinë e cilëson si *punë të vështirë*, prandaj u provua me autobiografinë e *modelit epik*. Por, t'i kthemi gjenezës së *Kronikës...*

Në vitin 1962, Kadare botoi tregimin e shkurtër *Aeroplani i madh*, ndërsa dy vjet më vonë, *Qyteti i jugut*, i cili njihet si fetus i *Kronikës...*, i botuar në revistën *Nëntori* më 1964. *Qyteti i jugut* ishte i strukturuar nga dymbëdhjetë *episode* me tituj, ndërsa *interludet* që i shoqërojnë episodet kanë statusin e ndërmjet-teksteve që arsyetojnë *kronosin*.

Versioni i dytë po me të njëjtin titull, u publikua më 1967, *si pjesë e një koleksioni me tregime të shkurtra*,²⁷⁶ që marrin edhe një status tjetër të tregimeve dhe të reportazheve, një shtrirje kjo në mes fiksionalitetit dhe referencialitetit, natyrisht edhe një përballje në mes të subjektivitetit dhe objektivitetit.

Kursi që ndiqte Kadare ishte i qartë, ai po rishkruante autobiografinë në mes të letërsisë dhe gazetarisë, për t'u përmbledhur si prozë autofiksionale me shenja dokumentare, një libër mikst siç është vetë zhanri i autobiografisë.

Vetëm në vitin 1971 u botua versioni i tretë i *Kronikës...*, i plotësuar me përcaktuesin kategorial *roman* dhe i strukturuar në *18 kapituj*, i ndarë në *interlude*, pa tituj, por të theksuara me *kursiv*, një prerje kjo e theksueshme në mes literaritëtit dhe dokumentaritëtit.

²⁷⁶ Arshi Pipa, Idem, f. 19

Pothuajse kjo është kronika e një zëri tjetër narrativ që ndan *homo narrans-in* prej *homo reminiscient-it*. I pari - rrëfen, i dyti - dëshmon. Ky binom e përcjell fill e fund romanin *Kronikë në gur*. Versioni në fjalë, strukturalisht, por edhe formalisht ndryshon nga dy versionet e para, ngase dy versionet e para cilësohen si *kujtime të zakonshme fëmijërie pa kornizë kohore, përderisa versioni i tretë është roman kronologjik (titulli)*.²⁷⁷

Kujtimet janë transferuar në *episode*, të cilat i lidh bashkë *homo narrans-i infantil*, rreth të cilit sillet e gjithë strategjia autobiografike. Ajo që e bën të veçantë janë *sekuencat endëse* të cilat vërviten nga njëri version, te tjetri,²⁷⁸ duke u shtrirë, madje, edhe në libra të tjerë, për të krijuar kështu një *cikël autobiografik* në tri kohë: *fëmijëri, rini, pjekuri*, skemë kjo e ndjekur nga shkrimtarët e shkollës sovjetike në krye me Lev Tolstoj-in, ndërsa si strukturë e brendshme, deri diku me skemën e Marcel Proust-it.

4. *Kronikë në gur*

Romani fillon me një tekst *kursiv*, që ne do ta quajmë *prag*²⁷⁹ me shenja personifikimi dhe deri diku me diskurs mitik, një fillim ky deskriptiv, që i shkon për faqe rrëfimit autobiografik. Pikë referimi ka hapësirën reale, *e cila nuk ngjante me asgjë, një vend që nuk e duron krahasimin*.²⁸⁰

Autori thur prolepsën, paralajmëron shumëçka të *pabesueshme*, hap dilema rreth një marrëveshjeje të *mundshme referenciale*. Nisma të tilla përherë gjakojnë të *vërte dukshmen*, qoftë tash për tash brenda një njësie tekstuale, qoftë si sistem brenda një projekti

²⁷⁷ Arshi Pipa, Idem f. 2

²⁷⁸ Èric Faye, *Parathënie, Kronikë në gur*, Onufri, Tiranë, 2000, f. 10

²⁷⁹ Nocion ky i huazuar nge Genette-i në veprën *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1985

²⁸⁰ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, f. 13

autobiografik që ka dy e më shumë vepra të kësaj natyre.

Në përmbyllje të këtij *pragu* zbulohet një autobiografemë, e cila nuk i referohet konsoliduesit zhanror të kodifikuar në poetikë: vetës së parë, por vetës së dytë, shenjë kjo dramatike, që kushtimisht nënkupton autodiegjetikun:

*Ishte e vështirë të ishe fëmijë në këtë qytet.*²⁸¹

Një provë kjo e tërthortë për të arritur neutralitetin përballë objektit, vetjes së autorit, për dallim nga *Qyteti i Jugut* ku shpall intencën autoriale për shkrim të jetës:

*Në këtë qytet unë linda dhe këtu kalova fëmëninë time.*²⁸²

Duhet kujtuar se, atëherë, ky botim mbante si shënim kategorial *tregime*, ndërsa parashenjën kategoriale *roman*. Referenca e dytë, është më afër kategorisë së zhanrit të autobiografisë, ndërsa e para, thënë me konceptet e gjuhësisë shkon *përtejfrazës*,²⁸³ që lexuesin e nxit të kërkojë *alegorezat* e fshehura përbrenda fiksioni.

Kjo është sintezë e diskursit analeptik dhe proleptik brenda një fraze, një rrëfim evokues dhe paralajmërues, *një narrativë e vogël* për një narrativë të madhe, një retropektivë gjendjeje dhe një perspektivë shkrimi. Krejt kjo në *pragun* e *Kronikës*... Pragu i *Kronikës*... nuk i përgjigjet titullit të shkrimit jofiksional dhe nuk jep sinjale të kronikës, as të kronologjisë, sa të sekuencave pamore, një hyrje krejtësisht fikzionale në *jetë e në letërsi* (Eric Faye).

Tutje, ka diçka personifikuese që degdiset në botën e çuditshme, aq më tepër të një narratori autodiegjetik, që të bëmat i përkthen në diskurs, në vetëreferencë, në *gjuhë vetëdëftuese*.²⁸⁴

²⁸¹ Ismail Kadare, Idem, f. 14

²⁸² Ismail Kadare, *Qyteti i jugut*, Rilindja, Prishtinë, 1971, f. 5

²⁸³ Rexhep Ismajli, *Shumësia e tekstit*, Rilindja, Prishtinë, 1977

²⁸⁴ Xhonatan Kaller, *Teori letrare*, Era, Prishtinë, 2001, f. 103

Kjo shpërfaqet në faqen e parë të kronikës së jetës, që e ndesh me qytetin e gurtë-mitik të fëmijërisë së tij. Nga këtu marrin udhë autobiografemat, format diskursive brenda prozës autobiografike të Kadaresë.

5. Konvenca autobiografike

*Nëse lexuesi e preferon, ky libër mund të konsiderohet si një libër fikcioni, por gjithmonë është një mundësi që një libër fikcioni të zbulojë atë që ka qenë e shkruar si një fakt, thoshte Hemingway.*²⁸⁵ Edhe *Kronikë në gur* e Kadaresë lexohet si vepër fikcioni, me mundësi që faktet të shihen kudo dha ngado, qofshin shenja autobiografike, qofshin si nominime të kohës, hapësirës - vendit, por edhe e personave të cilët bartin mbi supe veprimin.

Kështu, Kadare deri diku përdor konventën e autobiografisë: *forma e gjuhës, tema e trajtuar, situata e autorit dhe pozita e narratorit*. Natyrisht, edhe atë që e karakterizon më tepër - *perspektivën retrospektive të tregimit*.

Marrë parasysh edhe versionet e para, *Kronika...* e Kadaresë ka një strukturë që i ngjan përmbledhjes me *tregime të seleksionuara* e të lidhura ndër vete.

Nëse i referohemi praktikës së interpretimeve të teksteve të veta nga autobiografë të ndryshëm, *Kronikë në gur* shfaqet si *fiksion që ndriçon faktet*,²⁸⁶ herë-herë për t'u shndërruar, siç thoshte Alan Collet, në *dokument raportues* në kuptimin që lexuesi supozon se *vepra posedon një vlerë të së vërtetës*.²⁸⁷

²⁸⁵ Cituar sipas Birgitt Flohr, *The relationship between fiction and autobiography*, në <http://www.itp.uni-hannover.de/~flohr/papers/m-american-lit2.pdf>, shikuar për herë të fundit, shtator 2014

²⁸⁶ Idem

²⁸⁷ Alan Collett, *Literature, Fiction and Autobiography*, British Journal of Aesthetics 29 (1989) 341-351

Duke përdorur stilin narrativ të fikSIONIT, teksti autobiografik pushon së qeni jofiksion. Kazin thekson se ai tekst, i cili pretendon *maskën e singëritetit* dhe, gjithashtu synon që të jetë vetëm një *e vërtetë absolute*, faktikisht që atëherë është “vetëm një mënyrë tjetër për të treguar një histori, duke përdorur faktet si strategji narrative”.²⁸⁸ Duke u bazuar në *trashëgiminë e idealeve të njohurisë objektive*, subjektiviteti kundërshton objektivitetin e kështu edhe realitetin.

Lloyd-i argumentoi se në linjën e këtij koncepti të diturisë “të kualifikosh gjërat si reale, ato duhet të jenë të pavarura nga pikëpamjet e veçanta. Objektiviteti kërkon mënjanimin e pikëpamjeve të “brendshme” në përpjekje për ta parë botën siç ka qenë. Vetja dhe perceptimet subjektive gati sa nuk shkojnë në një sferë joreale, d.m.th. në fikSION. Në këtë mënyrë, konceptet përputhen me ato të Paul John Eakin, i cili kanstatoi se, përderisa vetja është në qendër të të gjithë tregimit autobiografik, ajo është domosdo një strukturë fiktive”, dhe që “fikSIONET e procesbërjet e tyre janë qendër përbërëse e së vërtetës të çdo jete siç jetohet dhe të çdo arti të përkushtuar në prezantimin e asaj. Të gjitha këto çështje hapen edhe te proza autobiografike e Kadarese, sidomos kur atë e shohim sipas skemës së Smith-it: *auto-bio-logos*.

6. *Auto*

Te *Kronika...*, në pragun me *kursiv*, nuk theksohet autobiografema. Autori–narrator nuk i referohet *autës-it*, por një vetë hipotetike (ishe), që nënkupton se shpejt mund të konvertohet në *unë* (isha), pra për t’i konstruktuar shenjat formale të definuara në diskutimet për zhanrin autobiografik.

Që në kapitullin e parë, aty ku fillon edhe struktura autobiografike e romanit *Kronikë në gur*, shfaqet *autës-i*, mirëpo nuk është në

²⁸⁸ Idem

funksion referencial, por në funksion *pikëvështrimi*.

Siç shprehej Derrida, kalimi i teksteve joautobiografike (fiksionale) në tekste autobiografike, aty ku 'regjim' bën diskursi i të vërtetës (Foucault), toni autobiografik bëhet më i theksueshëm. Kështu, *autes* nuk është qendra, nuk është veprimi, është syri, mendja, është komenti dhe metakomenti, është rindërtuesi i fakteve dhe sajuesi i përshkrimeve përbrenda rrëfimit pothuajse homodiegetik.

Gjithashtu, edhe aty ku ndërmjet-tekstet, e që më vonë do t'i quajmë *autointerlude*, kur shpërfaqet dialogu për atmosferën, atëherë kur bota e vogël merret me të madhen dhe dialogu i shkurtë hap dialogun e gjatë me ideografinë, krejt natyrshëm ndodh shkëputja e rrëfimit në mes të *autes*-it në një diskurs të pluralizuar që bart shenjë funksionale *ne*.

Bazuar në kritikën franceze, konkretisht atë që e proklamonte Barthes-i, provat e tilla bëhen me synimin që *unë* nuk është subjekt neutral që i paraprin tekstit.

Ky 'unë', që i qaset tekstit, vetvetiu është shumëfishi i teksteve të tjera, të pakufishme, më saktë, *i kodeve të humbura*,²⁸⁹ për të cilat lexuesi semiotik duhet t'i kërkojë në trajta dhe forma të ndryshme, si pjesë e *mimologemave* brenda të cilave hyjnë: *autobiografemat*, *biografemat*, *biologemat*, *monologemat*, *analogemat*, *kronologemat* dhe *format analeptike*.

Për t'iu përgjigjur strukturës formale të parashkruar si *roman*, rrëfimi nga *autes*-i përmbledh rreth vetes edhe persona të tjerë me status personazhesh reale e herë të fshehur. Në raste të tilla, *autes*-i nuk është pikë referente, as jeta e tij, por përvojat, paradokset e të tjerëve të cilat bëhen prova të dëshmisë. Mund të thuhet se kjo është një ikje nga subjektiviteti dhe hapje ndaj objektivitetit. Nëse *autes*-in e shohim brenda projektit të madh autobiografik, dukshëm është më i theksuar te *Kronika... Të tjerët* kthehen në qendër të

²⁸⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, 1970, f. 16

tekstit, sidomos te romani *Çështje të marrëzisë*.

Madje, te ky i fundit, *të tjerët* janë shenjues të titujve që për të shenjuar kanë jo vetëm *të jetuemit* e pas Luftës së Dytë Botërore. Pra, herë më ngadalë, herë më rrëmbyeshëm, *autes-i* i Kadaresë, jo që humb kuptimin, por bëhet më i parëndësishëm përballë *bios-it* (zhvillimeve jetësore) dhe *logos-it* (ligjëritimit): autori fokusohet në përshkrimin e jetës, jo vetëm të vetes, por edhe të personave që e kanë njëfarë *statusi civil* në shoqëri.

7. Bio

Kronikë në gur paraqitet si vetëdije për jetën dhe si vetëdije artistike.²⁹⁰ Jeta si vetëdije bëhet *ars memorialis*. Kadare shkruan në tri plane: jeta e autorit, e familjes, e shoqërisë. Po ashtu, *bios-i* te Kadare thuret edhe në dy hallka të tjera: si vizion për historinë dhe si vizion për njeriun.²⁹¹

Kësopare, Kadare krijon *bioletrën*²⁹² e tij personale dhe universale. *Bios-i* është model i botës, *logos-i* - model i jetës, mimologemë e saj. Përderisa *autes-i* është shenjuesi, i shenjuari mbetet *bios-i*, në të gjitha variantet e paraqitjes. Megjithatë, duhet shtuar se *bios-i* ndonjëherë është lënda e parë, por shpesh jeton jashtë veprë. Mirëpo, s'do të thotë se ajo shndërrohet tërësisht në shprehje, siç konstaton Kajzer.²⁹³

Kadare, jetën e bën shkrim. Ajo nuk është e dhënë në mënyrë kronologjike, por si një *kronikë ndodhish*, e fragmenteve të saj. Po ashtu, aty nuk ka renditje ngjarjesh të jashtëzakonshme, rrëfime po. Ka seleksionim të situatave, të cilat e plotësojnë *bios-in* në raport

²⁹⁰ Bajram Krasniqi, *Komunikime*, Rilindja, Prishtinë, 1980, f. 70

²⁹¹ Idem

²⁹² Sabri Hamitit, *Bioletra (Një teori e shkrimit dhe e leximit)*, Faik Konica, Prishtinë, 2002

²⁹³ Wolfgang Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, SKZ, Beograd, 1973, f. 59

me *autes*-in dhe *logos*-in. Jeta e autorit është jeta e personazhit. Ky i fundit bën jetë narratori. Autori tregon jetën prej pozitës infantile me nominime reale në tri shkallë të *bios*-it: *persona*, *familje*, *fis*.

Bios-i nuk përfshin kohën dhe moshën siç ndodh përherë te proza autobiografike. Kadare, nuk shkruan për Kadarenë adoleshent, as të rritur. Kadare ndërton *fiksionin personal dhe historik*, përmes së cilit inkorporon dhe asimilon të dhënat për të krijuar ndjenjën e besueshmërisë ose atmosferën në botën fikzionale.²⁹⁴

E këtë e arrin përmes *logos*-it.

8. Logos

Genette-i thoshte se rrëfimi nuk konsiston aq në një ligjërim se sa në ligjërimet duke iu referuar Bakhtin-it për *dialogizmin*²⁹⁵ dhe *polifoninë*, apo edhe *evedinetimin* e Doleželi-it, sipas të cilit rrëfimi konsiston në dy tekste, ku njëri prej tyre është fakultativ, pothuajse gjithmonë i shumëfishtë: *tekst i rrëfimitarit* dhe *tekst i personazheve*.²⁹⁶

Te *Kronikë në gur*, teksti i narratorit fëmijë është ligjërim koherent, ndërsa ligjërimet e personazheve janë shpërbërës të strategjemës autobiografike, aty ku diskursi autoreferencial kalon në diskurs referencial. Në rastin konkret, te *Kronika...*, *logos*-i është i njëjshëm, sepse narrator është personazhi. Tekstet e personazheve të tjera janë detaje që plotësojnë *faktet fiktive*.

Kreu i parë i *Kronikës...* fillon me një biografemë prej narratori autodiegjetik, narrator i gjithëdijsëm, një *realizëm fikcional* që ngre krye në potezat e parë të përshkrimit e të rrëfimit. I pari

²⁹⁴ Linda Hutcheon, *Poetika e posmodernizmit*, f. 167

²⁹⁵ Mikhail Bakhtin, *Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1990

²⁹⁶ Gerard Genette, *Diskurs i ri i rrëfimit*, Dy lindje & perëndime, Tiranë, 2004, f. 7

dominon të dytin, pastaj kur rrëfimi merr udhën e vet shkallëzohet nëpër katër nyje të *bios*-it, si: *Unë, Ati, Nëna dhe Gjyshja*. Lidhja në mes tyre bëhet përmes diskursit autoreferencial. *Unë* i përmbledh *storiet* e secilit, duke pasuar *actio*-n herë te njëri, e herë te tjetri, si kurs i memories në të cilin marrin trajtë autobiografemat.

Biologemat shfaqen te *të tjerët*, përmes të cilëve perftojnë imazhe të një *realizmi magjik*, besime e besëtytni, kultura e subkultura. Krejt kjo në sytë e Kadaresë fëmijë, të fëmijës narrator. Ka raste kur ngjarjet duket se *rrëfëhen vetë*, kështu ndodh kur provohet e vërteta, përmes të cilës autori mëton të shndërrohet në prodhues të *iluzionit mimetik*, të cilin Genette-i e quan si artin e Jams-it.²⁹⁷ Ndonëse në kapitullin e dytë, narratori ndërron rolin; nga narratori personazh kalon në një personazh vëzhgues dhe vrojtues të rrëfimeve dhe përshkrimeve të të tjerëve. Kjo i jep autorit karakter funksional dhe prozës karakter fiksional, duke e shndërruar narratorin në një dëshmues dhe dyshues të paradokseve psikosociale, të cilat në autobiografi funksionojnë herë si ‘oaza’, herë si ‘brigje’ të shkrimit të jetës.

Autori krijon parabola fiksionale dhe i shumëfishon rrëfimet e tipit *heterodiegetik*. Në raste të tilla, lexuesi harron formën, modusin. Ai i rreket përmbajtjes dhe kënaqet duke rrëfyer përvojat e të tjerëve. Prandaj, konkluzioni se në romanin autobiografik koekzistojnë të gjitha strategjitë tekstuale fiksionale, provohet përmes fragmenteve të mëdha të romanit *Kronikë në gur*.

Deri te kapitulli i dytë, autori nuk lidhet për *kronologosin*, por për ndodhinë: ka rend fabular, rend rrëfimi, por edhe kapërcime. Biografemat mbulohen me historitë e të tjerëve. Autobiografia merr karakter *altergrafie*. Së këndejmi, kemi një shkrim dydimensional: shfaqet edhe *alter egoja* e autorit. Tutje, pluralizohet rrëfimi, situatat

²⁹⁷ Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell Universiteti Press, Ithaka, New York, 1980

koreferohen dhe ngadalë shpalohet *aventura autobiografike*.

Në mes të kapitujve kemi dy tekste, njëri si *prozopografi* dhe biografemë për Kako Pinon, tjetri si *diskurs* i informatës. Thjesht, një *dezintegrim* i kursit autobiografik, sa për t'u larguar nga *autes-i*, aq edhe për t'i shtuar shenjat e dokumentaritetit nga *kronika*.

Ndërkalljet nga *kronika* bëhen për hir të rikthimit të një farse faktike, meqë kanë statusin e intertekstit. Nuk është tekst tipik kronologjik, por zbrazje e informacioneve të sajua telegrafike, si jehonë e historisë dhe si alegori për ideologjinë. Pra, një sintetizim formash, shpalim diskursesh, përmbysje e funksioneve narrative autobiografike dhe strehim në referencialitet.

Faqet e *Kronikës...* sigurojnë një kornizë kohore për *episodet* dhe *interludet*, duke dhënë kështu një mbështetje objektive për pjesën më të madhe subjektive. Kujtimet janë transferuar në episode, të cilat i lidh bashkë personaliteti i narratorit të vogël. Është ai, jo autori, rreth të cilit organizon episodet.²⁹⁸

Fundja, episodet janë autobiografema, *histori poetike të shkruara në prozë*²⁹⁹ për të qenë e gjitha një *prozë simbol*³⁰⁰, ashtu siç vetë qyteti që simbolizon tërë hapësirën e *Kronikës...* Procedimi i tillë shton diskursin lirik dhe trajtat simbolike e simboliste në frymën e modernizmit evropian. Kjo vërehet te kreu i katërt, në të cilin theksohet dalja nga realiteti, largimi nga simbolika e së keqes dhe, më tutje kalohet nga autofiksioni për në fikSION të thellë. Madje, *logos-i* del si lojë simbolike fikSIONALE dhe është trefish konotativ, si:

²⁹⁸ Arshi Pipa, *Subversion drejt konformizmit, fenomeni Kadare*, Phoenix, Tiranë, 1999, f. 20

²⁹⁹ Ramiz Kelmendi, *Proza tregimtare e Ismail Kadaresë* (Pasthënie në Qytetin e jugut), Rilindja, Prishtinë, 1971, f. 160

³⁰⁰ Ramiz Kelmendi, Idem

1. *Logos faktik*: autori barazohet me narratorin dhe personazhin.
2. *Logos autofiksional* - rrëfimi për të ndodhurat në lagjen e tij.
3. *Logos fiksional* - aluzioni i minjve me hordhitë e Xhingis Kanit.

Në këtë ‘fiksion të thellë’, *logos*-i përftohet përmes përshkrimit lirik, ndërsa gama e tij zgjerohet në trajta të tjera, meqë veprimi dramatik dhe provokimi autorial nuk mungojnë.

Kështu, *logos*-i ndryshon varësisht nga kursi që ndjek narratori, nga realiteti në irealitet. Aty subjektiviteti dhe objektiviteti rrinë larg njëri-tjetrit. Kështu, *logos*-i duke qenë i lëvizshëm përbrenda historisë dhe rrëfimit, autobiografemat jo një herë kthehen në semioautobiografema, sa për të përmbysur *logos*-in argumentues, konkretisht deklaratën.

Në një situatë të tillë, kur narratorin - personazh e rëndon historia dhe në rrafshin e psikanalizës nuk mund të jetë bartës i ngjarjeve, po ashtu edhe në rrafshin narratologjik nuk mund të bëhet zot i rrëfimit, atëherë pluralizon rrëfimin nga veta e tretë njëjës, në vetën e parë shumës.

Siç vërehet edhe më poshtë, autori nuk harron rolin dhe misionin e narratorit fëmijë, prandaj natyrshëm i rikthehet retrospeksionit, i cili është konventë për këtë farë të narratives autodiegetike:

*Dolëm. Ajo që po ndodhte përjashta ishte e habitshme. Qielli ishte i mbushur plot me avionë. Ata vërtiteshin e vërtiteshin mbi qytet si lejlekët dhe pastaj, njëri pas tjetrit, shkëputeshin e uleshin në fushën e re të aeroportit.*³⁰¹

Ndërsa, në paragrafin tjetër rikthimi artikullohet në këtë mënyrë:

³⁰¹ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, f. 135

U ngjita me vrap në katin e tretë për të parë mirë. Vura qelqin e syzeve në njërin sy dhe u ula te dritarja. Pamja ishte e mrekullueshme. Fusha e aeroportit po mbushej me avionë.³⁰²

Ky rikthim është kryeneçësi e subjektivitetit dhe rikthim i autoritetit të narratorit. Tutje, vërehet loja me *logos*-in:

Pasdite erdhi Iliri.

- *Sa qejf, - tha ai, - qyteti ynë u bë me aeroplanë.*
- *Shumë qejf, - i thashë.*
- *Tani ne jemi të tmerrshëm...(…)*
- *Të tmerrshëm jashtëzakonisht.³⁰³*

Përveç dialogëve, rrëfimi i të tjerëve, kur teksti duket më i ngarkuar me autodiegjetikun, ai shkarkon atë nga autobiografemat dhe funksionalizon *analepsat e jashtme* si minirrëfime heterodiegjetike, të cilat dalin në trajtë parabolash mitike. Në raste të tilla, autobiografema bëhet filozofemë, narratori autodiegjetik bëhet *narrans* i tipit *hetero*, një ikje kjo nga dëshmia dhe hyrje në autofiksion.

Madje, *logos*-i autobiografik shkon përtej *mnemos*-it, siç ndodh me autobiografitë klasike e po ashtu me teknikat e prozës autobiografike moderne:

Kisha dëgjuar se njëmijë vjet më parë nëpër këtë udhë kishte kaluar “kryqëzata e parë”. Thoshin se plaku Xivo Gavo e kishte përshkruar këtë në kronikën e tij. Kryqtarët ecnin në rreshta të pafundmë, tundnin armët dhe kryqet dhe pyesnin vazhdimisht “ku është

³⁰² Idem

³⁰³ Idem, f. 136

*varri i Krishtit". Duke kërkuar atë varr, ata kishin ikur drejt jugut, pa u kthyer fare në qytetin tonë. Ata kishin ikur në atë drejtim, që lëviznin tani kamionët ushtarakë.*³⁰⁴

Logos-i autobiografik merr natyrë tjetër te analepsa e shkallës së dytë, ku provon të jetë në koherencë me analepsën e shkallës së parë. Në kapitujt e tjerë, pas të nëntit, kronologjia është më e saktë: koha matet me ditë, orë... Sidoqoftë, ka një shkëputje të historisë në një linjë rrëfimi:

*Qyteti mbeti pa pushtet! Kjo vazhdoi dyzet orë. Në orën dy pasmesnate hynë grekët. Ata qëndruan rreth shtatëdhjetë orë dhe nuk i pa pothuaj asnjëri. Gjithë flegat e dritareve ishin të mbyllura. Askush nuk doli në rrugë. Vetëm grekët lëviznin, mësa duket, natën. Të enjten në orën dhjetë të mëngjesit, nëpër një shi të ftohtë, në qytet hynë përsëri italianët. Ata qëndruan vetëm tridhjetë e një orë. Gjashtë orë pas ikjes së tyre, hynë përsëri grekët. Në javën e dytë të nëntorit u përsërit e njëjta gjë. Italianët hynë përsëri. Këtë herë qëndruan rreth gjashtëdhjetë orë...*³⁰⁵

Këtu *logos-i* impersonal jep *ideografemën*. Përballë diskursit të historisë, vetëreflektimi zhduket. Narracioni zhvendoset te personazhet e tjera: shfaqet nga dialogu i tyre. Në këtë mënyrë *kreu i nëntë* është një *analepsë e jashtme*, kronikë e veshur me petkun letrar.

Në *kreun e dymbëdhjetë e të trembëdhjetin*, përmes një ‘realizmi magjik’, rithekson kujtesën, përsërit fjalët e personazhit në paranteza. Jo për t’ua kujtuar personazheve, por lexuesit. Ky është një *pakt kujtese* me lexuesin e që nuk është tipik *pakt autobiografik*.

³⁰⁴ Idem, f. 137

³⁰⁵ Ismail Kadare, Idem, f. 153

Brenda strukturës së rrëfimit dalin funksionet *ekstradiegetike*, që nuk lidhen me *narratorin homodiegetik*:

Kishte kohë që flitej se një njeri ose një shpirt zbriste natën nëpër puset e lagjes. (Sa puse ka lagjja juaj?) Plakat dyshuan në fillim se mos ishte shpirti i Xuanos, që pas vrasjes për çështje pronësie, kërkonte florinj të e fshehur. Mirëpo nëna shurdhe e Aqif Kashahut, e cila nuk flinte kurrë natën, betohej se e kishte parë me sy njeriun që kishte dalë ndaj të gdhirë te pusi i tyre. (Në qoftë se nuk e gjej atëherë do të zbres në skëterrë).³⁰⁶

Përmes kujtesës autoriale, autori ruan edhe kujtesën e lexuesit. Ato janë shenja formale dramatike me jehonë filmike. *Efekti repititiv*; përsëritja e ndodhisë si lojë sforcon të kaluarën. Faktet bien. Fiksionaliteti ngrihet. *Logos*-i fiton premisat e realizmit fiksional, deri te *metafiksioni historiografik*. Sidomos në *kreun e katërmëdhjetë*, *logos*-i ideologjik zë hapësirën më të madhe tekstuale. Ajo është biografemë e jashtme sa për të arritur kulmin në *kreun e pesëmbëdhjetë* si ideologemë autobiografike.

Kështu, *logos*-i ideografik funksionon herë me status të tekstit, herë me status të intertekstit. Këtu, nga autobiografia kalohet në *altergrafi*, ku shtohen e shtrohen provat dhe argumentet e ndryshme si *entymemë personale* e *impersonale*, njëkohësisht.

³⁰⁶ Idem, f. 207

10. *Autointerludet*

Interludet janë shenja dramatike ndërmjet akteve, gjithashtu edhe një pasazh instrumental ose pjesë e muzikës e dhënë në pjesë të ndryshme të këngëve. *Interludet* e Kadaresë kanë karakter të pauzës, intervaleve kohore, por edhe karakter interteksti me zhanre dhe medime të tjera.

Prandaj, kërkesat për një *analizë intermediale* përbrenda prozës autobiografike është thënë se rriten dita - ditës. Strukturalisht, *interludet* janë pjesë kompozicionale e romanit. Në pjesën më të madhe dominon rrëfimi lirik autoreferencial, një autodiegjeticë e shkurtër, ku *alegoreza* shndërrohet në alegori, por edhe autobiografema në ideologemë.

Pra, në *Kronikë në gur*, pjesa më e madhe e interludeve janë *autointerlude*, *autobiografema lirike* e më pak epike, meqë rrëfimi autodiegjetic është konstituuesi kryesor.

Autointerludet janë nyje përforcuese, plotësuese, që vijnë në fillim, në mes dhe në fund të kapitujve. Nga pesëmbëdhjetë sa janë prej tyre, shfaqen herë në trajtën *auto*, herë në trajtën e rrëfimit *hetero*. Nga këtu dalin dy lloj *interludesh*:

- *Interlude subjektive*
- *Interlude objektive*

Të parat lidhen me jetën e autorit. Të dytat lidhen me fiksionin, në të cilat inkorporohen të tjerët. Të gjitha interludet janë të shkruara me *kursiv*. Si diskurs theksohet ai personal, deri te ai mitik, me figura personifikimin dhe alegorinë.

Fillimisht kemi një hyrje alla *ostranjenje*: *Ky është një qytet i çuditshëm*, për të qenë një *ostranjenje repitative* e diskursit dhe e rrëfimit iterativ, po në frymën e hakisë dhe të ndodhurave të çuditshme. Si për ta përforcuar *paktin fiktiv*, disa *autointerlude*

kanë funksion paralajmërues, diskurs proleptik; autori narrator paralajmëron për *shumëçka të pabesueshme* në pamje e ndodhi.

Autointerludet kanë funksionin e *pragjeve* për të hyrë në autobiografema të mëdha – *kapitujt*, dhe funksion lidhës me tekste të tjera – *kronikat*.

Autointerludi i parë nuk i referohet *ich form*-ës, por funksionalizon vetën e dytë, një objekt studimi për *gramatikën narrative të autobiografisë*:

Ishte vështirë të ishe fëmijë... një përmbyllje qysh në hapje të romanit, si ftesë për ta lexuar formën dhe akceptuar perspektivën e rrëfimit.

Interludet, duke qenë brenda një romani, ku për normë ka rrëfimin autoediegjetik nga një autor autobiografik, ato bëhen *autointerlude* që ndërmjetësojnë brenda romanit, i cili vë në qendër prefiksin *auto*, por edhe vetë marrin statusin e minirrëfimeve. Interludi i nëntë është një tekst mbi një retorikë pyetjesh e dilemash. Rrëfimi lirik prek te skaji! Brenda një përshkrimi kemi një *storie* të shkurtër dhe një krahasim të veçantë mes zogut dhe aeroplanit:

*Kisha parë një herë një fushë gjymtyrët e gjata të një zogu të ngordhur. Kockat ishin të holla, të lara nga shiu. Një pjesë i kishte mbuluar balta. Ku ishte vallë?*³⁰⁷

Autoreferenca në fund të *autointerludit* kthehet në referencë historike me qëllim të lidhjes me *kronikën* pasuese, në të cilën diskursi i historisë është reflektim paradoksal e simbolik i një pjese të madhe të fabulës së romanit:

Qyteti i lodhur e i zymtë kishte kaluar disa herë rresht nga duart e italianëve në duart e grekëve

³⁰⁷ Ismail Kadare, Idem, f.145-146

*dhe anasjelltas. Nën shpërfilljen e përgjithshme
ndërroheshin flamurët dhe paret. Asgjë tjetër.*³⁰⁸

Kështu, *autointerludet* hyjnë në lidhje dialogjike me strukturat formale, ashtu siç ndodh edhe me *kronikat*, që shkojnë përtej formës fikzionale dhe përmbushin dokumentaritetin, një lloj ky i pëlqyer përherë nga proza autobiografike bashkëkohore.

11. In memorialis

Në fund të romanit kemi një miniautobiografemë si përmbledhje kujtimi e rikujtimi nga pozita e të rriturit, të cilën e titullon *memoriale*. Tashmë, me shkrimin e këtij *memorialisi* kuptojmë strategjemën autobiografike të Kadaresë të ndjekur në fillim dhe në fund të romanit.

Ashtu siç shprehet edhe Arshi Pipa, tashmë kuptohet përse *Kronikë në gur* ishte një *kronikë e vështirë*, vështirësi të cilat qëndrojnë në fshehjen e një mesazhi subversiv me anë të një gjuhe të paqartë e të fshehtë në të njëjtën kohë, të cilën edhe lexuesi kritik do ta gjente vështirë kuptimin. Sipas Pipës, vënia e një fëmije për të dhënë këtë mesazh është një strategjemë mbrojtjeje e mençur.³⁰⁹

Kadare, tashmë si i rritur, kthehet te vendi i shkrimit, një evokim prej burri që komunikon në mënyrën e vet me qytetin e lindjes (në vetën e parë), një dialog imagjinar me gurët (në vetën e dytë) dhe një përmbyllje epike me gjuhë lirike.

Aty objektet personifikohen, personat mitizohen, shenjat e luftës, mbishkrimet, çdo gjë përjetësohet si *mnemos* i ri nga *homo narrans*-i i pjekur:

³⁰⁸ Ismail Kadare, Idem, f. 148

³⁰⁹ Arshi Pipa, Idem, f. 48

Erdha prapë pas një kohe të gjatë në qytetin gri të pavdekshëm. Këmbët e mia prekën me druajtje shpinën e udhëve të tij të gurta. Më mbajti. Gurë e pllaka që më njohët. Nëpër qytete të huaja, duke ecur nëpër bulevarde të gjëra dhe plot drita, më ka qëlluar shpesh të më pengohen këmbët atje ku s'pengohet askush. Kalimtarët kthenin kokën e të habitur, por unë e dija, ishit ju. Ju dilnit papritur nga asfalti dhe pastaj fundoseshit prapë në thellësi të tij. Rruga. Sterna. Shtëpia e vjetër. Trarët, dërrasat, shkallinat e saj kërcisnin lehtë, fare lehtë, me një kërcitje të vazhdueshme, monotone. Ç'ke, ç'të dhemb? Dukej sikur ajo ankohej që i dhembnin kockat dhe gjymtyrët shekullore.³¹⁰

Ky rivizitim, edhe si realitet personal, edhe si epitekst, forcon bindjen se kemi të bëjmë me një prozë, ku autobiografia është esenca e saj.

12. Muzgu i perëndive të stepës

Muzgu i perëndive të stepës, siç thuhet edhe në paratekst, ka nisur të shkruhet pas kthimit të autorit nga Moska, në vitet '60-të të shekullit të kaluar, pastaj një pjesë u botua në revistën *Nëntori* (1972), me titullin *Një verë në Dubulti* dhe pas gjashtë vitesh është botuar si pjesë e një *triptiku novelash* nën titullin e përbashkët *Ura me tri harqe* (1978).

Gjenezën e këtij romani jo pak studiues e kërkojnë te poema *Llora*, e cila ishte një prej poemave që u shkrua si rrjedhojë e rrethanave

³¹⁰ Ismail Kadare, Idem, f. 304

gjeopolitike, një poemë intime. Siç thotë edhe vetë Kadare, *njëra ndër poezitë e mia, mbase njëra nga ato më të bukurat lirike, të shkruara nga unë, ka marrë emrin e një vajze ruse, "Llora" (që do të thotë Larisa). Poezia i përket pikërisht asaj periudhe kur nisi konflikti (Shqipëri-BRSS v.j.) dhe unë u ktheva në Tiranë, duke qenë i detyruar të ndahesha prej saj. Pas ndërprerjes së marrëdhënieve diplomatike, përgjithmonë humba mundësinë, madje edhe për të mbajtur korrespondencë me të.³¹¹*

Si për t'i prirë rrëfimit retrospektiv, *ich form*, *Llora* nis me një evokim:

*Llora,
Prapë m'u kujtove, Llora
Dashurinë tonë të shkuar.³¹²*

Ashtu si *Kronika...*, edhe *Muzgu...* ka variantet dhe versionet e veta. Madje, varësisht nga botimi, ndërron edhe statusi kategorial nga *tregimi*, *novela*, derisa (pas përpunimit) doli me shenjë kategoriale *roman*. Formësimi i veprës nga statusi i zhanrit tregim, novelë dhe së fundmi roman, dëshmon për sistematikën e shkrimit personal-autobiografik, duke plotësuar veprën, zgjeruar zhanrin dhe përmbushur vetveten përmes romanit autobiografik.

Shkrimi si projekt autobiografik tash shndërrohet në mision dhe pasion për të shkruar prozë me shenja solipsiste, por pa e tepruar me *egon* e tij. Te *Muzgu...* kemi një sintezë rrëfimi nga *auto* në *heterodiegetik*. Kjo vërehet që nga referenca e parë e romanit, e cila i koreferohet përemrit *vetor ne*, prej nga nis rrëfimi autobiografik.

Fillimisht jepet ambienti, koha dhe hapësira. Emërtimet e vendeve tregojnë se jemi larg hapësirës, ku veprimi ndodh në dy romanet e para, jo Shqipëria, por ish-BRSS, si qytetet Xinturs, Majori,

³¹¹ Ismail Kadare, numër tematik i revistës *Jeta e re*, nr. 2, Prishtinë, 2012, f. 81

³¹² Botuar për herë të parë më 1961.

Dubulti etj. Duhet një zgjatje e rrëfimit, që konsiston empirikisht. Si për t'i qëndruar besnik të vërtetës, fillimisht ai përsërit *me të thëna sistematike*,³¹³ të tipit:

*Kjo përsëritej pothuaj çdo mbrëmje.*³¹⁴

Diçka e tillë, sipas Genette-s, ndodh përherë te proza autobiografike, prandaj jo rastësisht i referohet frazës së Proust-it: *Çdo të shtunë ndodh e njëjta gjë*.

Karakterit përsëritës në vetvete është sintetizues, sidomos kur modeli është i vetëdeklaruar. Gjithashtu, është edhe një lloj *silepse e jetuar*, si një reminishencë dhe strategjemë autobiografike që shpalohet fragment pas fragmenti. Në këtë kontest, *autes* zhvendoset në *hetero*. Së këndejmi, autori zbulon persona të tjerë me emër dhe mbiemër. Përderisa flet për kujtimet e një shkrimtari tjetër, shfaqet edhe një lloj tjetër i autobiografemës, ajo *metadiegetike*:

*Paustrovski, në kujtimet e veta po ringjallte tërë çifutët!*³¹⁵

Në fakt nga *analepsa e shkallës së parë*, kalon në *analepsë të shkallës së dytë*, meqë i referohet dëshmisë së personazhit real - Starostës (kujdestarit të kursit).

Përmes shenjave të leximeve të Pushkinit krijon nyje intertekstuale dhe intersubjektive, meqë provon *analogjinë subjektive*, për çfarë autori empirik i kujton të thënat dhe të bëmat e autorëve të tjerë.

Prova të tilla të kërkimit të shenjave të vetvetes te shkrimtarë të tjerë, qoftë edhe të personazheve të tyre, janë të pranishme, sidomos kur *të tjerët* nga periferia i vendos në qendër të tekstit. Kjo ndodh edhe në gjenezë të *Muzgut...*, te poema *Llora*, kur thotë:

³¹³ Gerard Genette, vepër e cituar, f. 11

³¹⁴ Ismail Kadare, *Muzgu...*, f. 12

³¹⁵ Ismail Kadare, *Muzgu...*, f. 15

*Nga letrat që shkrova
S'di pse të dërgova atë të marrën
Pas së cilës si personazh Dostojevski
Të thashë njëqind herë 'më fal!'"³¹⁶*

Në këtë plan, romani rrëshqet në diskurs eseistik dhe shkon në favor të dëshmisë për të zbuluar identitetin nacional, por edhe qytetërimin si në dialogun me Lidën, vajzën që e krahason me hënën mbi stepa, një shpalim i identitetit kulturor përballë atij personal dhe ndeshjes ndërmjet mentaliteteve.

- *Te ne s'ka kurrë vallëzim, - thashë. Ajo vuri buzën në gaz.*
- *Pse kushti? Unë ngrita supet.*
- *S'e di, - thashë. Te ne ka vetëm lavdi.*³¹⁷

Autori - narrator dhe personazh dëshmon, por nuk përfaqëson këtë identitet.

Ai sikur provon të 'distancohet', ashtu siç provon ta fshehë identitetin e shkrimtarit.

Në këtë mënyrë, siç shprehet edhe vetë autori, singjeritetit i vë një maskë për hir të *peshës së frazës* jotipike për të. Në raste të tilla, rrëfimi nga një i huaj si Kadare, tekstit i jep funksion tërësisht real sikur të ishte një reportazh:

Ajo tha se kishte ardhur dy ditë më parë me familjen në një vilë përbri shtëpisë sonë të pushimit dhe se ishte mërzhitur, por; kur unë i thashë se isha nga një vend tepër i largët, Shqipëria, se isha mërzhitur shumë më tepër se ajo dhe se kisha arsye, ajo e pranoi këtë dhe u çudit, se nuk kishte parë kurrë ndonjë shqiptar dhe, veç kësaj, shqiptarët ishin përfytyruar zeshkanë

³¹⁶ Tekst i cituar, f. 83

³¹⁷ Idem, f. 19

*si gjeorgjianët, hundëshqiponjë dhe që pëlqenin këngët orientale, që ajo vetë i urrente.*³¹⁸

Sidoqoftë, Kadare te *Muzgu...*, strukturën autobiografike e formëson përmes disa autobiografemash, si:

- *Largimi nga Moska për në Rigë*
- *Takimi me Lidën*
- *Rrëfimi për Shqipërinë*
- *Rrëfimi për Fadajevin dhe Pasternakun*
- *Ftohja e marrëdhënieve ndërmjet dy vendeve.*

Secila nga këto nyje përbën një analepsë në vete, herë në shkallën e parë, herë në të dytën, deri te miti personal dhe kulturor. Kur narratori zgjeron harkun e rrëfimit kohor, autobiografemat i bën mitologema të sojit: *Ballkani, trualli i poezisë së madhe*, për të shpërthyer te kallëzimi mitik dhe himnizimi për kodin kanunor; kallëzimi për Konstandinin dhe Doruntinën, një motërzim nga Byrgeri (shkrimtar gjerman), Hukovski (shkrimtar rus), deri te kodi zakonor:

*Edhe lisit, po ia le fjalën e s'e mbajti, i thahen degët, thonë te ne.*³¹⁹

deri te konstatimi autorial, për ta ngritur mitin personal dhe nacional:

*Besa është diçka siperane.*³²⁰

Kësodore, Kadare bën shpalimin në tri plane:

- *Shpalimin e historisë së vetvetes*
- *Shpalimin e Shqipërisë*
- *Shpalimin e miteve dhe legjendave.*

³¹⁸ Ismail Kadare, Idem, f. 19

³¹⁹ Ismail Kadare, Idem, f. 28

³²⁰ Idem

Siç shihet, përmes këtyre nyjave autobiografike inkorporohet edhe kallëzimi për mitin, legjendat, si rrëfim e kallëzim individual dhe si shenjë e identifikimit kolektiv.

Proza autobiografike moderne posedon vlera shembullore, edhe pse kjo nuk qëndron *mbi besimin* (Augustin) ose *në virtytin* (Rousseau). Shkrimtari këtu konfirmon veçantinë ekstreme, por ai këtë e pajis simultanisht me vlera kolektive.³²¹

Kështu, ideografia shtrihet në secilin fragment rrëfimi, herë si tezë, herë si hipotezë. Subjektiviteti përmbysset në objektivitet të autorit autobiografik edhe atëherë kur rrëfen fiksione *përtej mnemosi-t*. Inkorporimi i formave të thjeshta dhe prania e intertekstualitetit, *Muzgun...* e bën prozë autobiografike të ndarë në dysh: sa është fakt, po aq edhe fikson.

Nuk është vetëm përplasja në mes faktit dhe fiksionit, por edhe një përplasje ndërmjet mitit, legjendës dhe realitetit, të cilët këtu funksionojnë si dy konstitues tekstualë dhe teknika për ta zvetënuar tiraninë e subjektivitetit.

Vetëm fakti se autori rrëfimin e shndërron në kallëzim, rrafshon kufijtë e besueshmërisë. Irealja dhe realja bashkëjetojnë. E para si kallëzim për personazhin, e dyta si rrëfim homodiegetik për autorin. Kur narratori rrëfen për jetën studentore dhe kulturën sovjetike, autori empirik lëshohet në metakomunikime duke e përballur estetikën e artit me jetën. Ai sikur do që, përmes diegesis-it të tij, ta paraqesë artin si mimesis të jetës, si në rastin kur shenjues bëhet varri i Ana Kernës, po ashtu edhe vargjet e Pushkinin dhe dialogun për artin e pavdekshëm - si i shenjuar i tërë kësaj mimologeme.

Kështu, Kadare provon ta lidhë artin me jetën përmes një personazhi e diskursi estetik (profesori i estetikës përballë studentëve të tij). Nga këtu kemi një lidhje të fortë të shkrimit me jetën, qoftë si

³²¹ Natacha Allet & Laurent Jenny, *L'autobiographie, Méthodes et problèmes*. Dpt de Français moderne, Genève, 2005, f. 7

komunikim dhe metakomunikim:

Ndalova përpara varrit të Ana Kernës, mbi të cilin ishin gdhendur vargjet e famshme të Pushkinit: “Kujto atë çast të mrekullueshëm, kur para meje u shfaqe ti.”³²²

Nga kodi kulturor i shtresëzuar brenda *autobiologosit*, zgjerohet në kodin social dhe politik, deri te një “mërzi”, e cila shenjohe me fjalën e rëndë ruse *handrâ*, identifikim ky me psikologjinë e personazhit dhe ideologjinë e vendit. Pastaj, hiper-rrëfimi si motiv për ta shkruar *Kronikën...*, siç ndodh me rrëfimin e mikut grek, Anteosit. Kjo është një zgjidhje për t’u rikthyer në Gjirokastrë, prej nga e strukturon edhe një lloj *autoetnografie*.

Pra, është tjetri që ia kujton vendlindjen. Është tjetri që i kujton qytetin e gurtë, fëmijërinë. Krejt kjo bëhet përmes rrëfimit paralel për veten dhe Anteosin.

Kështu, *e kaluara gjithnjë është një subjekt i cili rikujtohet, rikonstruktohet, shpesh rishpiket dhe integron këtë rimemorim në ekzistencën e saj të së tashmes.*³²³

Momentumet autobiografike kthehen në diskurse komike e parodi për sistemin politik. Kjo nuk ngjan vetëm me figurat e ideologjisë, por edhe me ato të letrave. Autori ndërfit copëza subjektesh, që funksionojnë si monologema, të cilat kanë jehonë intertekstuale me letërsinë e madhe, në rastin konkret me *Komedinë hyjnore* të Dante Aligerit. Kjo është një megafigurë, ku proza autobiografike shndërrohet nga një sprovë për të rrëfyer për veten, në prova fikzionale drejt një figure përmbysëse për rendin, realitetin, aty ku faktet janë si *fakte fiktive*.

Tash, proza autobiografike strukturohet si *letërsi me ndërmjetësim*, gjë që nuk e duron zhanri mimetik personal, siç është autobiografia.

³²² Ismail Kadare, Idem, f. 81

³²³ Natacha Allet & Laurent Jenny, Idem

Mirëpo, meqë autobiografia është e hapur ndaj gjuhës fiktive, përmbyse të tilla ndodhin dhe janë të qëllimshme, tamam ashtu siç janë të qëllimshme te *Kronikë në gur* dhe te *Çështje të marrëzisë*.

Duke hyrë thellë në strukturën fiksiionale, dihet se Kadare, që në fillim ka shenjuesin roman dhe të shenjuarin fiksiion, vorfënohet autobiografia, lind dëshira për detaje, prandaj implikon teknika të ndryshme narrative si *shëtitjet deduktive* (Eco), duke forcuar narracionin fiksiional dhe dobësuar fakticitetin autobiografik.

Shëtitje të tilla te *Muzgu...* nuk bëhen vetëm me qëllim për të përfituar në kohë, por me qëllim kreativiteti. Pavarësisht nga kjo, Kadare, për dallim nga dy romanet e para autobiografike, në të cilat për asnjë çast nuk na lë të harrojmë praninë e tij, *edhe pse prania e autorit nuk mund të merret si shkak për të plotësuar vlerën e tregimit që na thotë*,³²⁴ te *Muzgu...*, ai decentralizon rrëfimin autodiegjetik dhe i përkushtohet *tjetrit*, si te rasti i Pastërnakut pas dhënies së Çmimit Nobel. Këtu inkorporohen referenca nga kronika, informacione gazetash dhe komente personalitetesh *contra* literaturës dhe *pro* censurës.

Në një rast tjetër, autori narrator parashikon fundin e ideologjisë, edhe si organizim politik përmes formulimeve introductive të përrallave, sipas përrallëtares së njohur, Akulinës:

*Ishte një herë një shtet i madh që quhej BRSS.*³²⁵

Formulime si kjo në trajtë të së kryerës, sipas *morfologjisë së përrallës*,³²⁶ janë *prologomena* të guximshme, që më vonë e përshkojnë tejprtej rrëfimin, qoftë vetëm si informatë për prishjen e raporteve ndërmjet shteteve, përderisa vetë autori empirik ishte brenda kësaj vorbulle, duke luajtur rolin, herë të vëzhguesit,

³²⁴ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961, Kap. 7

³²⁵ Ismail Kadare, Idem

³²⁶ Vladimir Propp, *Morfologjia e përrallës*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2011

komentuesit, herë të heroit autobiografik përballë paradokseve.

Për dallim nga *Kronika...* dhe *Çështje...*, *Muzgu...* merr premisat e romanit politik, ku çarja politike bëhet shkaktare edhe e refuzimit të dashurisë për hir të kauzës politike. Kësisoj, marrëdhëniet ndërnacionale shkatërrojnë raportet ndërpersonale, ideografia prish paksa sensin e autobiografisë, duke i krijuar hapësirë diskursit eseistik për të vënë në pah historinë.

Në fakt, si ideografia, ashtu edhe autobiografia dalin si përvoja dhe *mësime të implikuara të metafikcioneve historiografike*.³²⁷ Në një farë mënyre këto metafiksiione qarkojnë natyrën e subjektivitetit dhe të objektivitetit. Ky i dyti shihet prej pozitës së të parit e që është edhe një lloj qarkimi në çështjen e referencës, të reprezentimit dhe ndërlikimit të shkrimit përmbi histori. Ky nuk është transcendim i historisë, por shenjim i problematizuar i subjektivitetit në histori.³²⁸

Përderisa aplikon *morfologjinë e përrallës* përbrenda një proze autobiografike, pra si një reprezentim i thjeshtë përmes formës së kallëzimit për legjendat, bën një shmangie për verifikimin e së vërtetës.

Kështu, fakti, fiksiioni dhe metafiksiioni hyjnë në një lojë brenda një rrëfimi, i nisur si rrëfim i vogël dhe i lakuar si një rrëfim i madh.

Tezat dalin sheshazi, por shpesh mbulohen me gjuhë të figurshme dhe *zbuten* me autobiografema. Autori autobiografik, me gradacione narrative, merr përsipër ta degradojë ideologjinë e dy qytetërimeve, duke tradhtuar *egoizmin e personazhit*, siç shprehej Booth, në thelb të së cilës qëndron një sakrificë e autorit.³²⁹

Ndërsa, kur autori zgjedh ta përmbledhë dhe të dorëzojë faktet, ai është në rrezik t'i dorëzohet historisë, duke e humbur rrëfimin për veten. Shpëtim i bëhet Lida, personazh që vjen e shkon, duke e

³²⁷ Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit*, f. 151

³²⁸ Lind Hutcheon, Idem, f. 169

³²⁹ Wayne Booth, Idem

kthyer kështu rrëfimin kah subjekti. Përpjekje të tilla, siç na mëson poetika narrative, bëhen për të përforcuar normat e zhanrit, qoftë ai edhe i padeklaruar nga ana e autorit.

Dihet mirëfilli, te *Muzgu...* nuk kemi kategorizim autorial autobiografik, por kjo nënkuptohet nga konteksti i tekstit. Kur faktet autobiografike nuk mjaftojnë, Kadare fut elemente të legjendës, jo si funksion intertekstual, sa si strategjemë autobiografike, rikujtesë e kodit nacional-mitik, i cili përsëritet në variante, si në rastin e parë të kallëzimit për Kostandinin (kërkesë identifikimi), po ashtu si në rastin e dytë të shenjëzimit të situatave personale si më poshtë:

E kishim kaluar sheshin “Pushkini” dhe tani po ecnim nëpër rrugën “Gorki”. Kafenetë ishin mbyllur dhe ne kalëronim të turbullt në qelqnaajat gjysmë të errëta, krejt si në legjendë, i vdekuri dhe i gjalli, mbi të njëjtin kalë...³³⁰

E deri te versionet e reja të këngëve popullore, të cilat personalizohen:

Në pyettë se ç’grua mori

Lida Snjeginën nga...Saratori.³³¹

Fare në fund, nëse i referohemi B. Neumann, se çdo prozë autobiografike ka pak trillim dhe me të rrezikon të humbë besueshmërinë për vërtetësinë, themi se Kadare, te *Muzgu i perëndive të stepës*, me shenjat fiksonale, rrezikon që autobiografinë ta kthejë në një rrëfim të barabartë për dashurinë dhe ideologjinë.

³³⁰ Ismail Kadare, Idem, f. 191

³³¹ Idem, f. 192

13. Çështje të marrëzisë

Romani *Çështje të marrëzisë*³³² është shkruar pas gati gjysmë shekulli të publikimit të parë të pjesëve të romanit autobiografik *Kronikë në gur*, pra në vitin 2004. Me këtë novelë, duket se Kadare përmbushi *trilogjinë autobiografike* të të njëjtit model, autobiografinë me status të shkrimit fiksional. Romani *Kronikë në gur* përfundon me kthimin e qytetarëve në qytet. Po në të njëjtën linjë autobiografike është edhe *Çështje të marrëzisë*.

Kreu i parë i *Çështjes*... nuk lidhet me kreun e fundit të *Kronikës*..., por perspektiva narrative, forma, narratori, madje një pjesë e personave dhe e personazheve janë të njëjtë. Madje, në *Çështje të marrëzisë* shenjat autobiografike janë më eksplicite, qoftë si nominime, qoftë si veprime, qoftë si shpalime kujtimesh.

Të gjitha episodet, autobiografemat e mëdha të ndara në kapituj nga nëntë sa i ka krejt, secila prej tyre ka tituj. I pari titull është një prolepsë për një analepsë paradoksale.

*Ungji i vogël bëhet gati për vetëvrasje.*³³³

Nëse *Kronika*... nis me një *autointerlud deduktiv* për qytetin, këtu duket se jemi në frekuenca të njëjta, përveç që fillimi këtu është *in medias res*:

E ndjeva të kegen sapo hyra në oborrin e jashtëm. Shezlogu ishte në vendin e zakonshëm, por jo babazoti. Përbri ishte lënë përtokë libri ngjyrë vishnje, kutia e duhanit dhe llulla e ftohur qyshkur. Kur shtyva portën e oborrit të brendshëm, gati sa s'thirra nga habia. Babazoti ishte në këmbë, një gjë fort e rrallë saqë m'u duk si njeri i panjohur. Fliste

³³² Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005

³³³ Idem, f. 3

*me dikë, një burrë me borsalinë të zezë, që s'ë kisha parë kurrë. Ishin kaq të përpirë në bisedë. Saqë nuk më vunë re fare, thua se i panjohuri isha unë. Sidomos kini kujdes të mos ia fshihni revolen, thoshte burri me borsalinë. Kur të shkrepet të vrasësh veten, e bën me lehtë kur s'ë ke revolen sesa kur e ke.*³³⁴

Nga këtu nis edhe eksplorimi i marrëzisë, meqë më parë e ka krijuar botën dhe rrëfimin për të, pasi e ka krijuar mitin e saj (për jetën v.j.). Faktikisht, me këtë prozë, autori i përkushtohet zhbërjes së botës, ç'mitizimit të saj,³³⁵ pavarësisht pse miti i subjektit dhe mitizimi i personazheve ruajnë lakoren e *Kronikës...*: Unë, jo ai-baba-zoti, gjyshi nga nëna etj.

Pra, kemi të bëjmë me një zgjatim të *Kronikës..* më shumë se të *Muzgut...*, që përfill pothuajse në pjesën më të madhe parimin prustian, një nënrenditje funksionale, përsëritëse alla Flober.³³⁶

Ky është një avancim që arrin deri te një përmbysje e plotë e ashtuquajtur *fenomen pseudopërsëritës*, kur një ndodhi dukshëm singolative gramatikisht konvertohet në përsëritëse, siç ndodh që në fundin e *Kronikës...* me *memorialin*, po edhe në fillim të *Çështjes...* me po të njëjtin topos, personazhe, objekte, shenja identifikuese dhe shenjues të identitetit autorial.

Natyrisht, ndryshon kursi i rrëfimit, ngase paralajmërohet e pazakonshmja: edhe pse objekti gjendet në vendin e zakonshëm, prania e personit real, personazhit në syrin e autorit narrator, mungon. Prandaj, nëse të pazakontat te *Kronika...* zbulohen deri në njëfarë mase, te *Çështje...*, marrëzia zhvishet deri në asht, pa humbur *paktin fantasmatik*, as autobiografik.

Madje, marrëveshja referenciale me lexuesin sikur bëhet më e fortë

³³⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 3-4

³³⁵ Mark Marku, *Sokaku i të marrëve*, parathënie në *Çështje të marrëzisë*, vep. e cituar

³³⁶ Gerard Genette, *Diskurs i ri i rrëfimit*, Lindje & Perëndim, Tiranë, 2014, f. 24

përmes deklamimit të temës, idesë dhe shenjave autobiografike në tituj.

Lidhja është trefishe:

E para: Subjekti dhe objekti janë një, ashtu siç identifikohet autori me narratorin dhe ky i fundit me personazhin.

E dyta: Objektet janë po të njëjtat si shenja identifikuese që estetizojnë biologemat, si: *shtëpia, gurët, shezlogu, libra me ngjyrë vishnje, violina evgjite* etj.

E treta: Subjektet, përveç unit autorial, janë po ato, si: *Babazoti, Ileri, Nënëmadhja, Hallë Xhemua* etj.

Philippe Lejeune (1975) tregoi saktësisht se si narracioni autobiografik, që nga koha e Rousseau-së ose e Chateaubriand-it, i drejtohet aspektit përsëritës më shumë sesa rrëfimi i trilluar.³³⁷ Aspekti përsëritës, këtu, nuk konceptohet si kuptim literal, por si proces përbrenda modusit, rikthimi në fëmijëri duke i rimarrë format dhe teknikat e njëjta ligjërimore, krejt në mënyrë spontane si në evokimin e kujtimeve, ashtu edhe në sajimin e tregimeve të reja autobiografike.³³⁸

Rikthimi i tillë ndodh te modelet ciklike të prozës autobiografike, ku rëndësia e rikthimit në evokime të kohës së shkuar *rrjedh* nga imitimi i modelit autobiografik dhe/ose nga pjesa reale e autobiografisë.³³⁹

Edhe te projekti autobiografik i Kadaresë, rikujtimi bëhet që në fillim përmes një evokimi sintezë, përmes atyre që Genette-i i quan *diakroni të brendshme* dhe *diakroni të jashtme*, një analogji kjo me figurat dhe teknikat e prozës autobiografike, sidomos ajo që njihet

³³⁷ Gerard Gentte, *Diskursi i ri i rrëfimit*, Lindje & Perëndim, Tiranë, 2014, f. 24

³³⁸ Idem

³³⁹ Idem

si *analepsë e jashtme* dhe *e brendshme*.

Nëse fokusohemi te diakronitë, në pjesën më të madhe te *Kronikë në gur* dominojnë *diakronitë e brendshme*, ndërsa te *Çështje të marrëzisë - diakronitë e jashtme*. Të paktën kjo reflektohet që në tituj, të cilët mungojnë në variantin C. të *Kronikës*...³⁴⁰ si:

1. *Ungji i vogël bëhet gati për vetëvrasje,*
2. *Tezja e vogël dyshohet për imorale,*
3. *Gjendjen e merr në dorë mërzia,*
4. *Paqe e rreme te Dobatët. Babazoti shpallet befás shtypës i popullit grek,*
5. *Dobatë dhe Kadarenj,*
6. *Çdo shtëpi, veç tymit, ka kuvendimin e vet,*
7. *Fillim dimri. Nis me rrahjen e profesorëve të latinishtes...*
8. *Babazoti pa ndjenja. I sheh me siguri gjithë enigmat e Shqipërisë, por zoti s'e lë të flasë,*
9. *Ikën Babazoti. Po jo enigma e tij.*

Nga të gjitha këto autobiografema, vetëm *Dobatë dhe Kadarenj* është një lloj *diakronie e brendshme* autobiografike. Pra, te *Çështje të marrëzisë* kemi *analepsa të jashtme* (Genette), madje *rrëfime deduktive* (Eco), që përmbyllen në një psikorrëfim vetjak. Kështu ndodh që në episodin e parë, ku në qendër vihet i ungji, ndërsa vetë narratori-autor merr rolin e dëgjuesit, vëzhguesit dhe deri diku të gjykuesit. Po ashtu, që në episodin e parë, ideologema e kaplon biografemën:

- *Regjimi kishte ndërruar,*
- *Babazoti s'kishte pësuar ndonjë dëm,*
- *I ungji ishte kyçur në sistemin politik.*

Çështje të marrëzisë mund të cilësohet edhe roman i ironisë dhe i paradokseve të mëdha. Kjo vërehet që në kapitullin e dytë, i cili

³⁴⁰ Me variantin C, Arshi Pipa nënkuptonte variantin e fundit të botimit të *Kronikës*... në vitin 1971.

nis si fatalitet, vazhdon si ironi, përfundon si paradoks. Narratori autodiegjetik bart rrëfimin te personazhet e tjera. Dilemat, misteret pushtojnë personazhet. Çdo gjë zbardhet përmes dialogëve të fshehtë. Dyshimi kthehet në besim, imorali në moralitet, kështu duke hapur dilema dhe zhveshur misteret e jetës, Kadare hapet në diskurset reale dhe fiton në besueshmëri në raport me kopersonazhin dhe lexuesin.

Alegoreza është e qartë, alegoria fshihet prapa figurave të tjera të rrëfimit, ofron *entymemën* nga ana e personazhit tjetër. Vetë autori empirik, si narrator infantil ndërron tash edhe statusin: bëhet *ritregues* dhe *komentues* i të dhënave.

Po në *kapitullin e dytë* vërehet një thyerje në narracion. Autobiografemat më shumë janë biografema e këto të fundit hyjnë në lojë me ideologema të mëdha në situata të vogla. Një argument për këtë është fakti se narratori është më i rritur dhe natyrisht, me ndryshimin e moshës, ndërron edhe koncepti për botën. Prandaj, shmang detajet, hapet ndaj rrëfimeve të mëdha, *metafiksioni historik* zëvendëson autofiksionin, imoraliteti i hamendësuar kthehet në moral për ideologjinë politike, madje deri në thyerje të tabuve individuale dhe sociale.

U tha, autobiografemat janë eksplicite, edhe si nominime reale, edhe si karakterizime letrare. Në dukje, autori empirik, si narrator autodiegjetik e herë si homodiegjetik, jo rrallë thur rrëfime duke iu referuar të tjerëve, për shkak të etikës dhe neutralitetit. Prandaj, jo pa qëllim ndërton *analepsa të shkallës së dytë*:

*Im atë më kishte thënë një ditë se gjysma e Dobatëve ishin të çmendur. Të njëjtën gjë e thoshin ata për ne. Madje, sipas tyre, jo gjysma por krejt Kadarenjtë ishin të lojtur.*³⁴¹

³⁴¹ Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, f. 39

Tutje, autori empirik shfaqet si pretendues i një dëftimi që përforcon marrëveshjen referenciale me lexuesin, duke paralajmëruar dhe fshehur njëkohësisht shenjat e ndodhisë / veprimi:

*Asgjë nga ato që do të ndodhin, nuk e dha shenjë.*³⁴²

Në këtë funksion ruhet statusi i rrëfimit linear, aty – këtu kemi ndonjë *flash-back*, si reminiscencë autoriale e inkorporuar në biografemë:

Im atë ngjiti shkallët dhe, midis heshtjes që u krijua, m'u kujtua fotografia e babazotit, që kisha sjellë nga shtëpia e tij, enkas për Ilirin.

Në fakt, kjo është ftesë për një *analogemë dialogjike*:

-Ç'është ky?

- Është babazoti im, që të kam folur.

- Gënjen, - tha. – Ky është plaku i Vlorës, ai që ka ngritur flamurin.³⁴³

Përftimi edhe i personazheve të tjera, si bartës dhe reprezentues të ideologjisë në histori, është dëshmi e provës së ngritjes së mitit të *tjetrit*, duke e ngritur mitin e subjektit. Porse, këtu ndodh e kundërta: asgjë tragjike, as heroike nuk gjen në të, gjithçka është thjesht një çështje marrëzie. Në këtë mënyrë, Kadare krijon kundërbotën e romaneve të tij.³⁴⁴

Kreu i shtatë është një përplasje në mes qytetërimeve, mbi të cilat ngrihet maksima ideologjike dhe kodet sociale e kulturore. Veçohet kodi kulturor mimetik, meqë mimesis-i është amëz e diskursit, deri në frazën metonimike: *çdo shtëpi, veç tymit, ka kuvendimin e vet.*³⁴⁵

³⁴² Idem f. 47

³⁴³ Idem, f. 48

³⁴⁴ Mark Marku, Idem xiii

³⁴⁵ Ismail Kadare, Idem, f. 59

14. Subjekt dhe intersubjekt

Siç u pa, nga *Kronika...* te *Çështje...* shkohet nga e veçanta te e përgjithshmja, së këndejmi nga autobiografia te altergrafia, duke ruajtur të vërtedukshmen dhe karakteristikat e së vërtetës, e cila nuk ofron përgjigje të lehta.³⁴⁶

Në *Çështje të marrëzisë* nuk shohim pluralitetin e diskurseve dhe shumësinë e teksteve të nduarduarshme, si te gjeneza tekstuale autobiografike, *Qyteti i jugut* dhe te *Kronikë...*, mbase kjo është e panevojshme, sepse poetika e autobiografisë këtë zhanër e sheh edhe me status interteksti, por në relacion *subjekt–intersubjekt–intersubjektivitet*. Autori empirik rrëfen, vëzhgon dhe jeton në histori, ndërsa historia futet në tekst.

Fundja, edhe për R. Smith subjekti autobiografik është intersubjekt, bashkësubjekt, në kuptimin që historia “ime” më dhurohet nga të “tjerët”. Ky është thelbi i një argumenti të përgjithshëm fukoldian, që nga Herman Parret.³⁴⁷

Sipas këtij të fundit, i cili ka referencë konstatimet e Derrida-s për prozën autobiografike dhe veçanërisht për autobiografinë si *zhanër mikst*, duke dalë kështu në domenin filozofik (autobiografia klasike), ku subjekti autobiografik nuk ndryshon nga tipat e tjerë të subjektit që secili është një ‘efekt diskursiv’ i formuar si një rrjet përmes të cilit transmetojnë energjinë e tyre në diskurse të ndryshme.

Te *Çështje të marrëzisë*, intersubjektet gëlojnë, përfaqësojnë dhe pasqyrojnë realitete sociale, por pa harruar se në fund, duke qenë se proza autobiografike mund të jetë edhe intertekst, ky i fundit së bashku me intersubjektin ingranohen për të plotësuar një subjekt

³⁴⁶ Jonathan Culler, *Supozimi i intertekstualitetit*, revista *Jeta e re*, nr. 3, Prishtinë, 2004, f. 260

³⁴⁷ Robert Smith, *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, New York, 1995

autobiografik, që hapet e lexohet si libër dhe shkruhet si *dëshmi* e *letërsi*.

Proza autobiografike *Çështje të marrëzisë* hap shumë çështje të tjera që teorizon poetika moderne në krye me Derrida-n, e që i përfol Smith, ndaj në kapitullin e fundit të këtij romani, autobiografia shndërrohet në *thanatografi*, një lloj tregimi autobiografik që përshkruan vdekjen e *tjetrit*. A nuk ndodh kjo në përmbyllje të *Ikën Babazoti? Po jo enigma e tij*, që shenjon vdekjen e tjetrit e që tjetri është pjesë e shkrimit të tij të jetës.

Me një fjalë, *Çështje të marrëzisë* ruan gjuhën dhe diskursin, linjën narrative e fabulare autobiografike të *Kronikës...*, po ashtu edhe skemën e strukturën fragmentare të *Qytetit të jugut*.

A s'është kjo një pikë, ku proza autobiografike konceptohet si një *bioletër që do ta barazojë krijimin me jetën, apo jetën me krijimin duke i parë ato të dala nga njëra-tjetra, apo së paku duke interpretuar njëra-tjetrën*, siç shprehet studiuesi Sabri Hamiti?³⁴⁸

15. Sinteza autobiografike

Alain Robbe Grillet kërkonte që novelat dhe romanet të lexohen dhe të rilexohen si *testamente autobiografike*.³⁴⁹ Po kështu, Andre Gide ishte tej mase i bindur se fiksioni është shumë më afër të vërtetës, sesa autobiografia. Në kërkim e sipër, François Mauriac mbështet këtë qëndrim, sepse sipas tij vetëm fiksioni nuk gënjen. Më vonë, qëndrimin e këtyre dy të fundit, Lejeune-i e emërtoi si *pakt fantasmatik*.³⁵⁰ Kështu, lexuesi ishte i ftuar të lexojë romane,

³⁴⁸ Sabri Hamiti, Idem, f. 12

³⁴⁹ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, Faik Konica, Prishtinë, 2009

³⁵⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle Edition Augmentée, Seuil, 1975, 1996, f. 42

jo vetëm si fiksione, por edhe *rrëfime të gjalla*.

Po me këtë status mund të lexohen edhe romanet e Kadaresë, si: *Kronikë në gur*³⁵¹ dhe *Çështje të marrëzisë*.³⁵² Romani *Kronikë në gur* është fillim i një projekti autobiografik, ndaj shenjat autoreferenciale këtu shihen me *status interteksti*. Që të dy romanet rrëfihen nga veta e parë, *unë*, shenjë kjo edhe e zhanrit të autobiografisë.

Në *Kronikë në gur*, autori rrëfen dhe sheh botën personale me sy infantil, duke u kthyer në retrospektivë për të strukturuar romanin vetëm mbi një *biografemë*, fëmijërinë.

Ishte vështirë të ishe fëmijë në këtë qytet,³⁵³ kështu e nis *biografemën* Kadareja. Autori është *narrator homodiegetik*, i cili merr përgjegjësinë e personazhit që të rrëfejë tërë historinë e jetës.

Po e njëjta strukturë rrëfimore autobiografike shtresohet edhe te *Çështje të marrëzisë*. Autori dëshiron të ndërtojë një *libër jete*, ndaj vërtetësia e romanit të parë provohet përmes të dytit. Nëse përmes romanit *Kronikë në gur* provon ta ndërtojë *iluzionin e vërtetësisë* mbi strukturues të ndryshëm, qoftë edhe nga vetë shenjuesi formal *Kronikë...*, deri te shenjimi i kohës, hapësirës dhe personazheve reale. Te *Çështje të marrëzisë*, autobiografia është më eksplicite, pavarësisht pse veprojnë të njëjtat personazhe me të njëjtit emra. Prandaj, autori si për të përmbushur *paktin e besueshmërisë*, familjen e vet e shenjon me emrin e vërtetë: *Kadarenjtë*.

Madje njërin nga kapitujt më përfaqësues të këtij romani e titullon *Dobatë dhe Kadarenj*, për të eksplikuar përbrenda rrëfimit figura reale, sa për të krijuar bindjen e rikrijimit të vërtetësisë:

³⁵¹ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Naim Frashëri, Tiranë, 1971

³⁵² Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005

³⁵³ Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Naim Frashëri, Tiranë, 1971, f. 4

Ika nga babazoti i mërzitur. Nga ato pak fjalë që kishte këmbyer me mua, im atë me kishte thënë se gjysma e Dobatëve ishin të çmendur. Të njëjtën gjë thoshin ata për ne. Madje, sipas tyre, jo gjysma, por krejt Kadarejtë ishin të lojtur. Kur hyra në shtëpi, gjyshja me hallë Xhemon, të dyja të gjata të drejta si qirinj, po ndaheshin, si zakonisht te kreu i shkallëve. Hallë Xhemua tregohej me gisht si një nga vërtetimet e marrëzisë së fisit. (...)Tjetri dëshmues i lajthitjes ishte kushëriri ynë, Remzi Kadareja, që brenda një jave kishte humbur në kumar shtëpinë e vet të stërmadhe me njëzet e ca kthina.³⁵⁴

Kështu nga referencialiteti eksPLICIT zbret në fiksionalitet të plotë, brenda të cilit personazhi ndërton rrëfimin e vet *personal* dhe *pasional*:

U ktheva nga mbretëria ime, njëfarë kthine të veçantë, gjysmë dhomë, gjysmë mesore, midis dy kateve. Aty, bashkë me Ilirin, bënim ç'të donim e s'na pengonte kush. Tani po ndërtonim kalin prej druri, atë që i kishte ngrënë kryet Trojës. Dërrasat e gozhdët që i kishim gjetur në bodrumet e shtëpisë ishin shpërndarë kudo. Kishim menduar që kali ynë, ndryshe nga ai i grekëve, nuk do të hynte dot në qytet, kështu që ne të dy do ta shpëtonim Trojën.³⁵⁵

Në *Kronikë në gur*, shenjat e zhanreve dokumentare manifestohen që në titull, për t'u pasuruar me copëza ndërmjet-tekstesh, për t'i lënë hapësirë më të madhe *personazhit autobiografik*. Ndërsa, në *Çështje të marrëzisë* autori ndërton variantin e këtij *fakticiteti fiksional*, duke e përmbysur mitologjinë personale, për të vënë

³⁵⁴ Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005, f. 39-40

³⁵⁵ Ismail Kadare, Idem f. 41

në funksion *alegorinë*. Definitivisht, romani në fjalë vetëm sa e përforcon konstatimin për tipologjinë e të parit si roman *personal - autobiografik*.³⁵⁶

Kështu, shenjat autobiografike shtrihen nga vepra në vepër, duke u rishkuar dhe rithënë e njëjta ngjarje në një variant tjetër. Që të dy romanet i pushton dëshira për subjektivitet e fantazi të pakufizuar, prandaj ngrit kultin e autenticitetit e të origjinalitetit, që për qëllim kanë *vetënjohjen* dhe zbulimin e *esencës*,³⁵⁷ esencën e jetës.

Pavarësisht distancës së botimit, si *Kronikë në gur*, po ashtu edhe *Çështje të marrëzisë* janë rrëfime të tipit *retro*. *Kronikë në gur* u shkrua kur autori ishte 30 vjeç. Pas 30 vjet të botimit të *Kronikës...*, Kadare shkruan romanin tjetër të jetës, *Çështje të marrëzisë*. Ndaj, ajo që i kishte mbetur peng tek i pari, e shkruan tek i dyti, duke i dhënë dimensione të reja shkrimit personal.

Përderisa fiksioni i afrohet autobiografisë, në kuptimin e konstatimit të Grillet-it dhe *poetika – vërtetësisë*,³⁵⁸ në kuptimin e Goethe-s, në romanin e Kadaresë ngjizen së bashku dhe japin modelin më të mirë të *jetës si intertekst*,³⁵⁹ që hë për hë, nuk është objekt yni i kërkimit.

³⁵⁶ Agron Y. Gashi, Vepër e cituar

³⁵⁷ Sabri Hamiti, *Shkollat letrare shqipe*, Faik Konica, Prishtinë, 2004, f. 32

³⁵⁸ Nocioni në fjalë është i njëjtë me titullin e veprës së Gëtes: *Dichtung und Wahrheit*.

³⁵⁹ Agron Gashi, Idem

VIII. AUTOBIOGRAFIA DISKURSIVE

1. Autometadiegesis

Sipas Allet-it dhe Jenny-t, përveç tjerash ekzistojnë edhe *autobiografitë diskursive*, pra, autobiografi të fokusuara mbi diskurset, që do të thotë *mbi parashtrimin unë*, duke nënkuptuar se këta dy konstitues (v.j.) janë të përzier në mënyrë të pazbërthyeshme në përdorimin e vetës së parë.³⁶⁰

Autobiografitë diskursive janë tipa tekstesh, në të cilët shkruhet përvoja jetësore krijuese. Autobiografitë diskursive janë ‘troje’ të *analepsave metadiegetike*, që shpalojnë përvoja personale të procesit të krijimit, ku komunikimi shfaqet edhe në trajtë metakomunikimi, diskursi në trajtë metadiskursi, teksti në trajtë *autometateksti*.

Në raste të tilla, autorët, përderisa flasin për veprat e tyre dhe procesin e krijimit, krijojnë një lloj proze autobiografike pak a shumë eseistike, jo vetëm si metatekst, por edhe me status të autometatekstit, tekst ku edhe në përsiatjen më të thellë interpretuese e kritike, praktika empirike e mban brenda zhanrit të autobiografisë.

Modele të tilla në letërsinë e huaj nuk janë të pakta. Mjafton të përmendim autobiografinë diskursive *Fjalët* e Sartre-it, i cili model proze shkruhet pothuajse kah fundi i krijimtarisë letrare, sidomos kur *autori* bëhet *autoritet* në letërsi.

Një sprovë e tillë u provua me shumë sukses në të dy autobiografitë diskursive të Kadaresë: *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive të Parisit)*, aty ku *letërsia flet për letërsinë*.³⁶¹ Në diptikun në fjalë, përveç *zbulesës së autorit* dhe *veprës*, ne

³⁶⁰ Natacha Allet dhe Laurent Jenny, *studim i cit.*

³⁶¹ Philippe Gasparini, *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> shikuar për herë të fundit, korrik 2015

ballafaqohemi edhe me rishqyrtimin e raporteve ndërmjet letërsisë autoriale dhe letërsisë së përbotshme, herë si përvojë leximesh, herë si përvojë shkrimesh me interferime të llojllojshme letrare.

Ftesë në studio dhe Mëngjese në Kafë Rostand, si modele, janë autobiografi diskursive, ndërsa si moduse - *autobiografi autometadiegetike*, një lloj autometateksti i sinkronizuar me fragmente, sinopse, lloje dhe strategji të ndryshme tekstuale.

Thurja kalon nga procesi i të shkruarit, në tekst, nga teksti, në *vepër*, çështje për të cilën me kohë kishte diskutuar poetika strukturaliste në krye me teoricienët francezë Barthes, Genette e deri te Compagnon-i.

Në këtë kontekst, projekti i strukturalizmit për të veçuar autobiografinë nga përfshirja në rregullat dhe format e shkrimit, analizimin e lidhjes ndërmjet strukturave të tekstit dhe dallimet tipologjike, konsiderohen si *lidhje ndërmjet strukturave* duke gjetur kuptimin në sistem e në gjuhë (Prosser).³⁶²

Në anën tjetër, përpjekja e Gusdorf-it për të përshkruar *kushtet dhe limitet e autobiografisë*³⁶³ ndaj strukturalizmit, gjë e cila ka zgjuar interesim te James Olney, kur ai trajtoi këtë problem në esenë *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*³⁶⁴, ka rezultuar të jetë tejet e debatueshme. Pavarësisht kësaj, esesa e Gusdorf-it nuk është e strukturalizuar në kuptimin e plotë të fjalës, duke i caktuar kufijtë autobiografikë më pak ndërmjet *pronës intratekstuale*, sesa nëpërmjet *kushteve të saj historike dhe kulturore* (Prosser, 248).³⁶⁵

³⁶² Citim indirekt, *Fictions of the Self, The End of Autobiography* in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed, James Olney, Princeton: Princeton University Press, 1980

³⁶³ Georges Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography* in *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1980, f. 29

³⁶⁴ James Olney, *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1980

³⁶⁵ Ibid, në *Fictions of the Self: The End of Autobiography* in *Autobiography: Essays*

Në esencë, Gusdorf-i kufizon *autobiografinë në mënyrën se si duhet folur* përkohësisht dhe gjeografikisht. Së pari, thotë ai, është e domosdoshme të theksojmë se autobiografia, si duket, duhet të jetë e limituar në kohë dhe hapësirë, meqë nuk ka ekzistuar gjithmonë dhe nuk ekziston në çdo kohë dhe vend.³⁶⁶

Për më tepër, ai e identifikon aftësinë e vetëreflektimit si një pasojë e shekullarizimit të traditës kristiane për vetëekzaminim individual, jo vetëm të jetës, por edhe të veprës si në rastin e *Ftesë në studio*³⁶⁷ dhe *Mëngjese në Kafe Rostand*.³⁶⁸

Ndërsa, relacioni në mes *kufijve të zhanrit* bëhet më i vështirë si prerje, kur hyhet përmes vepre, në jetë. Ky është një lloj paradoksi, që i shkon për shtati konstatimit të Kadaresë, kur flet për relatat intertekstuale: *pra, biri lind të atin*³⁶⁹, si në rastin e tanishëm, vepra (ri)krijon jetën.

2. *Ftesë në studio*

3. *Forma*

U mor vesh, *Ftesë në studio*³⁷⁰ është prozë autobiografike që përqendrohet në diskurse, gjë që e bën formë më ndryshe nga atë që e ka definuar poetika e Lejeune-it me bashkëmendimtarë të tjerë. Kjo edhe për faktin se, *Ftesë në studio*, për nga karakteri është *libër për asgjë dhe për gjithçka*, siç e cilëson Kadare, *një libër i përzier, prozë, poezi, përsiatje, kujtime etj.*³⁷¹

Dhe, si për të vënë pikën mbi *i*, natyrisht që gjithmonë e deklaronte edhe teoria për modelet autobiografike, si zhanër i përzier, hibrid

Theoretical and Critical, ed. James Olney, Princeton: Princeton University Press, 1980

³⁶⁶ Georges Gusdorf, Idem, f. 28

³⁶⁷ Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 2012

³⁶⁸ Ismail Kadare, *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive nga Parisi)*, Onufri, Tiranë, ²⁰¹⁴

³⁶⁹ Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, f. 188

³⁷⁰ Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 2012.

³⁷¹ Ismail Kadare, Idem, f. 20

(Aichinger),³⁷² Kadare e përcakton si *një libër jashtë gjinive, libër hermafrodit, ose, për të qenë më të guximshëm, një libër mushkë...*³⁷³

E pranueshme për një model si ky dhe për një zhanër ku kufijtë lëvizin nga njëri skaj, në tjetrin. Prandaj, *këtu përvojat pak ose aspak trillohen: ato jetohen.*³⁷⁴ Bazuar në këtë konkluzion, dhe për dallim nga modele të tjera të prozës autobiografike bashkëkohore shqipe, këtu Kadare është më shumë *eksplorues* dhe *zbulimtar*, sesa *trillues*.³⁷⁵

Fiksioni i sofistikuar shpërfaqet vetëm kur autori merr përsipër *funksionin narrativ*, sidomos atëherë kur *funksioni dëshmues, komunikues dhe ideologjik*³⁷⁶ bëhen të mjaftueshëm.

Që në pjesën e parë, Kadare, përveç qëllimit të librit si një tekst me status të autometatekstit *contra* zbërthimeve të pasakta të studiueseve dhe kritikës letrare, ai bën një *ftesë të vështirë*, për një *pakt* më ndryshe me lexuesin, duke i refuzuar keqinterpretimet dhe ofruar një formë, e cila për mision ka *zbulesën e autorit* dhe *veprës*.

Prandaj, për të qenë e tillë, *pakti autoreferencial* është eksplicit, që nuk lë hapësirë për të ngritur hipoteza në relacion me autorin narrator dhe narratorin përmes funksionalizimit të vetës së dytë:

*Atelienë e një shkrimtari mund të përfytyroni
si të doni, të sigurt se asnjëherë s'do të jeni
të pasaktë, ashtu si s'do të jeni kurrë të
saktë.*³⁷⁷

Ftesë në studio është një ftesë për të hyrë në honet e pashpjegueshme

³⁷² Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, Österreich in Geschichte und Literatur* 14, 1970, f. 418-438

³⁷³ Ismail Kadare, Idem

³⁷⁴ Ernesto Sabato, *Shkrimtari dhe fantazma e tij*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015, f. 107

³⁷⁵ Ernesto Sabato, Idem

³⁷⁶ Gerard Genette, *Narrative Discours, An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, f. 255

³⁷⁷ Ismail Kadare, Idem

të shkrimtarit. Kjo bëhet në sajë të formës së zgjedhur autobiografike, si në rastin konkret që është ligjërim mbi ligjërimin, një metaligjërim autobiografik, që përveç mitit të autorit, ngrihet edhe miti i shkrimit dhe miti i veprës.

4. Autori dhe miti i shkrimit

Ftesë në studio është libër që shkrimin e ngrit në mit, si aventurë njerëzore të gjuhës: *Kadmosi mbolli në tokë dhëmbët e dragoit dhe që andej lindën shkronjat*. Duke ndjekur si gjithnjë mitin, Kadare i hyn shpjegimit të të gjithë procesit kreativ. Ai nuk bën interpretim teorik, por një shpjegim nga teksti në vepër,³⁷⁸ siç do të shprehej Genette-i.

Kur teksti zbulon autorin, rrëfimi zhvillohet prej vetës së tretë. Pra, bëhet një ndërmjetësim në mes *subjektit* dhe *objektit*, duke nominuar shkrimtarin:

*Në ndërgjegjen e shkrimtarit ka përherë zhvendosje.
Një luftë e heshtur zhvillohet ditë e natë midis
motiveve, që presin radhën e daljes, çlirimit.
Është një luftë që e lodh shkrimtarin.*

Në fakt, kështu e zbulon autorin, duke ngritur njëkohësisht mitin për shkrimin, shkrimtarin, ngrit mitologemën personale dhe zbulon veprën:

*Në qoftë se proza ime e parë serioze ka qenë
romani “Kronikë në gur”, kjo do të ishte sa e
vërtetë, aq edhe e pavërtetë, sepse ato kanë qenë
vetëm pjesë, domethënë fidanë.³⁷⁹*

³⁷⁸ Titull i një eseje të Genette-s në *Narrative Discours*, vep. e cit.

³⁷⁹ Ismail Kadare, Idem, f. 23

Dihet mirëfilli, në zhanre të tilla, lexuesit kërkojnë me ngulm të vërtetën e verifikueshme, derisa del në pah *personi*. Dhe, po të kemi parasysh natyrën njerëzore, *autobiografia del pak a shumë gënjeshtër*; për të vazhduar më tutje se vetëm në letërsi, *njerëzit guxojnë të thonë të vërtetën e tyre të tmerrshme: ("Personae" do të thotë maskë dhe si e tillë ka hyrë në gjuhën e teatrit dhe të romanit)*.³⁸⁰

Siç shihet në referencën më lart, Kadare terratiset në mes të vërtetës dhe të pavërtetës. Ai, si autor autobiografik, gjendet para një dileme të madhe personale e universale e që për tendencë ka një rrëfim të singertë për mitin e shkrimit, mitin e veprës së tij, qoftë edhe me cilësime të forta, por edhe me eufemizëm, siç ndodh në fillim të librit kur flet për *Gjeneralin...*, të cilin e cilëson si *roman të ashpër* dhe *Kronikën... si rrëfim të brishtë* të fëmijërisë së tij.³⁸¹

Së këndejmi, si për të përforcuar mitin për shkrimin, këtë vepër e nis me një kallëzim popullor, një hipertekst ky edhe i prozës së Koliqit, përmes të cilit thur raportin mes *kodit mitik* e kulturor, një *kumt i moçëm* për shkrimtarin, i cili provon të tregojë *të patregueshmen*.

Lidhja me mitin e *personazhit të pagojë*, analogemë kjo me shkrimtarin, Kadare, sikur pajtohet se përballë kësaj sfide, vdekja e autorit është shpëtim. Ndryshe, ta komentosh tregimin tënd duhet një pakt, jo vetëm me lexuesin, por në kuptimin figurativ edhe me *një pakt me djallin* për ta rrëfyer *të patregueshmen*. Prandaj, sipas Kadaresë, zbulesa e shkrimtarit është e pjesshme, sepse objektiviteti për të është një *mission impossible*. Pse? Sepse metarrëfimi ndërtohet mbi rrëfimin dhe kur rrëfimi është autodiegetik e forma autobiografike, metarrëfimi është *instancë e tretë* e letërsisë, një trill mbi trillin e vërtetë:

Si është e mundur që, ndonëse dua t'u them të

³⁸⁰ Ernesto Sabato, Idem, f. 146-147

³⁸¹ Ismail Kadare, Idem, f. 24

*vërtetën, ato që flas kanë të bëjnë aq pak me të?*³⁸²

Kështu, Kadare ndërton një *pakt të dyfishtë*: një me rrëfimin dhe dy me metarrëfimin, i cili prozën *Ftesë në studio* e çon drejt autobiografisë diskursive, shkrimit autoreferencial eseistik. Kështu që, duke zbuluar autorin, shkrimtarin në përgjithësi, bën zbulesën e honeve të letërsisë së tij, e cila hyn në analogji me letërsinë e madhe dhe autorët e saj, si: Augustinin, Danten, Shekspirin e shumë të tjerë.

Në të tilla raste, diskursi përherë është referencial, por që në përmbyllje kthehet në autoreferencialitet të plotë, aty ku bëhet zbulesa e autorit dhe e veprës, aty ku kursi ndjek diskursin dhe libri i ngjan jetës, që na kthen te konstatimi i çuditshëm i Barthes-it, i cili pohonte se *jeta kurrë nuk bën më shumë sesa imitimin e librit, ndërsa vetë libri është vetëm një tis i shenjave, një imitim që humbet, që pakufishëm shpërnderohet*.³⁸³

5. Zbulesa dhe zanafilla e veprës

Sipas Kadaresë, fidani i *Kronikës në gur* është tregimi *Qyteti i jugut*. Po sipas tij, edhe ai ka pasur një fidan të parë, siç e quan ai, tregimin *Aeroplani i madh*.³⁸⁴

Kjo është ftesë për një *kërkim gjenetik* të veprës, jo vetëm për *Kronikën...*, por edhe për veprat të tjera, siç lexojmë mes rreshtash edhe për *Muzgun...*:

Nganjëherë, fidanët e parë të romaneve mund të jenë proza më të shkurtra, ose vjersha, madje ka raste që, ashtu siç përfytyrohet dalja e gruas prej një brinje

³⁸² Ismail Kadare, Idem f. 19

³⁸³ Roland Barthes, *Vdekja e autorit*, në *Teori dhe kritikë moderne*, Rozafa, Prishtinë, f. 188

³⁸⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 24

*të Adamit, një vepër mund ta ketë zanafillën nga një paragraf i një vepre tjetër.*³⁸⁵

Këtë kritika gjenetike e njeh si një kërkim, zbulesë të amzës së veprës në disa shkallë ligjërimi, siç ndodh me shpalimin gjenetik të *Kronikës*... Ndërsa, për t'u hapur edhe më ndaj lexuesit, autori tash si narrator autodiegjetik ka *funksion drejtues*.

Në mbështetje të këtij autometateksti, ai i referohet edhe një autoepiteksi të romani *Kronikë në gur*, i cili duket të jetë prova e parë e kësaj forme autobiografike diskursive. Rimarrja e këtij *shënimi* shpjegues, me karakter rezymues e përkujtues, shkon në hullinë e *zbulesës gjenetike*, një rikonfirmim i sistematikës së shkrimit të autorit model, që e kërkon po ashtu edhe lexuesin po të kësaj natyre:

Më 1974-n, duke dashur të shpjegoj historinë e romanit “Kronikë në gur”, kam botuar këtë shënim:

“Fillimi i këtij romani ose, që të jem i saktë, vetëm një fazë e tij (ka fraza që, megjithatë, për arsye të ndryshme janë si lokomotivat që tërheqin pas gjithë veprën), ka lindur shumë vjet përpara se të shkruaja librin, në kohën kur isha student.

Kjo ndodhi një pasdite dimri në fshatin Peredjellkino, ku bashkë me shokë të tjerë të institutit “Gorki”, shkonim për të bërë ski. Nuk më kujtohet mirë, se si filloi biseda, por dihet se nuk ka gjë më të natyrshme për një shoqëri me njerëz të kombësive të ndryshme, sesa një bisedë rreth qyteteve të lindjes.

Po flitej për qytete të jashtëzakonshme, të zbuluara nga malli i ndarjes, për qytete me diell

³⁸⁵ Ismail Kadare, Idem, f. 24

apo hënë të çuditshme, me blerime, me liqene dhe ura, që ngriheshin natën si fantazma. Kur më erdhi radha mua, unë thashë se isha nga një qytet vërtet i çuditshëm, ku, po të ishe i dehur dhe të rrëzoheshe në rrugë, në vend që të bie në hendek, mund të bie mbi pullazin e një shtëpie tjetër. Qeshen të gjithë dhe, për të mos më quajtur gënjeshtar, më thanë se isha fantazist.

Për fatin tim, midis tyre ishte një shkrimtar grek, i cili, pas thyerjes së partizanëve grekë në Gramoz, kishte qenë mjekuar ca kohë në Gjirokastrë.

Ai pohoi fjalët e mia dhe madje shtoi se për të ishte një nga kujtimet më të paharruara kontakti i tij i parë me atë qytet. Kishim vite në male, tha ai, dhe mendoni se për herë të parë, pas një kohe kaq të gjatë, na doli përpara një qytet që u ngjante përrallave.’ Në qoftë se është kështu, si është e mundur që t’i s’ke shkruar asgjë për këtë qytet?’, tha një letonez.

Nuk u kuptua mirë se kujt iu drejtua kjo pyetje, grekut apo mua, por, për çudinë time, greku tha: ‘Ku e di ti që nuk kam shkruar?’. Hm, ia bëra unë më vete. Greku paska shkruar për të, kurse mua as më ka rënë ndërmend një gjë e tillë.(...)’³⁸⁶

Kështu, duke iu referuar shënimit të botimit të 1974-tës, Kadare rikonfirmon edhe një herë se si lindi dhe u shkrua *Kronika*... dhe pas saj *Muzgu*... Lidhjen në mes të këtyre e pranon edhe autori:

Secili i lindur në largësi, por me kahje të kundërt. “Kronika” u mendua atje, për ngjarje e personazhe të këtushme, kurse “Muzgu” lindi këtu, për botën e

³⁸⁶ Ismail Kadare, Idem, f. 24-25

atjeshme”, ” për të konstatuar se janë shkruar duke pasur element drejtpeshues largësinë.³⁸⁷

Kësisoj, theksi bie në historinë personale, por edhe në tekstin autobiografik. Kjo nuk është shmangie nga subjekti, uni i autorit autobiografik, as shmangie nga jeta e tij.

Kadare, vetëidentitetin e shndërron në vetëkontinuitet të projektit të tij autobiografik, biografemat në fragmente të *bioletrës* (Hamiti), madje në *histori të shkrimit të veprës së tij* (Smith).

Kjo është tipike për teknikat e formës autobiografike diskursive, një zhanër i gjeneruar si këtui, ku subjekti autobiografik është i rrjetëzuar në formë interteksti me referenca, jo vetëm nga përvoja e tij, por edhe të subjekteve të tjera (shkrimtarë të huaj), që kanë identitet dhe që janë bartës të një misioni kulturor e letrar.

Në një farë mënyre Kadare, duke zhveshur strukturën narrative semioautobiografike, bën *zbulesën e veprës*, kalon te struktura e diskurseve, një instancë me e lartë e mendimit, e njohur nga semiotika edhe si *instancë e thënies* (Greimas).³⁸⁸ Kjo instancë përgjithnjë përzgjedh, seleksionon *strukturat tekstore* dhe diskurset që burojnë nga përvoja e autorit.

Në anën tjetër, konceptin e Greimas-it, Genette-i e zgjeroi në *subjekt të thënies*, i cili është irelevant vetëm për tregimin kur *thënësi*, autori shfaqet si *instancë e brendashkruar*, edhe kur komenton tekstet e veta, gjë që realizohet përmes një *rendi të diskursit*.³⁸⁹ Kjo është forma më e mirë se si vepra e Kadaresë, si *instancë*, dhe vetë ai si *subjekt thënës* bashkohen në një tekst, siç është *Ftesë në studio*, ku *strukturat narrative* dhe *strukturat diskursive* koekzistojnë, edhe

³⁸⁷ Ismail Kadare, Idem, f. 27

³⁸⁸ Maria Pia Pozzato, *Semiotika e tekstit*, UET, Tiranë, përkthyer nga Dhurata Shehri, 2001, f. 59-60

³⁸⁹ Idem, f. 64

pse, sipas Eco-s, ka dallime ndërmjet tyre. Sidomos kjo vërehet edhe në zanafillë.

Për *Kronikën...* u tha se e ka zanafillën në një bisedë miqsh, pastaj pasojnë dy tregime me shenja autobiografike. Ndërsa, për *Muzgun...* Kadare thotë se zuri fill në një ëndërr, e cila i ishte shndërruar në një motivim të pandashëm për të shkruar për studimet në Moskë.

Në pjesët kur flitet për *Muzgun...*, autori largohet nga komenti duke ndërtuar një hiper-rrefim, me status të tregimit. Autori autobiografik sa është subjektiv, po aq objektiv. Ai është në “ndjekje” të personazheve reale të veprës së tij, një *alegorezë* kjo e narratorit, jo e lexuesit, duke përfillur një kronologji ekstraletrare, ideologjike përmes sistemeve politike, ku narratori autodiegjetik ka *funkcion ideologjik dhe komunikues* (Genette). Kërkimi i personazheve të *Muzgut...* në jetë, pasi kishin bërë jetë në libra (si figura letrare), zgjat rrefimin dhe mbyll fabulën e *Muzgut...*:

*S’ishte e vështirë ta ndieje të keqen përpara se ajo të shpallej. Jeronim Stullpansi, letonezi biond, miku im, që më kishte munduar kaq kohë, kishte vrarë veten.*³⁹⁰

6. Kthimi i autorit në fron

Miti i veprës letrare thuret përmes një metafore për shkrimin, një mitologemë e përsëritur nga fillimi i veprës. Ai zbërthen, dekodon, zbulon psikologjinë e tij. Prandaj, *Ftesë në studio* e shohim edhe si *shkrim dekodues*, siç ndodh në kapitullin e katërt, i cili sa është *autobiografi metatekstuale*, po aq vlerësim autokritik, me gjykime të prera që lëvizin nga diskursi i thellë letrar, deri te kodet kulturore eksplicite.

³⁹⁰ Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, f. 37

Zakonisht, kur flet për të zënit fill të veprave, diskursi largohet nga autori, rrëfimi bëhet metarrëfim. Shpesh autori veten e shenjon si shkrimtar(i). Referenca në vetë të tretë ia mundëson të krijojë një hapësirë më të gjerë rreth përsiatjes së shkrimit, duke e kthyer ngadalë autorin në fronin e vet, herë si zot e herë si rob të tekstit, herë në cilësinë e fituesit e herë të humbësit. Për këtë të fundit, nuk ofron përvojën e tij, shenjë kjo e *subjektivitetit të dëshiruar*. Referencë ka autorët e mëdhenj, si: Eskilin, Sofokliun e deri te Lasgushi ynë.

Me kthimin e rrëfimit në polemikë dhe apologji nacionale, Kadare lufton me çdo kusht amnezinë personale dhe nacionale. Kështu, Kadare ndërton një *histori preposterioze*³⁹¹, që është një marrëdhënie jolineare e kohës dhe e historisë.

Ky jolinearitë shprehet nga autobiografia, te ideografia, nga shkrimi autoreferencial, te ai referencial. Koha dekonstruhohet, shthuret. Edhe pse tekst kujtese, jo çdo gjë i takon të kaluarës, por edhe një të tashmeje hipotetike, sidomos kur rrëfimi për *autorin hipotetik* zhvillohet në vetën e dytë, ti. Kështu, shumë fragmente të *Ftesë në studio* janë *gestaltike*,³⁹² jo të vazhdueshme.

Së këndejmi, *Ftesë në studio* është një *autobiografi diskursive gestaltike*, e strukturuar si rrëfim që dekonstruhohet në *sinopse*, fragmente të gjata, të shkurta, analepsa të brendshme e të jashtme, copëza tekstesh dhe intertekstesh.

Miti për autorin dhe shkrimin shqip ngrihet edhe kur flet për modelin e krijuesit prijës, nga Bogdani e deri te ndjekësi i po këtij modeli, Ibrahim Rugova. Në këtë kontekst, për secilin autor të cilin e përfor, jep karakterizime dhe vlerësime:

1. Lekë Matrënga, vjershëtar i kultivuar,

³⁹¹ Mieke Bal, *Narrativa është mjete ynë më i mirë*, intervistë, revista *Symbol*, nr. 5, Prishtinë, 2015, f. 22

³⁹² John Barth, *E ardhmja e letërsisë dhe letërsia e së ardhmes*, revista *Symbol*, nr. 5, Prishtinë, 2015, f. 76

2. Marin Barleti, evropian i ditur,
3. Pjetër Budi, shëmbëllyes i François Villoni-t,
4. Pjetër Bogdani, një ndër mendjet më të ndritura të botës shqiptare,
5. Naim Frashëri, mëshirues ku artin e kombin i bën një. Për të konkluduar se *shkrimtari është njëherësh kryezot e skllav, sundues e rebel*.³⁹³

Sidoqoftë, kjo është një urë për të thurur biografemën e vet të madhe, duke ndjekur kursin, nga e përgjithshmja te e veçanta, nga universalja te individualja. Kur kthehet te kjo e fundit, rrëfimi, përshkrimi dhe komentimi shkojnë paralel. Nuk është kapërcim vetëm në *metodë*, por edhe në teknikë narrative. Tashmë, përvoja e tij hyn në raport me procesin e krijimit universal, një gradacion ky nga rrëfimi plural, te ai singular:

*Kur isha duke i dhënë dorën e fundit romanit “Koncert në fund të dimrit”, midis mungesave të ndryshme gjeta, për shembull, se kapitulli i njëmbëdhjetë ngjante disi i varfër dhe me mungesë drejtpeshimi. Atëherë, për ta pasuruar, vendosa të përdor një mënyrë që rrallë e kisha përdorur: ta pasuroj, ta mbush me pjesë nga ‘fusha’.*³⁹⁴

Tutje, përderisa komenton gjendjen autoriale, ngrit mitin e autorit dhe i hap rrugë ndërrimit të statusit të tij:

*Ishte një nga kapitujt që më ka munduar më tepër, ngaqë më dukej se kurrsesi nuk e gjeja dot masën e duhur të shtesës pasuruese.*³⁹⁵

³⁹³ Ismail Kadare, Idem, f. 201

³⁹⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 40

³⁹⁵ Ismail Kadare, Idem

Kësopfare, miti i autorit zvetënohet duke marrë rolin e *tjetrit*, atë të redaktorit.

Pra, Kadare, parë sipas një rendi leximi, shfaqet me status të trefishtë: *autor*, '*redaktor*', *lexues*.

Kur është në rolin e autorit, shkrimi dhe rrëfimi është funksional (si tip).

Kur është në rolin e redaktorit, shfaq variantet e teksteve të ndryshme narrative si sinopse.

Kur është në rolin e lexuesit, lëshohet në komentime dhe interpretime të teksteve të tjera.

Këtë përvojë e ilustron me fragmente narrative të sistemuara sipas rendit alfabetik A,B,C..., në të cilat flitet për *motërzim tekstesh*, *variante* dhe *versione*.

Ndërsa, fragmentet e renditura funksionojnë si sinopse, mozaikë tekstesh e intertekstesh, përzierje formash dhe diskursesh, duke dëshmuar këmbëngulësinë për gjetjet artistike si sprovë autoriale.

Sinopset përshkohen nga komenti. Ato kanë *funkcion komunikues* dhe *dëshmues*, siç ndodh te fragmenti D, në të cilin copëza tekstesh poetike ndërkalen si *reminishenca*, madje duke ia paravënë edhe biografemat që herë-herë shkojnë *përtej kujtesës* autoriale.

Së këndejmi, *sinopset* na kthejnë te amza, motivimi për një *kërkim gjenetik*, herë si fillim libri, herë si pjesë kryesore, herë si tituj, herë vetëm si strukturë e thjeshtë fabulare. Nga këtu dalin edhe skemat ideografike të romaneve të ndryshme, temat, idetë, motivet, karakteret, dokumentet, fragmente historish, kultura dhe subkultura, së fundi për të funksionuar si subtekste brenda një *zhanri mikst* dhe si teknika të reja shkrimi.

Autori, përderisa përsiat rreth shkrimtarit, del në pah *egoja* dhe *alter egoja* e tij. Lexuesin e mban pranë shpjegimi. Jo vetëm kaq, ai stis edhe minirrëfime, ndërton histori, të cilat i mbështet në të dhëna.

Në këtë mënyrë, Kadare, herë në rolin e prozatorit, herë të estetit, duke përqasur shkrimtarin dhe procesin e krijimit me figura, hyn në psikanalizë të krijuesit. Tutje, rrjedhin shpjegimet për format, teknikat, figurat, për gjuhën, sintaksën dhe stilin, për gjetjet dhe zgjedhjet tematike. Kështu, ai luan me format e shkrimit nga teksti autobiografik, deri te autometateksti. Pastaj, si për ta mbajtur fillin, ofron provat e veta:

Në vitet '60-të ishte periudha kur zbulesat ndriçuese brenda meje ishin më të shpeshta se kurrë. Pas tundimit për të braktisur, duke këmbyer poshtërisht me modën, i isha kthyer letërsisë me tërë përkushtimin, që pendesa dhe pabesia e përkohshme e bënin edhe më prekës. Isha oshënar i saj dhe në altarin e saj mund të flijoja gjithçka. Truri im gjendej në trazim të vazhdueshëm dhe e ndjeja se asnjëherë s'e kisha pasur kaq lehtë të kapja të pakapshmen dhe të depërtoja në të pamundurën. Mbi ngjarjet dhe motivet që i kisha ndeshur kaq herë, shikoja shenja që s'i kisha parë kurrë. Subjekte të tëra më shfaqeshin bashkë me kodet dhe shifrat zbërthyesë, me një lidhje harmonike të përkryer. Gjithçka ishte e lehtë dhe e mundshme, thua se gjendesha mbi sipërfaqen e një planeti tjetër, ku graviteti që i ndryshëm.³⁹⁶

Kadare, duke bërë autoportretin e tij kalon në portretet e të tjerëve. Pra, nga autobiografema në biografemë, e më tej, nga autobiografia në *altergrafi*. Subjekti bën objekt modelin ideal, duke i shtuar autobiografisë së tij diskursive edhe shenjat e empirisë personale.

³⁹⁶ Ismail Kadare, Idem, f. 147

Miti për subjektin shndërrohet në mit për objektin. Përvoja e tij zhvendoset në skaje të rrëfimit, përderisa në qendër vë Lasgush Poradecin, si një mit të paarritshëm, si një mision të vështirë për *ta bërë* portretin e tij prej shkrimtari:

Ajo çka në vend që të mundonte, më mahniste gjithmonë sa herë që e takoja Lasgush Poradecin, ishte ndjesia e të pamundurës. Ishte e pamundur të merreshe vesh me të si me të tjerët. Porsa hyje tek ai, madje porsa trokisje në portë, aty për aty, gjithçka tjetërsohej. Tjetër logjikë në të biseduar, tjetër kod, të tjera fjalë, të mbështjella me kuptim tjetër.³⁹⁷

Nëse autobiografia në kuptimin e Genette--it është *fiksion*, po ashtu edhe (auto)portreti është një *subzhanër i autobiografisë*, në të cilin nuk përjashtohen shenjat fiksiionale. Portreti më shumë përqendrohet në *diskursin e informatës*. Në rastin e tillë, nga *fiksioni* kalojmë në *diksion*, pra të folur,³⁹⁸ të folur në *shkallën e dytë*. Shenjat e literaritetit autobiografik janë të pranishme: veta e parë pohon, informon, përshkruan dhe rrëfen për vetën e tretë. Biografemat, herë janë rezultat i autobiografemave dhe anasjelltas. Lasgushi, në rolin e personazhit letrar është burim *i kodeve të dyfishta*³⁹⁹ të të folurit, prandaj diskursi hapet dhe shpesh bëhet i konotueshëm, shndërrohet në një *narrativë mimetike figurative*.

Duke qenë se diskursi është i nduarduarshëm, po ashtu edhe teksti merr shenja të zhanreve të tjera, madje nga fragmenti në fragment, siç ndodh te dy paragrafët e mëposhtëm:

Një njeriu meskin do t'i dukej i krisur, një tjetër mund

³⁹⁷ Ismail Kadare, Idem, f. 101

³⁹⁸ Gerard Genette, *From Text to Work*, in *Essays in Aesthetics*, University of Nebraska, London, 2005, f. 1-29

³⁹⁹ Këtu nuk e kemi fjalën për *double coding*, të cilin e funksionalizon *poetika e postmodernizmit*.

të mendonte se atë mjegullinë ia krijonte pleqëria. Por s' ishte hera e parë, as e dyta. Lasgushi kishte qenë gjithmonë ashtu, dhe ashtu e mbaja mend gjithmonë.⁴⁰⁰

Ose:

Të shkoje tek ai ishte më shumë se të dilje jashtë shtetit. Të dukej se dilje jashtë kohës, jashtë sistemit të zakonshëm të të menduarit.⁴⁰¹

Në këtë mënyrë, përmes formulimeve të zgjedhura nga biologema e tij, ai ndërton mitin për të, sipas këtij listimi:

1. *Ishte e pamundur të merresh vesh si me të tjerët*
2. *Ai kishte tjetër kod bisede*
3. *Ai rronte ndryshe nga tjerët*
4. *Ai ishte i habitshëm*
5. *Ai ishte i gjallë dhe i vdekur njëkohësisht*
6. *Ishte i vetmi shkrimtar, duke qenë i gjallë përjetoi vdekjen e tij*
7. *Ai ishte i papërsëritshëm, gërryes si acid, i rrezikshëm, i bëftë*
8. *Çdo takim me të ishte befasues, jashtë çdo parashikimi*
9. *Ai ishte aristokrati dhe fshatari njëkohësisht, vjenezi i rafinuar dhe ballkanasi me shkop shtogu, biondi dhe bruni, i ashpri dhe fini*
10. *Ai herë të kujtonte aktorin Aleksandër Moisiu. Grekët e lashtë, Papa gjon Pali II*
11. *Njeriu më i jashtëzakonshëm, më i ndërlikuari, më i*

⁴⁰⁰ Ismail Kadare, Idem, f. 102

⁴⁰¹ Idem

pakuptueshëm që kam njohur,
deri te vlerësimi:

12. *Vepra e tij poetike është një nga më të bukurat në letërsinë shqipe dhe në atë evropiane të viteve '30, por ai vetë, si makinë njerëzore, e kapërcente atë.*

Duke qenë se *Ftesë në studio* në pjesën më të madhe është prozë autobiografike diskursive, madje e funksioneve të ndryshme të tekstit dhe narratorit, në përmbyllje (kapitulli i dymbëdhjetë) teksti kthehet në një autobiografi tipike, ashtu siç është definuar nga poetika strukturaliste. Pra, një përmbyllje verifikuese e pjesës më të madhe të projektit autobiografik të nisur me *Qytetin..* dhe të kurorëzuar me *Kronikën...* Kësaj here bëhet një kalim i natyrshëm nga *analepsat homodiegetike* në një *analepsë autodiegetike*. Kapitulli i fundit është prova tjetër e madhe, se *Kronika...* është roman autobiografik. Këtu, referencat autobiografike janë eksplicite, meqë autori tashmë ka funksion informues dhe dëshmues:

Kur në letra të ndryshme (anketa, kërkesë për vizë etj.) shënoj datën e lindjes, 28 janar 1936, vetëtimthi më shkon nëpër mend fjala “e mërkurë”. Ti ke lindur të mërkurën, më thoshte shpesh im atë, thua se kjo kishte rëndësi më vete. Kur ishte në qejf, çka ndodhte rrallë, shtonte se atë të mërkurë, usta Vasili, që e kishim fqinj dhe që na riparonte pullazin e pjesës perëndimore të shtëpisë, porsa kishte lënë punën për të ngrënë drekë, dhe, ndërsa po zbriste nga shkalla, e kishte uruar babanë: me një djalë!

Disa minuta më pas, në dhomën e dimrit, që ndodhej pikërisht në atë pjesë të shtëpisë, pullazi i së cilës

*riparohej, linda unë.*⁴⁰²

Tutje, për të krijuar edhe mitin e subjektit:

*Kur në moshën dymbëdhjetëvjeçare botova vjershat e para, nisa të dëgjoj përherë e më shpesh komentet e shoqeve të gjyshes: do të bëhet i dëgjuar si Ismail Kadareja.*⁴⁰³

Marrë parasysh këtë *përmbyllje verifikuese*, sidomos në fragmentet e fundit, themi se është një lloj *verrleizmi* kadarean,⁴⁰⁴ ku vepra i ngjan një *mandale* narrative, e cila ku nis sërish aty kthehet: te vetja.⁴⁰⁵

7. *Mëngjese në Kafe Rostand* (*Motive të Parisit*)

Linda Hutcheon përderisa flet për kufijtë ndërmjet zhanreve letrare të cilët i cilëson si fluidë, konstaton se është vështirë të bëhet ndonjë prerje arbitrare në mes tyre, përfshirë këtu *historinë* dhe *autobiografinë*, për të konstatuar se *konvencat zhanrore bëjnë lojën e tyre njëri kundrejt tjetrit*.⁴⁰⁶

⁴⁰² Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, f. 221

⁴⁰³ Ismail Kadare, *Idem*, f. 222

⁴⁰⁴ I pari që e përmendi këtë nocion në kuptim letrar dhe filozofik është shkrimtari Musa Ramadani. Sipas tij, *verrle-izmi* është një pikë. Pra, diçka që e ka fillimin dhe mbarimin. *Vërrleizmi* e ka burimin nga një objekt, lodër e vogël, të cilën në fëmijëri e mbaronim vetë dhe e sillnim... Ajo silllej gjatë rreth një boshti që i ngjante një fytëze. Atë e quanim *vërrlë*. Sipas meje, *verrleizmi* asocion me diçka franceze, si një rrymë letrare. Diçka që silllet rreth vetes. Aty ku fillon, aty mbaron! Pra, *verrleizmi* është diçka që përsëritet në mënyrë ciklike, krijon një rreth të vetin. Fillon në një pikë dhe po në atë pikë mbaron. Shih Agron Y. Gashi: *Rrëfimet e maestros - Dialog me avangardistin e viteve '70-të, Musa Ramadani*, QMM, Prishtinë, 2014, f. 151

⁴⁰⁵ *Mandala* rrjedh nga gjuha indiane, që do të thotë rreth, qendër, tërësi. Ky simbol i rrethit është gjetur në të gjitha kulturat dhe në të gjitha traditat perëndimore. Rrethi është simbol i jetës: lindjes, pjekurisë, vdekjes dhe ringjalljes.

⁴⁰⁶ Linda Hutcheon, *Poetika e postmodernizmit, Historia, teoria, fiksioni*, OM, Prishtinë,

Shembulli më i mirë për këtë kompleksitet është vepra *Mëngjese në Kafe Rostand*,⁴⁰⁷ ku zhanret sa i kundërvihen njëri-tjetrit, po ashtu koekzistojnë duke përfaqësuar historinë e vetë autorit dhe njeriut të tij.

Koncepcioni në fjalë shkon në hullinë e mendimit të teoricienit Manfred John *se të gjitha narracionet e përfaqësojnë një histori*.⁴⁰⁸ Kjo histori, qoftë për veten, qoftë për të tjerët, përfaqësohet edhe në autobiografitë diskursive të Ismail Kadaresë.

Shpjegimet historiografike të gërshetuara me komentimet narrative të ngjarjeve të shkruara, madje herë si të folura, siç ndodh te disa tregime të *Mëngjeset...*, konstruktojnë ato që i konsiderojmë fakte historike përballë fakteve personale, autobiografike. Duke vënë në sprovë historinë, të vërtetën e saj, përderisa jemi në një shkrim subjektiv, për të mos thënë krejt *silopsist*, pahetueshëm kalon në *metafiksjon historiografik*.

Sidoqoftë, një analizë titulli dhe nëntitulli fillimisht na ndihmon që të gjykojmë se kemi të bëjmë me prozë autobiografike të bazuar në të dhëna faktike, meqë jepet koha, hapësira reale dhe motivimi. Kështu, duke njohur kontekstin, hyjmë në tekst, i cili që në titull asocion, jo me një, por me disa rrëfime.

Në këtë rrjedhë, autori fillon të rrëfejë për shkrimet në relacion me *toposin* si motivim, Parisin dhe parisianizmin, për sfidat, shkrimet e para dhe botimet. Para tij, Parisi si qendër e kulturës paraqitet dyfarësh: Parisi i *kohës së komunizmit* dhe ai i *përkohshmi*.

Këtu nuk flitet për ideologjinë parisiane, por për ideologjinë e vendit të autorit dhe, meqë kontekstualisht dhe historikisht lidhja

2013, f. 25

⁴⁰⁷ Ismail Kadare, *Mëngjese në Kafe Rostand (Motive nga Parisi)*, Onufri, Tiranë, 2014

⁴⁰⁸ Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, 2005 në <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, shikuar për herë të fundit, shtator 2014

me të shpërfaq autobiografinë në dy kohë, prej perspektivës së origjinës, edhe vendi në fjalë merr atributet sipas kohës e vendit të autorit, si: Parisi *i vështirë* kur Kadare e frekuentoi për herë të parë dhe Parisi “i lehtë”, pas braktisjes. Pra, cilësori i parë është ai i Shqipërisë së diktaturës. I dyti, ai i ikjes si shpëtim i literaturës. Prandaj, vështirësia është e dyfishtë, aq më tepër kur e shndërron në objekt shkrimi të lidhur me biografemat e tij:

E kisha të vështirë të gjeja se cili ishte imi, e cili jo. Zakonisht më ngjanin ashtu të dy. Kishte raste asnjëri.⁴⁰⁹

Autori-narrator shkrin detajet në ideologema paradoksale dhe sforcon narracionin me përshkrime dhe fakte, të cilat befasojnë dhe trondisin njëkohësisht:

Dëgjoja si i mpirë. Ishte radha ime tani të pyesja nëse isha botuar apo jo në Paris. Në një farë mënyre, gjysmë me të qeshur, ia bëra pyetjen dhe ai, po ashtu, më tha se, si po shkonin punët, s’ishte ndonjë çudi të më shkonte mendja për këtë.⁴¹⁰

Ndonjëherë nga pikëvështrimi *i tjetrit*, autori veten e nënshkruan me iniciale I. K., shenjë kjo e objektivitetit me një provë modestie, por edhe për një pakt të narratorit të shpallur me lexuesin e nënkuptuar – *narraterin*.

Kapitulli i parë zbulon autorin dhe narratorin autobiografik përmes biografemave eksplicite narrative, të cilat ndërthurin procesin, nga *ideja te teksti*. Gjithë ky proces përshkohet nga forma e diskursit personal te ai dokumentar, saqë kur vë në funksion të dhënat e sakta në kohë, hapësirë dhe veprime reale, gradualisht merr formën e reportazhit letrar.

⁴⁰⁹ Ismail Kadare, *Mëngjese në kafe Rostand*, f. 7

⁴¹⁰ Ismail Kadare, *Idem*, f. 9

Sidoqoftë Kadare, edhe kur shkruan ese autobiografike, *gjuha vetëdëftuese* merr premisat e autofiksionit falë konotacionit në sintagma e fjali të zgjeruara:

*Qenia përballë, kaq dukshëm, për të mos
thënë kaq ngacmueshëm, e dy prej lagjeve më
të njohura pariziane, të shtynte padashur tek
ideja e shemrimit midis tyre. Në një pamje të
parë, Parisi i gjashtë kishte njëfarë epërsie.
Do të mjaftonte Kopshti i Luksemburgut, më
i famshmi në kryeqytet, që t'ia siguronte atë.
Senati i Francës, që ishte pjesë e kopshtit
dhe disa hapa më larg teatri "Odeon", pa
përmendur Bulevardin St. Germain, bashkë
me kafenetë "Flore" dhe "Dy magjistaret",
shumicën e botuesve, gjer tek Akademia, të
gjitha rëndonin në peshoren e krahasimit.*
411

Në këtë mënyrë, Kadare, si shenjues ka *Kafe Rostand*, ndërsa të shenjuar - parisianizmin, qarkun kulturor e letrar. Mbi të gjitha, lidhjet me vetë jetën dhe veprën e tij si një pikë referente për t'i kujtuar shkrimet e për t'i rirrefyer *sinopset* dhe shpaluar ideologemat:

*Ideja për të shkruar diçka për Kafe Rostand
më kishte ardhur aq natyrshëm, saqë s'e
mbaja mend as kohën, as rrethanat. Ishte
një ndjesi midis pendimit dhe mirënjohjes,
e ngjashme me atë ndaj shoqes së jetës,
që, duke qenë pranë teje në gjithçka, nuk e
ka pasur, ose ty të duket se nuk e ka pasur,
vëmendjen e duhur. Në këtë kafe kisha
shkruar qindra faqe dhe po aq shënime për*

⁴¹¹ Ismail Kadare, Idem, f. 22

*motive e sinopse, pa u kujtuar asnjëherë për atë vetë, kafenenë.*⁴¹²

Ky modus theksohet edhe te tregimi autobiografik *Lufta e Rostandit*, tregim ky i figuruar, në të cilin *lufta e gjuhës* shndërrohet në një *luftë* në mes toposit dhe karaktereve. “Lufta” e kafenesë Rostand është *luftë e gjuhës vetëdëftuese* për autobiografinë e autorit dhe biografinë e të tjerëve. I tërë toposi, personat realë, shndërrohen në karaktere letrare dhe përfaqësojnë figura e herë megafigura, si: kafeneja-fushën e betejës, pronarët dhe intelektualët – palët ndërluftuese, largimi i intelektualëve – ikjen nga lufta, ardhja e të tjerëve - valën e refugjatëve etj., *një luftë e pazhurmë*, ku dokumentariteti kthehet në fiksion të plotë.

Si për ta thyer fiksionin, autori ofron detaje: emrin e saktë të rrugëve, numrin e banesave, bisedat si *të folur të gjasmuar*, emra personash të njohur në jetë dhe letra, lojën me teknikat narrative, nga shumësi te njëjësi; kështu nga kolektivja kthehet te personalja dhe anasjelltas. Tregimi për *tjetrin* zhvillohet në formë *kallëzimi* nga vetë personazhi real, siç ndodh me portretin e Angjelin Preljocajt, personazh i cili bart një pjesë të rrëfimit:

*Angjelin Preljocaj m’i tregoi këto në një frëngjishte tepër elegante, e cila më pak se gjithçka, i shkonte atij tmerri.*⁴¹³

Pastaj autori kërkon pikat që e lidhin koreografinë me letërsinë, herë si *ngjasim (mimesis)*, herë si *mosngjasim*, siç shprehet vetë Kadare. Kjo përsiatje është sprovë autointermediale në mes vallëzimit dhe shkrimit. Nga këtu përftohen edhe *anologema impersonale*:

Ca ditë më pas, kur pashë baletin e tij “Romeo dhe Zhulieta”, dhe në skenë u duken telat me gjemba

⁴¹² Ismail Kadare, Idem, f. 26

⁴¹³ Ismail Kadare, Idem, f. 34

*të kufirit shqiptar, dhe rojet me helmata gjermano
– ruse, dhe qentë, m’u kujtua prapë nëna e tij, dhe
mendimi se thelbin e librit për të e kisha ndërkaq në
kokë, më dha qetësi.*⁴¹⁴

Gjithashtu, autori zgjerohet edhe në rrëfime të tjera, madje autori autobiografik bëhet një *narrator funksion*, i cili shpalon ideologema, por sërish nyje është Kafe Rostand. Kadare, përmes rrëfimit autobiografik si te *Coffeehouse days*, trajton fenomenin e të shkruarit në kafene, tregim i cili konoton me novelën *Ditë kafenesh*.

Edhe këtu, siç ndodh edhe te autobiografemat e tjera të këtij libri, ashtu si në *Ftesë në studio*, autori krijon një lidhje me projektin e madh autobiografik, jo vetëm në nivel diskursi, zhanri e perspektive narrative, por edhe përmes përsëritjes ose *tejpërçimit të temave*, të ideve të elaboruara si te *Ftesë...*, po ashtu edhe te *Muzgu...* P.sh. në nivel aktantësh janë të njëjtat *persona*, po me të njëjtin rol, si: Stullpansi, Anteos etj.

Ajo që e bën këtë prozë autobiografike edhe më diskursive është vijëzimi i portreteve, herë me kolorit ideologjik, herë vetëm bardh e zi, varësisht prej statusit civil, që bartin brenda shoqërie. Në raste si këtu, margjinë e zhanrit në mes jetës dhe shkrimit është metafiksioni. Kadare bëhet bashkëpjesëmarrës në metanarracionin, si fiksion që bën të mundshëm çdo pohim që lidhet me të “vërtetën”, sado provizor qoftë ai (Rorty, Boudrillard, Foucault, Lyotard).⁴¹⁵

Strukturat tekstore shfaqen si *struktura ideologjike*. Kjo nuk rrënon patjetër vlerën e autobiografisë dhe të vërtetës që shtrohet në të. Përderisa po këto struktura ideologjike marrin me vete, përveç diskursin, edhe mendimet eksplicite e herë implicite për vetveten.⁴¹⁶

Autori autobiografik, nga përshkruesi kthehet vetë në personazh

⁴¹⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 37

⁴¹⁵ Citur sipas Linda Hutcheon

⁴¹⁶ Roland Barthes, *Critical Essays*, Evanston, III, Northwestern University Press, 1972, f. 256

veprues, por edhe në vëzhgues dhe dëshmues. Dëshmi për letërsinë, dëshmitar për ideologjinë, prandaj s'ka se si t'i ikë autobiografisë diskursive, që shpesh barazohet me rrëfimin letrar dhe dëshminë jetësore.

Kodi kulturor, jo një herë funksionon si kod autobiografik për t'i shpaluar *momentumet*, të cilat përfaqësojnë shenja kyçe në jetën e tij. Në këtë kontekst, ai ballafaqon veten me të tjerët, të cilët ndërrojnë sipas statusit autorial.

Kur flet në *cilësinë e lexuesit* përherë ka përballë Shekspirin, ndërsa si *vlerësues* ka objekt Henri Mullerin, duke diskutuar edhe si *zëvendësues* i Poperit në Akademinë Franceze, për të vazhduar për relacionin miqësor dhe plot apati me nobelistin, Patrick Mondiano. Këtë të fundit e vë përballë Le Clezios, duke i vënë në pah të veçantat dhe të përbashkëtat e tyre.

Në një farë mënyre, kjo është panorama e Parisit të Kadaresë, e cila përmes një *flashback*-u përthyeret në atmosferën që i përshkon kafenetë e Shqipërisë, një kthim ky përtej *kohës së gjetur*, në Paris, e që sipas nëntekstit del *si kohë e humbur*, si pasojë e sistemit politik, me skena e prapaskena, botime e ndalesa botimesh, përplasje me njerëz të ideologjisë dhe të letërsisë, njëkohësisht:

*Ëndrra e Kafenesë ishte zhvendosur në Tiranë,
bashkë me dritat, vajzat e bukura dhe kureshtitë e
panjohura të qytetit...⁴¹⁷*

Nis e sos, në rrëfimin e tij autobiografik, autori bën përpjekje të ndërtojë një vijë ndarëse në mes ideologjisë dhe letërsisë, artit dhe politikës, edhe kur shkrimtari trajtohet si *zoon politicon*. Meqë jemi këtu, ai bën një ndarje në mes të autorëve në shërbim të ideologjisë dhe atyre në shërbim të letërsisë. Këtë fenomen e ilustron edhe me emra të përveçëm.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Ismail Kadare, Idem, f. 64

⁴¹⁸ Si autorë në shërbim të ideologjisë, Kadare veçon Dhimitër Shuteriqin, Sterjo Spassen

Tutje, lëshohet në komentimin e diskurseve poetike të të tjerëve, përderisa provon të ndërtojë portretin e tyre, deri te *hija e rëndë e frazës: Zonjat e vogla të letërsisë shqipe*, shpesh të veshura me stilema letrare dhe një ton ironie, meqë argumentin se *prirja për të gjetur zonja të mëdha në art bën pjesë në dëshirën e fisme për një botë të harmonishme. Me sa duket, ngushëllimi se qytetërimi botëror kishte zanafillën e tij në trupin e gruas, shtatzënia, lehona*..⁴¹⁹

“Mungesën” e zonjave të mëdha, Kadare e lidh me pamundësinë për t’i rezistuar ideologjisë, siç e përshkruan më poshtë:

Kur helmet dhe urrejtja shtoheshin në stinët letrare, ishte e kotë të shpresohej për zonjat e vogla letrare, tutje për të dhënë shkakun dhe pasojën: Ato do të trembeshin dhe do të iknin, siç kishin bërë shpesh..⁴²⁰

Më pas, autori i *frazës së rëndë* e bën më të lehtë *hijen e saj* në përkushtimin e poetëve ndaj ‘zonjave’, grave, që nga fillimi i letërsisë së shkruar. Kështu, autometateksti bëhet metatekst. Ndonjëherë, dëshmia për poetët konvertohet në një përsiatje sociokulturore me karakter letrar (përkushtimi) dhe ideologjik (sundimi dhe mbulesa e tyre), *nga terri osman*..⁴²¹

Pra, *hija e rëndë e frazës* së Kadaresë justifikohet me *dëshmitë individuale* të poetëve shqiptarë dhe *dëshmitë e përgjithshme*. Kështu, autori ngrit mitin e femrës si objekt trajtimi, ndërsa e demitizon atë si krijuese.

Prandaj, Kadare provon ta zgjidhë enigmën kundërthënëse të femrës shqiptare, *dyzimi i saj midis hyjnizimit në art dhe keqtrajtitimit në*

dhe Nonda Bulkën, ndërsa autorë që me tërë qenien iu përkushtuan letërsisë dhe çuan duart, madje edhe e pësuan nga ideologjia, përmend Lasgush Poradecin dhe Mitrush Kutelin.

⁴¹⁹ Ismail Kadare, Idem, f. 123

⁴²⁰ Ismail Kadare, Idem

⁴²¹ Ismail Kadare, Idem, f. 129

jetë. Në fund të këtij kapitulli, që në krye mban *frazën hijerëndë*, Kadare bën karakterizime të këtyre individualiteteve letrare nga origjina, ikja - deri te librat në gjuhë të huaj me përmbylljen metaforike përmes një *fraze të butë* dhe ironike:

- *Xixëllonjat dinin të vononin.*⁴²²

8. *Modus memorialis*

Duke qenë prozë autobiografike e modelit diskursiv, tekstin e përshkohnë *sinjale pragmatike*, si shenjë e këtij tipi shkrimi. *Sinjalet pragmatike* përcaktohen nga diskursi, siç ndodh te tregimi autobiografik *Makth*. Kadare lë biografemat dhe hyn në diskursin pragmatik-polemizues, si në rastin kur diskuton për çështje të identitetit religjioz dhe autobiografia strukturohet si *kronikë* dhe *komentim*.

Kronika ndjek linjën kohore që përfshin një periudhë të gjatë. Komentimet bëhen mbi tekstin e tjetrit. Makthi është personal dhe kolektiv. Kështu, Kadare ngadalë rrëshqet në *kujtesën letrare intertekstuale*. Në tregimin *Makbethi* ndjek të njëjtin kurs si te *Leximi i Hamletit*, një tregim autobiografik për përvojat e leximit nga mosha pesë vjeç, ku i drejtohet kujtesës si *ligjërime në veprim*. Po ashtu, ndodh edhe te tregimi *Makbeth* edhe si kulturë leximi, po edhe si kulturë shkrimi, një lloj *modusi memorialis* i kujtesës gjenerike dhe intertekstuale, e cila shpie te një rrëfim me shenja mitike dhe fantastike:

*Nga padurimi, kaloja nga një faqe në tjetrën si i marrë. Herë kërkoja shfaqjen e fantazmës e herë kamën e përgjakur që i fanitej Makbethit.*⁴²³

⁴²² Ismail Kadare, Idem, f. 148

⁴²³ Ismail Kadare, Idem, f. 175

Jemi te një tregim ku kujtesa intertekstuale shenjoheq që në titull. Titulli është reprezentues i *kujtesës gjenerike*. Duke dhënë përvojën personale, herë si *actio* e herë si *memoria*, paraqitet kujtesa gjenerike, e cila është e pavetëdijshme, por e rrëfyer prej narratori të gjithëdijshëm. Ndërsa, kur i referohet literaturës dhe përvojës personale, atëherë kemi kujtesë intertekstuale.

Ky *modus memorialis* shpërfaqet përmes dy moduseve të tjera: subjektive dhe objektive. Ndërsa, vetë tregimi, ashtu siç ndodh në tregimin autobiografik *Hamleti*, vihet në relacion me vepra të tjera, jo vetëm të letërsisë angleze, ruse, por edhe ato të vetë autorit. Së këndejmi, autobiografemat tashmë shndërrohen në kujtesë gjenerike e intertekstuale njëherësh:

Akti i parë. Skenë e parë. Një yrt i shkretë. Bubullimë dhe vetëtimë. Hyjnë tri magistrice...Gëzuar, o Makbeth, që nesër gdhihesh mbret.

Më kujtohet përherë mëngjesi i së dielës, kur me gishtat e hollë, të llangosur me bojë shkrimi dhe të mpirë nga tendosja, shkrova ose më saktë, kopjova ato faqe që mund të merreshin si fillimet e një shkrimi në të ardhmen.

Dymbëdhjetë vite pas, në Moskë, në seminarin e psikologjisë së krijimit, kur secili nga studentët rrëfente përvojën e parë në letërsi, e tregova ngjarjen, të gjithë qeshën.⁴²⁴

Kështu, kemi rrëfimin brenda rrëfimit, autobiografia funksionon përbrenda autobiografisë, deri te semioautobiografia me status novele, *Kukulla*.

⁴²⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 189

9. *Kukulla*, portreti i nënës

Autobiografia me shenja letrare njihet si semioautobiografi. Letërsia, fiksioni shkruhet mbi faktet. Porse këto të fundit, përherë janë të veshura me tisin letrar. Prandaj, semioautobiografia është biografi, në rastin konkret, portret i letrarizuar në atë masë sa mund të merret si letërsi e mirëfilltë, madje edhe pa përjashtuar saktësinë, sinqeritetin, mundësinë për verifikim, karakteristika këto të përfolura nga teoricienët për zhanrin e autobiografisë.

Titulli është konotativ. Shenjuesi *Kukulla* ka për të shenjuar nënën. Ndërsa, për t'i hequr dilemat rreth modelit, *nëntitulli* është përcaktues kategorialiteti në frymën e përkushtimit: *Portreti i nënës*.

Në kuptimin literal të zhanrit, ky nuk është i vetmi portret që shkroi Kadare,⁴²⁵ përmes të cilëve shpërfaq edhe portretin e tij prej shkrimtari. Porse *Kukulla* është një biografemë eksplicite, me figura implicite. Eksplicite është fraza nistore e rrëfimit, shenjë kjo e diskursit proleptik, ku autori – narrator shpall fundin e tregimit autobiografik:

*Në prill të vitit 1994, im vëlla na lajmëroi nga Tirana se nëna ishte duke dhënë shpirt.*⁴²⁶

Autori përdor teknika të *kallëzimeve të shpejta*, përmes së cilave manifestohet *padurimi narrativ*, por edhe shenjat kinematografike. Nis nga një pikë referente që do ta përshkoi tërë veprën dhe, po nga kjo pikë, i kthehet krejt perspektivës retrospektive. Teknikisht kemi prospeksionin brenda retrospeksionit, pastaj ngadalë shpalon autobiografemat, herë në formë analepsash objektive, herë subjektive. *Kukulla* merr trajtën e figurës, e cila është rrjedhojë e

⁴²⁵ Kujtojeni portretin e Lasgush Poradecit te *Ftesë në studio!*

⁴²⁶ Ismail Kadare, Idem, f. 211

një narratori episodik në rolin e dëshmuesit, siç është kushëriri i tij, Besnik Dobi, i cili rrëfen, informon dhe konstaton:

Njeriu që e kishte çuar në krahë gjer tek e motra, pasi më shpjegoi përse e kishte parapëlqyer atë mënyrë bartjeje për në distancë aq të shkurtër nga Rruga e Dibrës te fillimi i “Qemal Stafës”, shtoi fjalët: Veç kësaj, ajo ishte tepër e lehtë.⁴²⁷

E dhëna, madje edhe përmes ligjëratës së drejtë është mënyrë kërkimi për një marrëveshje referenciale, për një pakt besueshmërie me lexuesin. Dhe, për ta përforcuar këtë pakt, por edhe për t'i dhënë fuqi domethënëse emrit *Kukulla*, autori zgjeron referencën duke e shndërruar rrëfimin gati në një lloj gojëdhëne:

Në përpjekje për të sqaruar diçka më tepër, ai përsëriti pak a shumë të njëjtën gjë e pabesueshme, sa e lehtë ishte! Do të thosha prej letre. Si një kukull prej letre.⁴²⁸

Nga këtu, fillim e fund, nëna motivueshëm shenjohej si kukull, duke i hapur rrugë eponimisë së emrit, nocion ky i Gërdard Genette-it.

10. Eponimia e emrit

Eponimia e emrit qëndron në vlerën e vet si *nofkë*. Për Genette-in, eponimia përfshin një emër *domethënës*, *nofkë*, dhe së fundi, një titull, si në rastin e novelës *Kukulla* përbrenda autobiografisë diskursive. Eponimia, kështu, është cilësuar si mënyrë motivimi.

⁴²⁷ Ismail Kadare, Idem

⁴²⁸ Ismail Kadare, Idem

Koncepcioni i tillë na kthen sërish te kratilizmi, i cili pranon të ashtuquajturën tezë konvencionale (*thesei*), sipas së cilës emërtimi është pjesë e një marrëveshjeje (*sunthēkē kai homologia*) ndërmjet njerëzve (Platoni), përdërisa Kratili mbron të ashtuquajturën tezë natyraliste (*phusei*), sipas së cilës çdo objekt ka marrë *emërtimin konkret*, që i përket atij, nëpërmjet *përshtatshmërisë natyrale*.⁴²⁹

Pra, Genette-i e tumir qëndrimin fillestar të Hermoxhenit, duke pranuar përshtatshmërinë (*orthotēs*) si produkt i një konventeje dhe i një marrëveshjeje në mes *sendit* dhe *emrit*, ngase, sipas tij, asnjë send nuk emërtohet sipas natyrës, por sipas marrëveshjes që vihet në funksion.⁴³⁰

Kësomënyre, *Kukulla* është një formë minimale e *konvencës linguistike* që i bashkon dy funksione: *funksionin semiotik dhe semantik*. Që të dyja këto funksione, pa harruar edhe ato, që i kemi diskutuar te *funksionet inroductive* autobiografike: *emik, etik dhe estetik*, i bashkon shenjëzimi.

Së këndejmi, *kukulla* është emër, titull i motivueshëm që funksionalizon lojën *semio* dhe *semantike*, por edhe në mes *semes* dhe *somas*. E para shpjegohet përmes së dytës dhe anasjelltas. Është thënë se emri i pavërtetë ka shenjëzim, i cili synon të motivojë emrin e vërtetë, duke i dhënë atij konotacione të ndryshme, si *kukulla*, e cila në bazë të motivimit shëmbëllen me *sendin*, një relacion ky metaforik, ku emri do t'i ngjajë objektit brenda relacionit mimetik.

Kukulla e Kadaresë hyn në relacion mimetik me nënën, ashtu siç hyn letërsia me autobiografinë dhe kjo e fundit me biografinë. Kësomënyre, eponimia e emrit *Kukulla* përfaqëson shenjë (simbolike e reale), përfaqëson modus (rrëfim tipik letrar), përfaqëson diskurs (referencial dhe autoreferencial me dominim këtë të fundit).

⁴²⁹ Gërrard Genette, *Mimologiques – Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, 1976, f. 11

⁴³⁰ Gërrard Genette, *Ibid*, f. 12

11. Mit e kronikë

Novela *Kukulla* hyn në relacion intratekstual me romanet e tjera të Kadaresë si *Kronikë në gur*, *Çështje të marrëzisë* dhe *Muzgu i perëndive të stepës*. *Kukulla* është plotësim dhe rikthim te diskursi i jetës. Kadare, jo vetëm që u rikthehet të njëjtave personazhe, por rimerr rrëfimet, të cilat në një formë ose tjetër i gjejmë te romanet e mëparshme. Përderisa, në romanet e mëparshme ndërton mitin për veten dhe shkrimin e tij, te *Kukulla* ndërton mitin për nënën.

Nëse te romanet e hershme autobiografike, objektet dhe subjektet, veprimet, toposi cilësohen të çuditshme, këtu objekti - portreti i nënës, cilësohet i mistershëm, që kurrë nuk mund ta ndërtosh në tërësi:

Në një shikim të parë mund të dukej e shpjegueshme. Një vajzë shtatëmbëdhjetëvjeçare hynte nuse në një shtëpi tepër të madhe. Donte apo s'donte, mendimi i parë, qoftë edhe i tërthortë, do të ishte se një shtëpi e tillë kërkonte shumë punë. Aq më tepër për një vajzë, që siç do ta merrja vesh më pas nga tregimet e motrave të saj, ishte qortuar shpesh për mungesë zelli për punë shtëpie.⁴³¹

Ose

Në pamje të parë ngjante naive dhe e brishtë, por kishte edhe ajo të fshehtën e saj.⁴³²

Tutje:

Sado që jam përpjekur të përfytyroj mbërritjen e Kukullës nuse në vitin 1933, nuk kam arritur dot.

⁴³¹ Ismail Kadare, *Mëngjese në kafe Rostand*, f. 215

⁴³² Ismail Kadare, *Idem*, f. 218

*Kishte gjithmonë një pengesë, një rënie mjegulle, ose në rrëfimin e saj, ose në përfytyrimin tim.*⁴³³

Sidoqoftë, portretizimi i saj ndjek një kronologji të dhënash për të dhe veten. Kronosi jepet saktë nga ardhja e saj nuse e deri te vdekja e saj. Shumë rrallë ndodh që autori – narrator të shkojë përtej kujtесе. Edhe kur ne mendojmë se e ka tejkaluar atë, ajo është formë *kallëzimi*, dëshmi, qoftë nga nëna, apo edhe kallëzime nga të tjerët, të cilët marrin statusin e personazheve dytësore. U themi personazhe, meqë edhe kur teksti ka status të dëshmisë së pastër ka karakter letrar.

Kjo venerohet edhe te rrëfimi për përplasjen në mes të dy familjeve: Kadarenjve dhe Dobatëve, të cilët këtu përfaqësohen edhe përmes emërtimeve të figurshme, sikur të dy palët janë dy ushtri në luftë me njëra - tjetrën, përderisa mosmarrëveshjet përbrenda familjes së tij cilësohen si një proces gjyqësor, ku personazhet autobiografike marrin role të reja:

*Më në fund e kisha kapur se ky proces gjyqësor, që përtëritej herë pas here dhe ku gjykatësi ishte im atë, kurse të pandehurat dy gra: gjyshja ime hijerëndë dhe përballë Kukulla, e kundërta e saj, merrej më gjykimin e të njëjtës çështje...*⁴³⁴

Ky diskurs i figurshëm, mundëson mitizimin e nënës dhe demitizimin e babait:

Im atë kishte lojtur nga mendja.

Hija e rëndë e tim ati.

Marrëzia e babait përherë e më tepër më bënte kureshtar.

⁴³³ Ismail Kadare, Idem

⁴³⁴ Ismail Kadare, Idem, f. 225

Pavarësisht përfshirjes edhe të të tjerëve në rrëfimin e tij autobiografik, novela në fjalë cilësohet si *kronikë* e *Kukullës*. Siç u pa, kronika shtrihet në biografermat kyçe të jetës së saj: nis nga fundi, sërish narratori kthehet në fillim, pastaj ndjek rendin: *martesa, pjekuria, pleqëria dhe vdekja*. Duke ndjekur këtë rrjedhë kohore, ajo i nënshtrohet edhe kronosit të vetë jetës së autorit.

Në këtë mënyrë, Kadare ndërftoi autobiografermat e zgjedhura, një kalim ky nga referencialiteti në autoreferencialitet të sintetizuar me kodin e diskursin kulturor:

*Ishte viti 1947. Në gazetën “Letrari i ri”, në përgjigjet publike të redaksisë, që botoheshin në faqen e katërt, jo vetëm ishin tallur me mua, por, për të theksuar talljen, ma kishin botuar emrin ashtu siç e kisha shkruar vetë: Ismail H. Kadare.*⁴³⁵

Tani, miti për objektin kthehet në mit për subjektin. Kadare i përkushtohet vetëlavdisë, por edhe *grafias* së tij, një rikthim ky te modeli autobiografik diskursiv të sojit të shkrimit *Ftesë në studio*:

*Siç kam rrëfyer, tri të katërtat e fletores i kisha mbushur me reklama të llojit: romani më demoniak i shekullit, vraponi në librarinë Gutenberg për të blerë romanin madhështor, postum të I. H. De Kadare.*⁴³⁶

Kështu, ngadalë autobiografia rrëshqet në autometatekst për romanin e parë të tij, ndërsa biologemat kthehen pavërejtur në autobiografema. Në këtë mënyrë, autori autobiografik kthehet në *qendër* të tekstit, duke i lënë të tjerët në *periferi*. Prandaj, mund të konkludojmë se novela *Kukulla*, sa është portret, po aq autoportret. I gjithë potenciali artistik për t'i rrëfyer pjesët dramatike të jetës

⁴³⁵ Ismail Kadare, Idem, f. 234

⁴³⁶ Ismail Kadare, Idem, f. 235

ndahet në dysh. Kjo e bën që kjo prozë autobiografike të fitojë statusin e semioautobiografisë, një relacion mes kohësh, një relacion mes brezash, mbi të gjitha, një relacion intra dhe intertekstual mes veprash të të njëjtës natyrë.

12. Mozaiku autobiografik

Në përmbyllje të autobiografisë diskursive *Mëngjese në Kafë Rostand* si për të deklaruar formën e shkrimit, si *mozaikal*, kemi një përzierje formash letrare nga dokumentariteti i pastër te fiksionaliteti i plotë. Autori zgjedh ditët, madje duke i cilësuar si *ditë të shkruara dhe ditë të humbura*.

Nga *koha e kryer e thjeshtë*, rrëfimin e zhvillon në të tashmen, me qëllim që ta forcojë fuqinë e shkrimit dëshmues, herë në cilësi të autorit, herë në cilësi të lexuesit e herë në cilësi të ritreguesit. Si për ta plotësuar mozaikun autobiografik, autori riprodhon historinë e të tjerëve, siç ndodh te *Një ditë e humbur*. Tutje, shpërfaq ideografinë në trajtë dosjeje - procesverbali me shenja dramatike: dialogu mes dy të figurave politike të ish-sistemit monist.

Kësopare, autori shndërrohet në një lexues kureshtar dhe në një riprodhues tekstesh e rrëfimesh, dokumentesh në trajtë të ndërmjet-teksteve si te romani *Kronikë në gur*. Aty - këtu tekstet zbulojnë veprën, herë *autorin* e herë *të tjerët*. Kështu, krejt kah fundi, teksti merr karakter polemizues, por autobiografia ruhet.

Në këtë pjesë, rrëfimet apo më mirë të themi tregimet, nuk kanë lidhje njëri me tjetrin, përveç që i lidh subjekti i njëjtë, Kadare. Poetika afirmon tri epiqendra historizimesh: *narracionin, retorikën dhe argumentin*.⁴³⁷

Edhe pse *Mëngjese...* është një *kolazh autobiografik*, së paku nga statusi i teksteve, tregimeve, nuk është vepër postmoderne, por në

⁴³⁷ Nancy S, Struever, *Historical Discourse in Van Dijk*, 1985, f. 261-264

pjesën më të madhe funksionalizon këtë *trinom*. Narracioni letrar shfaqet disafarësh, madje edhe kur strukturon tekste historike, atyre iu jep ngjyrim të prozës letrare. Retorika përvijohet nga fragmenti në fragment, e shoqëruar me argumente, të cilat shpesh janë të bazuara në referenca të sakta historiografike. Prandaj, nuk është e rastit konstatimi se historia është soj i fiksionit, përderisa fiksioni një soj i historisë spekulative, siç teorizonte E.L. Doctorow.⁴³⁸

Përveç këtyre tri epiqendrave, ku më shumë e ku më pak, theksohen edhe tre zëra narrativë: veta e parë, e dytë dhe e tretë, me një ndërlikueshmëri në tri kohë: *e tashmja*, *e kryera* dhe herë-herë edhe *e ardhmja*. *E tashmja* dhe *e ardhmja* përherë janë nën presionin e *së kryerës*, meqë kjo e fundit është konvencë për rrëfimin retrospektiv autodiegetik.

Këto tri kohë, pavarësisht shpërbërjes së rrëfimit, kapërcimeve të cilat narratori i bën me qëllim për t'i modeluar autobiografemat, qoftë në cilësi të monologemave, *afirmojnë situatën e shprehjes në kontekstin e veprës*.⁴³⁹

Shpesh rrëfimi i vetës së parë rrënohet nga të tjerët. Megjithatë, këtu kemi një sintezë rrëfimesh prej tri perspektivave: *retro*, *intro* dhe më rrallë *prospektiv*.

Kjo e bën autobiografinë diskursive një model të hapur edhe ndaj formave dhe modeleve të tjera të prozës autobiografike.

⁴³⁸ Edgar Lawrence Doctorow, *False Documents in Trenner*, New York, 1983, f. 25

⁴³⁹ Linda Hutcheon, Idem, f. 26

IX. AUTOBIOGRAFIA AUTOMAJEUTIKE

`(Petro MARKO)

1. Modeli

Platoni, mendimin e konceptoi si kuvendim të njeriut me vetveten, *teetet sofisti*, nocion i cili për herë të parë u duk në truallin e mistikës. Thuhet se rrënjët e këtij nocioni janë nga Lindja. Me këtë rast, mendimi si *bisedim me vetveten*, sipas të kuptuarit të Platonit, kurrësi nuk kupton ndonjë raport të posaçëm ndaj vetvetes (i ndryshëm nga raporti ndaj tjetrit). Bisedimi me vetveten drejtpërdrejt kalon në bisedimin me *tjetrin*, këtu as që mund të flitet për çfarëdo kufijsh parimor.⁴⁴⁰

Në këtë rast, *tjetri* është *alter egoja* e autorit, siç ndodh me prozën autobiografike të Petro Markos *Retë dhe gurët - Intervistë me vetveten*, mbase modeli i vetëm i prozës autobiografike bashkëkohore shqipe, ku strukturimi i tekstit si dialog është një lloj majeutike personale.

Dialogët letrarë që nga antika janë shenjë e kulturës së komunikimit, shenjë dalluese e pajtimit dhe e kundërshtisë. Dialogët letrarë janë formë sintetizuese e *eristikës* dhe *estetikës*, e vizioneve dhe e evoluimit në formë e mendim.

Por, proza autobiografike e Petro Markos, *Retë dhe gurët - Intervistë me vetveten*, është një *automajeutikë*, e cila qëndron si hije e jetës, vetëm se dallon në formë dhe në teknikën e rrëfimit.

Bazuar në natyrën e leximeve dhe në të ashtuquajturin konflikt në mes teorisë dhe receptimit, ka rezultuar te ndarja në tri modele të autobiografisë a prozës autobiografike:

1. *Autobiografi a prozë autobiografike nga industria e argëtimit, atë që poetika e njeh si shkrim autobiografik të shkruar nga autorë anonimë.*

⁴⁴⁰ Mikhail Bakhtin, *U romanu*, Nolit, Beograd, 1989, f. 246

2. *Autobiografi a prozë autobiografike historike të figurave historike me një përgjegjësi sociale, rrëfime të cilat i kushtëzon mënyra tradicionale e rrëfimit, pa ndonjë karakter letrar, e që përpiqen t'i arsyetojnë veprimet (vendimet) e tyre, ose t'i përshkruajnë vështirësitë drejt synimeve të tyre. Edhe këto janë figura me status të lartë në shoqëri.*
3. *Autobiografi estetike, artistikisht sfiduese, të cilat më shumë se kujt i drejtohen lexuesit me interesim letrar. Zakonisht autorët e këtij modeli të prozës autobiografike, pothuajse janë sprovuar mirë në zhanre të tjera letrare, si në romane dhe tregime, të cilët janë të fokusuar në paraqitjen e 'iluzionit të së vërtetës' nën maskën e literaritetit.*

Nëse do t'i bënin vend prozës autobiografike *Retë dhe gurët*, marrë parasysh kompleksitetin në formë dhe rrëfim, themi se ajo qëndron në mes të *modelit të parë* dhe të *dytë*. Petro Marko synoi të rrëfejë historinë me shenja letrare. Aq më tepër, meqë ishte autor i sprovuar në rrëfimet letrare autobiografike, nga një roman në tjetrin.

Ashtu si konstatimi i Goethe-s, edhe këtu autobiografia përmbush boshllëqet e autorit, ndaj në mungesë të një biografi, intervistuesi të zakonshëm, Petro Marko intervistoi vetveten, që me gjithë faktet empirike, pretendimi i të vërtetës përherë është në lëkundje.

Petro Marko, që në fillim, nuk zë në gojë zhanrin e autobiografisë, por vetëm kujtimet. Dallimi në mes tyre theksohet *te mënyra e përshkrimit të jetës*, ngase sipas Neumann-it, autobiografia është e lidhur ngushtë me gjendjen personale e psikike të individit sesa kujtimet, të cilat ngjarjeve të jashtme u krijojnë hapësirë më të madhe.

2. Forma, struktura dhe strukturimi

Në *parathënien* e këtij libri e shkruar nga vajza e autorit, thuhet se këto faqe janë shkruar me nxitim, pa pretendimin që çdo gjë të jetë paraqitur e plotë, por vetëm një pjesë e gjurmëve të jetës së autorit, ashtu siç shkruhen pjesa më e madhe e autobiografive, sidomos në letërsinë shqipe.

Jo vetëm kaq, ky vlerësim është në koherencë të plotë me poetikën e këtij zhanri, e cila pothuajse thotë të njëjtën gjë. Edhe kur pretendohet të shkohet *përtej mnemos*-it del si trill, edhe kur provohet të fiksionalizohet, prapë mbetet në të njëjtat kontura dhe i mjafton vetëm *iluzioni i besueshmërisë*.

Në shënimin për titullin *Retë dhe gurët*, sipas një skeme sqarohet se romanin që Petro Marko e kishte lënë në dorëshkrim e kishte skicuar si më poshtë:

REGJIMET	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Deti</i> · <i>Toka</i> · <i>Malet</i> · <i>Koha</i> 	<ul style="list-style-type: none"> · NJERËZIT · ZOGJTË
-----------------	---	--

Qarku tematik dhe toponimik ishte strukturuar, por s'u tha se ishte roman autobiografik, përveç që mbetet të nënkuptohet në bazë të *planimetrisë*, e cila pak a shumë asocion me jetën dhe kursin e saj të ndjekur edhe në veprat e tjera.

Një fakt tjetër është shpjegimi i vajzës së tij, Arianita Petro, që titulli i romanit do t'i shkonte për shtati *intervistës me vetveten*. Meqë, vepra në fjalë ka dy tituj, titulli i parë shenjon zhanrin, i dyti figurën. Prandaj, nga këtu del edhe modeli *prozë autobiografike automajeutike*, ku intervista, autodiologu është konstituesi, forma,

modusi dhe struktura, ndërsa teknikat përherë duhet kërkuar të përgjigjet, të cilat në tërësi kanë karakter narrativ autodiegetik.

T'i kthehemi strukturës.

Libri strukturohet në dy pjesë. Pjesa e parë, e cila është shumë më e madhe, *Petro Marko interviston Petro Markon e ri*, është shkruar në vitin 1977.

Nga formulimi kuptojmë kohën dhe relacionin e saj në raport me subjektin, plaku interviston të riun, diku në pleqëri. Në *pjesën e dytë* njëjtësohen personazhet dhe mosha: *intervistuesi* dhe *i intervistuari* janë të njëkohshëm.

Autori shfaqet me status të dyfishtë: ka statusin e intervistuesit dhe të të intervistuarit. I pari i shtron pyetje të dytit. Duke qenë po i njëjti autor hyjmë në një majeutikë *sui generis*, ku mund të konstatojmë se tërë vepra ka statusin e *autodialogut*.

Si strukturim, pyetjet dhe përgjigjet ruajnë logjikën e rrëfimit të ngjarjeve dhe të rrethanave.

Si për ta tipizuar më shumë formën, intervistuesi merr rolin e konektorit të autobiografemave, ia përkujton situatat kryesore, e provokon duke i hapur rrugë autobiografemave, të cilat autodialogun e bëjnë një rrëfim tipik autobiografik.

Pjesa e parë, *Petro Marko interviston Petro Markon e ri*, nis me një pyetje retorike:

Ç'janë kujtimet?, për t'i definuar spontanisht, pa ndonjë bazë teorike:

*Jeta e jetuar me emocione, me të gjitha normat dhe kanunet që ka krijuar kuvendi i shekujve.*⁴⁴¹

Ky definim apriori përmbledh tërë atë që do ta shkruajë më poshtë, pavarësisht formës së intervistës, esencë mbeten kujtimet personale. Përmes intencës për t'i hapur kujtimet, hyn te esenca e shkrimit

⁴⁴¹ Petro Marko, *Retë dhe gurët, intervistë me vetveten*, f. 11

autobiografik, herë-herë me premisa të *altergrafisë*.

Intenca e proklamuar në nisje, shpejt bëhet esencë, strukturë e strukturim. Kështu, autori autobiografik, si narrator autodiegjetik, përderisa përsiat rreth konceptit, nuk ka ndonjë referencë teorike. Referenca kthehet në autoreferencë dhe krijon relacionin personal në mes letërsisë dhe jetës edhe kur ilustron konceptet:

Dikur kam shkruar tetë vargje për KUJTIMET. Dhe, me sa mbaj mend, thosha:

“O kujtime, o jeta ime! Dilni andej nga jeni hedhur të grumbulluara me vullnetin tuaj, pa asnjë shtypje a kanosje, dilni ashtu siç u regjistruat në shiritin e pafund të magnetotrrurit tim. Tani ju dua!”⁴⁴²

Prova e tillë është dëshmi se kjo farë e shkrimit për autorin ishte formë e mbijetesës, ekzistencë dhe rezistencë. Sidomos në situata në të cilat autori është terratisur, sepse siç dëshmon edhe vetë:

Atëherë kur shkrova këto vargje, isha internuar në ishullin e shkretë të Ustikës.⁴⁴³

Autori qartëson edhe natyrën e analepsës, meqë nuk ka mbajtur kurrë shënime, por i referohet kujtesës në një kohë prej shtatëdhjetë vjetësh jetë.

Në nismë çdo gjë ka karakter letrar, madje me një lirizëm të theksuar e të ilustruar me vargje, rikthim ky në retrospektivën letrare personale. Pra, që në fillim të librit *Retë dhe gurët*, kujtimet e Petro Markos janë të lidhura me barrën e individit në shoqëri, goftë edhe si pasojë e ideologemave:

Çdo njeri ka jetën e vet. Ka gëzimet dhe dhembjet e veta.

⁴⁴² Petro Marko, Idem, f.11

⁴⁴³ Petro Marko, Idem

*Këto gëzime dhe këto dhembje kanë përmasat e horizonteve dhe të mjediseve, ku ai lind, jeton dhe vdes. Stinët e moshës, stinët e pasioneve, ëndrrave, dëshirave përcaktojnë krijimin e kushteve të jetës me anën e armëve që përdor njeriu...*⁴⁴⁴

Autori mjeshtërisht kujtimet i kthen në autobiografi, autobiografinë në prozë me teknikë dialogu, autobiografemat në filozofema të jetës, kështu kemi një model që përfaqëson atë që poetika e deklamonte si *fund të autobiografisë së pastër* (Neumann).

Petro Marko, duke hyrë në rrëfimin e jetës, mëton paktin me lexuesin, duke ia ofruar vërtetësinë, të dhënat mbi shënime, sinopse, shkresa e relacione në kohë dhe hapësirë të ndryshme, të cilat riprodhohen falë kujtesës së autorit. Se sa është i arritshëm ky pakt, i mbetet lexuesit, i cili shpesh mjaftohet dhe pajtohet që më parë t'i pranojë fiksionet si të vërteta, sesa të vërtetat e ofruara me të dhëna e dokumente. Aty ku 'çalon' leximi, lexuesi përplaslet me diskursin e historisë dhe kërkon objektivitetin e fortë.

Në këtë rrjedhë, besueshmëria është më e madhe kur lexon shkrimin e jetës si histori të vërtetë të *tjetrit*. Ndërsa, në momentin që autori autobiografik vetëdeklarohet për natyrën e referencës, madje duke i dhënë ato nga fundi i jetës, siç ndodh këtu, *mnemos*-i është i pranueshëm, qoftë si autofiksion, qoftë si dokumentaritet. Prandaj, formulimet e tilla introductive janë në funksion të marrëveshjes referenciale, si:

1. *Kërkoja të dilnin kujtimet e mia, të dilnin ashtu siç u grumbulluan...*
2. *Ç'mbetet në kujtesë, ka kaluar nëpër shoshën e viteve...*
3. *Unë nuk kam mbajtur kurrë shënime (...), por i nxjerr nga kujtesa që ende nuk më ka lënë.*⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Petro Marko, Idem

⁴⁴⁵ Petro Marko, Idem, f. 12

4. *Nuk po shfletoj as dokumente, as shkresa, as shkrime...*⁴⁴⁶

Në secilën frazë *shpjeguese, introductive*, më shumë se një *pakt referencial* formëson një *pakt fantazmatik*, i denjë për shkrimet autofiksionale, edhe pse forma shndërrohet vetëm në teknikë komunikimi, ndërsa esenca mbetet sërish autobiografia.

Sidoqoftë, intervista, edhe pse është zhanër ekstraletër, duke qenë dialog i gjatë kthehet në një rrëfim letrar autodiegetik. Këtu s'mund të flasim për forma të implikimit dhe të nënkuptimit të autorit e narratorit a të ndërmjetësimit në mes të subjektit dhe objektit, sepse çdo gjë është eksplicite si strukturim e model narrativ brenda intervistës me vetveten, që çon kah autobiografemat majeutike.

3. Autodialogu

Pas tekstit me *funksion introduktiv*, autori e fton lexuesin që ta *çelin rubinetin e kujtesës*, për ta rrëfyer jetën në formë autodialogu në mes plakut Petro dhe Petros së ri. I vjetri interviston të riun, një shenjim i kohës dhe i pikëvështimit të narratorit prej perspektivës retrospektive.

U kuptua, duke qenë autodialog nuk ka nominime, por pyetje e përgjigje. Nominimet shpërfaqen vetëm brenda rrëfimit. Kështu, autodialogu i parë strukturohet në *shtatë pjesë* të renditura në mënyrë kronologjike me nënndarje në *njëzet e tetë autobiografema* të shenjuara me titujt tematikë.

Në rrëfimin e parë, autori, duke kërkuar gjenezën e familjes, shkon përtej *mnemos*-it, rikonstrukton trungun familjar, së këndejmi për të evokuar historinë e familjes së tij ndër shekuj:

⁴⁴⁶ Petro Marko, Idem

Me sa kam dëgjuar, me sa di unë, rrjedh nga një familje që në fshatin Dhërmi quhet Bua. Shekuj më parë, në fshatin tonë erdhi për t'u strehuar Gjin Bue Shpata, nipi i luftëtarit Gjin Bue Shpata. Ai, nipi, siç thonë pleqtë, banoi në një vend midis Shënapremtes dhe Shën Theodorit, aty ku kishte nomenë Zhupa dhe që quhet Paloshpita... Pastaj erdhi dhe ndërtoi një konak nën Qendueshën, aty ku ende i themi Konaku i Gjinit. Aty atij i linden dy djem: Markoja dhe Gjoni. Pak metra më poshtë ngriti një kishë të vogël: Shën Janin që është ende...⁴⁴⁷

Autori jep informacione të shkurtra, të denja për diskursin historik. Kështu, ai merr rolin e informatorit dhe rrëfimit të informatës për të ndërtuar gjenealogjinë e familjes: *degë, bark, fis, shoqëri*, për të krijuar kështu *mitin e subjektit* përmes mitit të familjes:

*Pra, siç shihni, familja jonë është një familje e lashtë.*⁴⁴⁸

Si për ta bërë më të besueshëm autodialogun, intervistuesi ndërhyr duke hapur dilema: në mos këto që i tha i intervistuari janë *pjellë e fantazisë së tij*, meqë vetes ia atribuon mjeshtërinë për të stisur *tregime, episode dhe ngjarje*. Kjo është vënie në pozicionin e audiencës, respektivisht në pozicionin e lexuesit.

Kështu, pyetjet secilën herë bëhen më provokuese dhe ngacmojnë evokimin. Në këtë mënyrë, autori krijon një distancë në mes të dy konstituesve kryesorë: plakut dhe të riut, duke zvetënuar kështu autorësinë e dyfishtë.

Pyetjet janë balancuese të rrëfimit autodiegetik dhe ruajnë koherencën në mes biografemave dhe autobiografemave. Sado që mbeten në hije të përgjigjeve të gjata, ato e mbajnë brenda

⁴⁴⁷ Petro Marko, Idem, f. 13

⁴⁴⁸ Petro Marko, Idem, f. 14

kursin e kujtimeve, kthimin dhe rikthimin në situata, të cilat shpesh kapërcehen për një arsye ose tjetër. Në një farë mënyre, ato plotësojnë vakuumet e *rrëfimit autodiegetik* e shpesh kanë natyrë të komenteve dhe të vlerësimit të veprimtarisë së autorit.

Që rrëfimi i jetës në trajtën e dialogut të bëhet më i besueshëm dhe që mos të ketë karakter të *rrëfimit solipsist* (Eco), zbulon edhe jetën e *të tjerëve*, madje edhe përmes ligjëratës së drejtë. Në raste kur kujtesa nis ta tradhtojë, ai u referohet gojëdhënave, burimeve okulare në trajtën e kallëzimit: *Siç i kam dëgjuar pleqtë*.⁴⁴⁹

Personazhet e botës reale renditen sipas situatave, ngjarjeve të cilat i kushtëzon historia, e cila ndjek këtë rend:

- *Histori e gjyshit, babait*
- *Burgosja, kthimi dhe vdekja e babait*
- *Vdekja e nënës dhe e gjyshes*
- *Largimi për në Spanjë, dita e parë e shkollës dhe botimi i parë*
- *Edukimi.*

Sipas kësaj kronologjie autobiografike, autori sintetizon modelin e *autobiografisë klasike* me atë moderne. Krejt kjo duke e krijuar bashkëbiseduesin e vet të privilegjuar, siç nënvizonte Jean Starobinski, ai i përkushtohet esencialisht një vërtetësie absolute. Por, tregimi i përkushtohet një destinuesi tjetër, auditorit njerëzor.⁴⁵⁰

Narracioni, në fakt, justifikohet fundamentalisht përmes një shenjimi themelues si të *Rrëfimet* e Shën Augustinit, i cili ritrason rrugëtimin e tij me shpresë që shembulli i dialogut të tij të përcillet tutje.

Edhe pse në formë interviste, autori brenda saj inkorporon edhe

⁴⁴⁹ Petro Marko, Idem f. 17

⁴⁵⁰ Shih për më shumë Jean Starobinski, *The Style of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980

tekste që nuk dalin si kërkesë e intervistuesit, por ai tashmë si krijues dhe rikujtues i jetës së tij ndërton edhe tregime autobiografike, të cilat mund të lexohen si tekste autobiografike të një faze të veçantë të jetës së tij, siç janë *Dita e parë e shkollës, Përsëri me djajtë dhe priftërinjtë* etj.

Autofiksioni bëhet fiksim tipik, sidomos kur vë në funksion diskursin mitik tek shpjegon mite e legjenda për *zanën kapedane*, pastaj rrëfenjat për fëmijërinë e deri te kërkitimi i identitetit nacional-kolektiv përmes një konvokimi retorik: *Jemi shqiptarë apo grekë?!*

Në këtë kontekst, shkrimi autobiografik ka funksion pragmatik. Autobiografia degëzohet, ku njërën anë e mban *altergrafia*, portretizimi i të tjerëve. Në disa *momentume* jetësore shpërthejnë biografemat për portrete të njohura e të panjohura, të kulturës e të politikës, si veprimtaria e Koliqit, Mbretit Zog, Fan Nolit etj.

Sado që është rrëfim i zgjeruar në ngjarje, histori dhe personazhe, sërish ngrit mitin e subjektit, duke formuluar fraza të vetëlavdimit e vetëdëftimit, sipas formulimeve alla noline *hera e parë, hera e fundit*:

- *Më zgjodhën mua si nxënës ta artë.*⁴⁵¹
- *Qe vajza e parë dhe e fundit që hyri në klasë...*⁴⁵²
- *Këtë e kemi nxënësin më të urtë, më të mirë...*⁴⁵³ etj.

Në fund të *kronografisë* për origjinën, fëmijërinë, edukimin, rrëfimin e përmyll me një ideologemë për historinë e Shqipërisë dhe figurat e saj, duke i mbajtur përherë afër tri karakteristikat themelore të të gjithë shkrimit të tij, *kronografinë, topografinë dhe prozopografinë*. Nga këtu e tutje nis rrëfimi për pjekurinë.

⁴⁵¹ Petro Marko, Idem, f. 66

⁴⁵² Petro Marko, Idem, f. 77

⁴⁵³ Petro Marko, Idem, f. 64

4. Episodet autobiografike

Në prozën autobiografike të Petro Markos, bashkëjetojnë episodet komike dhe tragjike, qoftë kur tregon historinë e trishtë, qoftë kur evokon *momentume* plot sentiment. Episode të tilla shenjohen madje edhe përmes titujve. Në raste të tilla, subjektiviteti theksohet duke pretenduar objektivitetin. Autodialogu, përmes evitimit të pyetjeve dhe zgjatjes së përgjigjeve, shndërrohet në monologema. Kjo ndodh, sidomos në *pjesën e dytë* e që për dallim nga *pjesa e parë* ka më shumë kapërcime në kohë dhe hapësirë, pa ndonjë renditje ngjarjesh: rrëfen ato që i do dhe që i kujton më mirë.

Pikërisht, këtu ndodh një shpërthim i madh personal, për faktin se pjesa në fjalë shkruhet pas një çlirimi shpirtëror dhe një lirie më të madhe; bie diktatura dhe hapet literatura.

Po ashtu, në pjesën e dytë, më shumë se në pjesën e parë shfaqet një lloj padurimi narrativ. Proleksat, edhe pse të shkurtra, gëlojnë kudo në tekst, qoftë si referencë e teksteve të natyrës letrare, qoftë si interferim i teksteve të natyrës sociopolitike.

Prandaj, *rubineta e kujtesës* zgjerohet në komente, shpërthime autoriale, por edhe në trajta eseistike deri te udhëpërshkrimi me shenja letrare. Shenjat autobiografike, gjithsesi janë aty.

Si për ta dëshmuar veten si një *machina memorialis* e *homo narrans*, se jo çdo gjë përcakton *kronografia*: përshkrimi i kohës, i periudhave të ndryshme, i moshës/moshave dhe se *intenca autoriale*, nuk e mund dot *esencën autobiografike*, aty-këtu nënvizon disa *shënime* me funksion analeptik, të cilat dekonologjizojnë rrethanat, si:

*Janë kohë që nuk harrohen kurrë. Po para se të rrëfej itinerarin e udhëtimit që më çoi në realizimin e ëndrrës sime, dua të shtoj dhe diçka që më mbeti në kujtesë si një imazh: fytyra e Migjenit.*⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Petro Marko, Idem, f. 183

Tutje për ta provuar kujtesën:

*Mbahen mend ato ngjarje, ato emocione, ato vizione, ato fytyra, ata tinguj (...), ato panorama, ato skena të rrugës sate që të shoqërojnë në çaste më të vështira, më dramatike, më tragjike.*⁴⁵⁵

Kur autori ka *ankthin e përsëritjes*, turr rrëfimin e jetës dhe ia përkujton lexuesit se kjo është shkruar më herët te veprat e tjera autoriale:

*E kam shkruar te “Hasta la vista” episodin e fshatarit të varfër që punonte si shërbëtor në familjen ku u strehova.*⁴⁵⁶

Në hullinë e poetikës gjermane për autobiografinë, se autobiografi *informon, pohon dhe rrëfen*, këtu autori njëkohësisht *provokon, evokon dhe informon*, varësisht prej nxitjes dhe provokimit të intervistuesit hipotetik:

Më zure ngushtë! Dua të ta tregoj! Është e domosdoshme që unë ta them se si e vrava njeriun e parë!

E vrava! E vrava!

*Duke parë gjithë shokët e mi të shtrirë, të vvarë, të vdekur, të ndarë nga ne përgjithmonë, u ndeza, u turbullova, nuk e desha më jetën, kërkoja të përmbysja botën, të merrja në dorë rruzullin e t shtrydhja si limon, që t'i dilnin lotët e fundit.*⁴⁵⁷

Autori në të njëjtën kohë dëshmon, prodhon figurën, duke shpërfaqur më mirë se ku brenda kësaj vepre *egërsinë në veprim dhe butësinë*

⁴⁵⁵ Petro Marko, Idem, f. 203

⁴⁵⁶ Petro Marko: Idem, f. 231

⁴⁵⁷ Petro Marko, Idem, f. 233

në gjuhë, njëkohësisht për ta përmbushur edhe një kriter tjetër: sinqeritetin, jo vetëm si *pretendim*, siç na kujton Kazin, por si një të vërtetë absolute, duke i përdorur faktet si strategji.⁴⁵⁸

5. Prozopografia dhe strukturat ideologjike

Ndonjëherë, disa autobiografema kanë më shumë *densitet ngjarjesh*, si *Kthimi në Tiranë* (1935-36-37), aty ku autodialogu humb karakterin, duke dominuar informata.

Historia personale kthehet në histori personalitetesh, që përfaqësojnë ideologema të ndryshme. Kjo është një sprovë tjetër për të shpaluar kodet sociologjike, ku njeriu shihej si *zoon politikon* dhe kodet kulturore tek zbërthen konceptet dhe shfaq qëllimin e intelektualëve, si të Branko Merxhanit, Vangjel Koçës, të cilët moto kishin jo vetëm *të informojnë*, por edhe *të formojnë*. Biografemat nuk kanë të reshtur: kthimi, veprimtaria, gjyqi, internimi e deri te kërkesa për skenarë filmash në Hollywood.

Kur pyetjet bëhen më të rralla, ato zëvendësohen me dëshirën për *shëtitje deduktive* të narracionit proleptik:

*Dua të shënoj edhe këtë episod.*⁴⁵⁹

Kështu, autobiografia futet në një betejë me ideografinë si pasojë e përplasjes së personale me universalen. Pakti referencial forcohet edhe më shumë kur vë në funksion *prozopografinë*, portretizimin e personave me përgjegjësi sociokulturore, deri te shpjegimet e koncepteve të tyre letrare dhe ekstraletare.

Kështu në gjysmën e *pjesës së parë* të autodialogut, dominon autoreferenca, ndërsa në gjysmën tjetër po të kësaj pjese, dominon *altergrafia* dhe *ideografia*. Në rastin kur *prozopografia* zë më

⁴⁵⁸ Cituar sipas Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, Österreich in Geschichte und Literatur* 14, 1970, f. 418-438

⁴⁵⁹ Petro Marko, Idem, 156

shumë hapësirë, diskursi shkon kah komenti për artin dhe letërsinë, por pa iu shmangur kursit të jetës. Sidomos, kjo shpërfaqet kur autori shtron debatin për *probleme të reja letrare*, stilin, formën, me një sprovë interpretimi të koncepteve të autorëve të viteve '30-të e këndej.

Ashtu si në *pjesën e parë*, edhe në *të dytën*, *strukturat autobiografike* konvertohen në *struktura ideologjike*. Këto të fundit funksionojnë si njësi biografike dyfarësh:

- *Struktura ideologjike politike*
- *Struktura ideologjike nacionale*.

Marrë në tërësi, dominojnë strukturat ideologjike politike. Strukturat ideologjike nacionale shkrihen në ato internacionale e që forcon natyrën e *autorit funksion*, i cili shkruan me tezë dhe për tezat. Më tej, gjuha e rrëfimit përshkohet nga enumeracione, sidomos në pjesën e dytë në të cilën besimi kthehet në zhgënjim:

*Ky sistem nuk ka asgjë të përbashkët me idealin tonë.*⁴⁶⁰

Kah fundi i kësaj proze autobiografike shfaqet kërkesa për ndërrimin e kursit e të diskursit, që autobiografia e tij të mos ngjajë me të tjera. Ky mëtim shpalohet në mënyrë eksplicite, për çfarë *autori funksion* shndërrohet në *autor estetik* dhe lexues të zgjedhur që njeh format narrative autobiografike:

*Unë nuk dua që këto shënime t'i shkruaj si slivio Peliko: "Le mie prixhioni - Burgjet e mia" ose si Antonio Gramshi: "Letere ali intelektualit italian", ose si "Il milione" të Marko Polos... dua të breh me kujtimet e mia në ato "llogore" ku fantazia ishte arma e vetme e jetës dhe nata ishte motra e lirisë.*⁴⁶¹

Tutje, autori ofron episode, ngjarje të papritura dhe rrëfime të

⁴⁶⁰ Idem, f. 488

⁴⁶¹ Idem, f. 489

habitshme për personazhe të rralla, përmes të cilave *prozopografia* ngrihet në nivel më të lartë të fokusimit. Përderisa iu rikthehet me përshkrim e rrëfim, autobiografia merr nuanca të pendimit për misione të pakryera, si brengë etike, për të plotësuar autobiografinë edhe me një diskurs autometatekstual për botimet, censurën ndaj veprave të tij, deri te vlerësimet kritike të të tjerëve për veprën e tij. Rrjedhimisht, diskursi autoreferencial bëhet më i ashpër ndaj ideologjisë në raport me veprën e tij:

Unë shkrova si poet, si gazetar e si shkrimtar; duke iu nënshtruar mundësisht sa më pak kërkesave dhe rregullave të krijimtarisë së botës, por u kritikova ashpër; u dënova me heqjen e të drejtës së botimit dhe disa vepra m'u bënë karton pa dalë në qarkullim, duke më mohuar gëzimin e krijimit. Për një artist kjo është e barabartë me vdekjen. Ky është një lloj tjetër burgimi dhe izolimi: heshtja.⁴⁶²

Në fund, si në autobiografite klasike, filozofike e shpirtërore, autodialogu përmbyllet si një *confession*, jo para perëndisë, por para historisë, pjesë e së cilës ishte edhe vetë autori:

Megjithëse u linda i krishterë, në një fshat shumë besimtar, nuk i jam rrëfyer kurrë priftit përpara se të kungohesha... Por tani dëshiroj të rrëfehem para historisë, përpara se të vdes.⁴⁶³

Një epitekst si ky krijon përshtypjen se çdo gjë po nis nga fillimi dhe se akoma ka për të thënë, porse *fraza e mbramë* që mban kohën e shkrimit e justifikon dhimbshëm mbylljen e shkrimit të jetës:

⁴⁶² Idem, f. 509

⁴⁶³ Idem, f. 552

*Gjoksi im i sëmurë nuk më lejon që të përkulem mbi makinën e shkrimit.*⁴⁶⁴

Si përfundim, autori autobiografik për hir të ideologjisë përjashton *situatat singulare*, koncept ky i Sabri Hamitit⁴⁶⁵ dhe hapet ndaj *situatave plurale* për t'i mitizuar *të tjerët* në relacion me jetën e tij. Kështu, nga diskurset personale kalohen në ato referenciale duke ndërtuar një projeksion për një të ardhme utopike.

Vetë ideja e internacionalizmit herë pas here e penalizon literaritetin. Heroi real, në përpjekje për t'u bërë hero letrar, ngushtohet në një hero ideologjik. Kësisoj, heroi, personazhi përherë është i ndarë në dysh: në hero, personazh autobiografik dhe ideografik, ndaj autori bëhet bartës i ideologemave personale dhe kolektive.

Kësisoj, autori i pasionit kthen botën kah vetvetja, ndërsa autori i misionit kthen vetveten kah bota.⁴⁶⁶ Kjo ndodh si në fillim, po ashtu edhe në fund, atëherë kur Marko provon rebelimin në dy trajta të shkrimit me shenja autobiografike: *kujtim* e *dëftim*. Autobiografia mbetet brenda skemës së *sociologosit*, edhe pse zhanri në fjalë lidhet me empirinë personale. Kjo empiri, duke qenë e lidhur fort për *sociologosin*, e kushtëzon diskursin, përjashton prezantimin e jetës dhe reprezentimin e modelit si *prozë autobiografike automajuetike*.

⁴⁶⁴ Idem, f. 552

⁴⁶⁵ Sabri Hamiti, *Utopia letrare*, ASHAK, Prishtinë, 2013

⁴⁶⁶ Idem, f. 210

X. SEMIOAUTOBIOGRAFIA
(Ridvan DIBRA)

1. Forma

Përkufizimi i autobiografisë si zhanër letrar, pra si letërsi, praktikisht është konsideruar i pamundur, konstatonte James Olney (1972). Pavarësisht nga kjo, teoricienët si Lejeune-i dhe Gusdorf-i besonin se forma në fjalë duhet t'i sigurojë dy gjëra të cilat janë të 'domosdoshme': *kushtet dhe kufizimet*, në kuptimin se sa është në gjendje t'i përgjigjej *rregullave të zhanrit*, për të cilat fliste Derrida dhe i përsëriste herë pas here Linda Anderson.⁴⁶⁷ Megjithëse, sado shenja fiksonale që mund të ketë një autobiografi, *tregimi i së vërtetës* është qartësisht i dallueshëm (Gusdorf).⁴⁶⁸

Derrida ishte i mendimit se nëse një vepër shpall veten si të tillë, ajo duhet ta respektojë një *normë*, pra, nuk duhet ta kalojë *një linjë të demarkacionit* të paravënë në krye,⁴⁶⁹ ndonëse për të gjithmonë ka një përjashtim në përfshirjen e zhanrit në tërësi.

Pra, pavarësisht *ligjit* që provon të vë në pah Derrida, ai prapë nuk i besonte tekstit, as autorit, të cilët shpallin hapur kategorinë e zhanrit. Aq më tepër kur flitet për kodifikime dhe kategorizime, të cilat bëhen nga vetë autorët, siç i kemi përfolur te *poetika*, duke zgjedhur më shumë tituj konotativë se denotativë.

Kjo ngjet edhe me prozën autobiografike shqipe, edhe pse si nëntitull kanë të shenjuar kategorinë e zhanrit, s'është e thënë t'i përmbahen *kategorialitetit eksplisit*. Kështu ndodh edhe me prozën e Ridvan Dibrës, *Në kërkim të fëmijës së humbur*,⁴⁷⁰ e cila brenda vetes sintetizon *romanin* të strukturuar në *tregime autobiografike*, që ndjekin njëri-tjetrin.

Këtu, *ligji i zhanrit* bëhet i pafuqishëm, prandaj edhe pse titulli shenjon *farën e letërsisë*, kategorialiteti na hedh te *semioautobiografia*,

⁴⁶⁷ Linda Anderson, *Autobiography*, Routledge, (This edition published in the Taylor & Francis e-Library, London and New York, 2001, f. 9

⁴⁶⁸ Cituar sipas Linda Anderson, Idem

⁴⁶⁹ Jacques Derrida, *The Law of Genre*, Johns Hopkins University Press, *Glyph*, 1980, f. 203 – 204

⁴⁷⁰ Ridavan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010

autobiografia me shenja letrare, ajo që për poetikën bashkëkohore njihet si *autofiksion*.

Dihet se Lejeune-i, nga përkufizimet e tij, lë të nënkuptojë se *tregime autobiografike* janë të gjitha veprat që në të njëjtën kohë plotësojnë kushtet e paraqitura në secilën nga kategoritë e proklamuar nga ai. Megjithatë, ai shtroi një dilemë në mes të zhanreve të përafërta me autobiografinë, si: *romani personal, kujtimet, biografia, poema autobiografike, ditari, autoportreti* etj.⁴⁷¹

Kështu, Ridvan Dibra, në prozën *Në kërkim të fëmijës së humbur*, me tri përcaktime formale krijon një mundësi leximi si *një shkrim singular* (roman) dhe si *shkrim i pluralizuar* (prozë e strukturuar në tregime), një kodim i dyfishtë ky që hapet ndaj varianteve të leximit.

Secili tregim, në pjesën më të madhe lidhet me të njëjtën moshë dhe kohë, përveç rrëfimeve si *postscriptume*, kur shfaqet autori i rritur. Sidoqoftë, nga titulli, përveç që lexuesin e orienton kah objekti i shkrimit, ai i jep edhe konotacione intertekstuale, në rastin konkret me Proust-in.

2. Jehona e Proust-it

Për Marcel Proust-in thuhej se tërë jetën e shkroi një roman. Fjala për romanin ciklik *Në kërkim të kohës së humbur*, mbi të cilin model janë ndërtuar dhjetëra vepra autobiografike dhe shumë sprova kërkimore për poetikën e autobiografisë. Në mes të tjerave, ajo që theksohet është zhvillimi i *ciklit autobiografik* përmes *kronikës autobiografike*, e cila njihet si *parim prustologjik*.⁴⁷²

Në rastin tonë, proza e Ridvan Dibrës, *Në kërkim të fëmijës së*

⁴⁷¹ Philip Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975

⁴⁷² Miroslav Kërlezha, *Mbi Marsel Prustin në Ese*, Rilindja, Prishtinë, 1979, f. 240

*humbur*⁴⁷³, përveç të shenjuarit të titullit, lojës së kërkimit dhe evokimit, nuk kemi një sistem ciklik; sistemi ciklik te Proust-i shihet përbrenda opusi, te Dibra - përbrenda vepre.

Më thjesht, atje kemi një sistem që krijohen nga vepra në vepër, këtu sistemi funksionon në mes tregimeve autobiografike.

Megjithatë, nuk flitet për një parim poetik, i cili e ilustron sistemin, sa për një kërkim për kohën, lojën e humbur, meqë titulli është më shumë kufizues (në kohë dhe moshë), se sa përkufizues. Fundja, edhe përbrenda një modeli autobiografik theksohen divergjenca, sidomos kur kemi parasysh *efektin e leximit*.⁴⁷⁴

Ky konstatim është në hullinë e kërkimeve të Linda Anderson-it, ku *ligji i gjinisë* mund të funksionojë vetëm duke u kryqëzuar njëri me tjetrin, në kuptimin e *formës* dhe *modusit* (Lejuene-i), në kuptimin e *jehonës intertekstuale* (Jefferson), për të qenë krejtësisht prozë autobiografike autentike.

Jehona, si e tillë, jo gjithmonë përcakton modelin dhe parimet që duhet të ndiqen. Mjafton vetëm motivimi për t'iu rrekur shkrimit sipas modelit të jetës së vet.

3. Kujtesa autobiografike

Ridvan Dibra, prozën e tij autobiografike e nis me evokime, ku personazhi autobiografik krijon një *antinomi diegjetike*; fëmija kryen veprimet e të rriturit. Pikënisja vë në sprovë vërtetësinë, përderisa autori narrator provon të krijojë qysh tani një *pakt me lexuesin* në formë krejt eksplicite pa pretendimin e besimit absolut:

⁴⁷³ Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010

⁴⁷⁴ Gunthorunn Gudmundsdottir, *Bordelines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2003 (Postmodern Studies 33 Series edited by Theo D'haen and Hans Bertens ...p.p. 2015)

*Nuk duhet të kem qenë më shumë se 7 vjeç, kur kam lexuar të parin libër për të rritur. Bile, që të jem krejt i saktë me ju, 6 vjeç e 5 muajsh: ende pa filluar klasën e parë. Dhe kështu, sepse në kapakun e fundit të atij libri edhe sot mund të lexohet shënimi im i atëhershëm (shkruar me penë të trashë e bojë kine: **Lexue më 9 maj 1965. Në daç besojeni, në daç jo, por fjala është për “Manastirin e Parmës”, një libër i trashë me plot 634 faqe (flas për botimin e parë në shqip). E kam lexuar atë libër edhe para “Pinokut”, edhe para “Djemve të Rrugës Pal”, edhe para një përshtatjeje të ilustruar për fëmijë të “Don Kishotit” dhe plot librave të tjerë, të cilët do t’i zbuloja vite e vite më vonë në bibliotekën e tim eti.***⁴⁷⁵

Autori fillon me reminishenca nga leximet për të forcuar kodin kulturor, njëkohësisht përgatit lexuesin për produktin autobiografik me shenjat e të rriturit. Autori autobiografik, sado që duket se është objektiv si në pjesën e parë të paragrafit hyrës, në pjesën e dytë të po këtij paragrafi merr sinjalet dhe funksionet e autorit autobiografik subjektiv.

Për të qenë më afër *marrëveshjes referenciale*, ai nuk shkruan prej pikëshikimit të fëmijës, por prej të rrituri, duke e krijuar kështu distancën në kohë dhe relativizuar saktësinë për kujtimin:

*Tani, pas kaq e kaq vjetësh, nuk më kujtohen të gjitha, por kryesorja po.*⁴⁷⁶

Sidomos, kur është fjala për autobiografemat esenciale, të seleksionuara, autori portretizon fëmijën përmes *gjuhës vetëdëftuese*

⁴⁷⁵ Ridvan Dibra, Idem, f. 9

⁴⁷⁶ Idem, f. 10

të narratorit të rritur. Madje jo rrallë, veprimet e të miturit bëhen zakon për të rriturin:

*Fill mandej pati nisur uria ime e leximit. Uri kurrë e shuar. As tani kur po mundohem ta sjell në kujtesë fëmijërinë e humbur.*⁴⁷⁷

Kështu, përmes mitit të leximit krijon mitin e subjektit, përderisa e veçon veten nga të tjerët:

*Kësisoj, edhe me shokët e rrugicës nisa të rri gjithnjë e më rrallë. Lojnat me ta më tërhiqnin përherë e më pak. Me lojnat e me shokët tani ngopesha shpejt, kurse me librat asnjëherë.*⁴⁷⁸

Si më sipër, subjektiviteti ndrydh objektivitetin deri në një mit personal. Subjekti vihet në qendër të tekstit, diskursi ka natyrë egocentrike, veprimi sillet rreth tij, madje edhe veprimet e të rriturve i atribuohen *personaes* dhe ‘dramës së autorit’ si shenjë ndalese e dalluese e leximeve atipike për moshën. Këto veprime atipike bëjnë tipike autobiografinë me shenja letrare, që poetika e njeh si *semioautobiografi*.

Në tregime të tjera, *storia* e personazhit pjesëtohet në *storie* të personazheve. Shkrimi autobiografik sublimohet përmes një *kallëzimi të dyfishtë*. Ky bashkëdyzim i rrëfimit, shkrimit e shndërron në kërkim të përbashkët, përderisa në skenë shfaqet Ili si një *koreferues*, i cili e hap narracionin nga ai *autodiegetik* te ai i tipit *heterodiegetik*.

Me *daljen në skenë* të Ilit, autori i jep frymë biografemave për tjetrin, duke decentralizuar rrëfimin, meqë jo një herë mbetet nën hijen e personazhit të tij.

Së këndejmi, rrëfimi i jetës ngjeshët me fraza enumeracionale

⁴⁷⁷ Idem

⁴⁷⁸ Idem

detajuese. Shenjat pamore janë të pranishme, qoftë përmes grafemave tekstore, qoftë përmes imazheve reale si intencë autoriale e dokumentare.

Figurat letrare kanë karakter iterativ. Ato shpesh kthehen edhe në paranteza. Historia përplaslet në mes personazheve të vegjël dhe atit të Ridit. Sidoqoftë, autobiografema e parë shkruhet si histori librash dhe si kujtim leximesh. Lodrat kthehen në lojë. Lojën e bën lexim. Leximet në kallëzime për të tjerët. Nga këtu dalin biografemat në formë të formulimeve të njohura për zhanrin e autobiografisë shqipe qysh në fille të saj:

- *Hera e parë e leximit të një libri të madh;*
- *Kurrë nuk më ka parë kaq krenar e të lumtur;*
- *Kurrë më parë nuk kisha mbajtur në dorë një libër kaq të trashë.*

Autori nuk njeh kronologjinë e jetës. Koha nuk është esenca. Kjo vërehet në një episod kur Dibra rrëfen prej të rrituri; ruan koherencën tematike, por jo kronologjinë, sepse bën kapërcime duke thurur *mimologema analoge* si ajo më poshtë:

Diku nga fundi i viti 1993 ose fillimi i vitit 1994, nuk më kujtohet mirë, më ndodhi të njihem e të miqësohem me një regjisor të ri francez, i cili do të vinte në skenën e Teatrit të Shkodrës një pjesë nga Sartri.⁴⁷⁹

Pra, këtu kemi reminishenca nga librat dhe reminishenca nga jeta. Të parat kulturore, të dytat empirike personale. Reminishencat kulturore shfaqin kulturën e kultivimin e subjektit. Reminishencat personale janë esenca e shkrimit dhe e diskursit të jetës. Përgjithësisht, rrëfimet i lidh një personazh, një narrator autor, një

⁴⁷⁹ Idem, f. 24

narrator autodiegjetik. Tregimet janë trungje, copëza të jetës, të cilat përzgjidhen, jo pse janë interesante për lexuesit e sotëm *stori*et e njeriut të djeshëm, por se janë *storie* të rrëfyeshme herë-herë me nota lirike.

4. Ligjërimi i pasioneve dhe singeriteti

Proza autobiografike është konsideruar si *ligjërim i pasioneve*⁴⁸⁰ të jetës. Në autobiografi, pasioni e misioni mishërohen më mirë se kudo. Në prozën me shenja autobiografike dominon pasioni, ndërsa në autobiografinë tipike dominon misioni.

Një pjesë e autorëve jetën e tyre e shndërrojnë në shkrim, me qëllim që të lirohen, thënë në gjuhën e Aristotelit, të spastrohen nga ky tip pasionesh, një si lloj *katarsisi*.

Goethe pohonte se *Werterin*... e shkroi me qëllim që të çlirohej nga obsesionet pasionuese e shtyse për vetëvrasje. Për të njëjtën gjë fliste edhe romantiku Alfrede de Musset në tri *Netët* e tij (*Nuits*).⁴⁸¹

Të tjerë teoricienë e shohin si lojë në formë të disiplinës: autorrëfim sipas ‘regullave’, të përfolura më lart. Kështu, duke i shkruar pasionet, liroheshin nga obsesionet. Mes tjerash, Lejeune-i shtroi edhe kriteret e “saktësisë” apo të “besueshmërisë”⁴⁸², e që sipas teoricienëve bëhen edhe më problematike përkundër deklaramit të tij se një autobiografi është formë e posaçme e prozës autobiografike, konkretisht romanit dhe, kështu, padyshim i përket fushës së fiksonit.⁴⁸³

Lejeune-i e pranoi që situata e shkrimtarit autobiografik është shumë më komplekse se ajo e biografit. Në rastin e parë, çështja nuk është *përngjasimi*, por *identiteti*, që i hap një sërë dilemash, siç

⁴⁸⁰ Koncept i Roland Barthes-it, *Aventura semiologjike*, f. 416

⁴⁸¹ Sharl Lalo, *Nocione të estetikës*, Rilindja, Prishtinë, f. 41

⁴⁸² Cituar sipas Heidi Marek, *Fact and Fiction - The Problem of Autobiographical Writing in Philippe Lejeune and Luigi Malerba*, in: *Italian Studies in Southern Africa* XV/2 (2002), Sondernummer: *Life Writing/Scrivere l'auto/biografia*, S. 51– 65

⁴⁸³ *Idem*

është serioziteti i një *subjekti* që pasqyron *objektivisht* jetën e tij.

Ajo që prek autorët në shkrime kaq personale është hezitimi për ta shpaluar të vërtetën, mirëpo për Ridvan Dibrën vlen konstatimi i Kazanova-s: *Non erubescio evangelium*, nuk skuqem nga rrëfimi im. Në lidhje me këtë të fundit, dëshmon Cvajgu, ku në mes të tjerave komenton se Kazanova nuk e shihte me keqardhje të ardhmen, ndaj i rrëfen gjërat troç dhe drejtpërdrejt, ashtu si i vijnë në mendje.

Në anën tjetër, bazuar në estetikën psikologjike, vepra duhet të jetë shprehje e personalitetit të autorit të saj, dhe sa më personale dhe e sinqertë të jetë, aq më e bukur del.⁴⁸⁴ Madje, ata shkonin aq larg sa që mungesën e sinqeritetit e konsideronin si kategori të të shëmtuarës! E tillë ishte bindja e estetit italian Benedette Croce në teorinë e tij të *intuicionit dhe të ekspresionit* (shprehjes), sipas së cilës një vepër ka për funksion të *shprehë* jo një zhanër apo teknikë, por intuicionin e pandashëm të personalitetit të tërësishëm.⁴⁸⁵

Tutje, esteti frëng, Charles Lalo, duke parë se kemi të bëjmë me diçka krejt relative, ai përmbys konceptin e Croce-s: konceptin ‘sinqeritet’ në letërsi provon ta shohë në kuptimin figurativ si metaforë, meqë, sipas tij, vetëm si i tillë mund të ketë kuptim. Ai e ilustron me dialogun e Duhamel-it me një shkrimtar të ri, të cilin e pyeste nëse ishte i sinqertë dhe pasi që kjo iu pohua, Duhamel ia tha troç: *Mësoni të gënjeni*.⁴⁸⁶

Kështu, te secili tregim autobiografik i Dibrës synohet sinqeriteti në *të treguem*, objektiviteti dhe besueshmëria në *të shkruem*. Narratori i sinqertë vërehet që në tregimin e parë *Manastiri i Parmës*, aty ku nis rrëfimi duke iu referuar leximeve, moshës si dhe shënimeve në dialekt si *postfestum*. Leximet bëhen referencë e kulturës autoriale,

⁴⁸⁴ Idem

⁴⁸⁵ Idem

⁴⁸⁶ Idem

pastaj shkak e pasojë e tërë rrëfimit.

Homo narrans-i është koshient se nuk i kujton të gjitha, prandaj rrëfimi kalon në *autofiksion*, ku dekonstruktohen detajet që mbushin format.

Në secilin tregim të radhës zgjerohet veprimi i personazhit autobiografik dhe gama tematike, herë-herë ndryshon edhe mosha e autorit narrator. Objektet (libri, arka e mbyllur, biçikleta etj.) marrin rolin e personazheve statike. Porse prova e sinjeritetit del edhe te *rrëfimi për mëkatet*, qoftë vetëm në nivel shenjash, si te tregimi *Shenjat mëkatit*.

Në këtë kontekst, *Shenjat mëkatit* është tregim sinjifikues, një tekst që nxit përherë kujtesën. Dibra ka lexuar për *shenjat* dhe *antishenjat* nga U. Eco. Kjo ia ka kujtuar shenjat e veprimeve, siç i quan ai *shenjat e mëkatit*, siç i përcaktonin autobiografët klasikë. Kjo ka prodhuar autobiografemën e madhe me personazhin Lilin. Ndonëse, në traditën e rrëfimeve autobiografike të filozofëve, të shenjtërorëve flitet për rrëfim mëkatesh të mëdha në raport me perëndinë.

Dibra, në fakt, nuk bën rrëfime mëkatesh, por i kërkon ato (si shenja) diku në fëmijëri, sa për të krijuar iluzionin e së vërtetës. Ato nuk janë mëkate (nëse mund të quhen mëkate: ikja nga shtëpia pa pyetur prindërit, vonesa për t'i kryer detyrat etj.), por një subjektivizëm i lehtë, sepse nëse krahasohet me rrëfimet e mëdha autobiografike, këto janë vetëm përpyekje të qenies njerëzore për t'u pavarësuar.

Sidoqoftë, kjo pjesë më tepër veçohet për një psikonarracion *për gjërat e ndaluara*. Po ashtu, është e domosdoshme që përpjekja autobiografike të tregojë *formën e romanit psikologjik*. Kjo formë është esencialisht e ngjashme me fiksionin romantik modern, ku tregimi i ngjarjeve, i cili shtrihet drejt një fundi kuptimplotë është përcaktuar nga analizat psikologjike, të cilat kanë për qëllim që

ta interpretojnë gjithnjë duke shënuar progres që do të përbënte subjektin.⁴⁸⁷

Së fundmi, me ose pa qëllimin e një forme të tregimit romanesk, braktis ‘mëkatet’ dhe ngrit mitin e subjektit me referencë vetën e parë dhe të tretë:

*Im at m’i mësonte gjërat dhe mandej m’i ndalonte.
Kështu, pati bërë me shkrim-leximin.
Kështu bëri me notin.
(Kështu do të bënte edhe me biçikletën.)*⁴⁸⁸

Përshkrimi dominon mbi rrëfimin, sidomos kur flet për kohëra të mrekullueshme, të humbura përgjithmonë.⁴⁸⁹ Biologemat kthehen në mimologemë asociative, siç ndodh në përmbyllje të tregimit:

*Para pak kohësh, m’u dha të lexoja disa leksione të hershme rreth shenjave (...). Porse qysh në fillim, që në leksionin e parë, teksa semiologu e shkrimtari i njohur rrekej të sqaronte atë raport të ndërlikuar mes shenjave e antishenjave, unë e pata thuajse të pamundur të përqendrohesha: “mëkati” i larjes së parë në fëmijërinë e hershme më erdhi në kujtesë me një qartësi e ma pushtoi gjithë vëmendjen.
Çuditërisht, raporti për të cilin ju fola pak më sipër, domethënë ai mes shenjave e anti-shenjave, m’u bë në çast krejt i thjeshtë dhe*

⁴⁸⁷ Natacha Allet & Laurent Jenny, *L’autobiographie, Méthodes et problèmes*. Dpt de Français moderne, Genève, 2005

⁴⁸⁸ Ridvan Dibra, Idem, f. 102

⁴⁸⁹ Idem, f. 104

*i qartë.*⁴⁹⁰

Rrëfimet pluralizohen. Autobiografema sintetizohet me biografema, të cilat theksohen me *kursiv*, sidomos kur janë veprime të zakonshme të personazheve autobiografike.

Rrëfimi real nis si diskurs mitik, pastaj kthehet në *mitopoetikë*,⁴⁹¹ siç ndodh te tregimi *Shpija e shtrigave*. Ky pluralizim lëkund perspektivën e rrëfimet nga njëjësi në shumës, nga veta e parë në të dytën, herë si koreferim, herë si intencë autoriale drejt një *pakti* me lexuesin.

5. *Pakti, miti i subjektit*

U tha se për të pasur një autobiografi (e në përgjithësi një letërsi intime), duhet të jetë i qartë identiteti i *autorit*, i *narratorit* dhe i *personazhit*. Ky ‘identitet’ hap probleme të shumta, si: mënyra se si mund të shpërfaqet identiteti i narratorit dhe i personazhit në tekst (*unë, ti, ai*), forma se si manifestohet identiteti i autorit, i personazhit dhe i narratorit në vetën e parë. Një rast ky për t’iu *kundërvënë* autobiografia – romanit, për të krijuar konfuzion në mes të nocionit të *identitetit* dhe atij të *ngjashmërisë*. Kështu, vështirësitë e takuara në këto analiza, atë e shpien drejt të ashtuquajturës *hapësirë autobiografike* dhe *kontratë të leximit*.⁴⁹²

Pakti mëtohet në një pjesë të tregimeve, qoftë kur narratori i drejtohet narraterit si te autobiografemat e mëdha për fëmijërinë, qoftë kur rrëfimi zhvendoset nga rrëfimi i fëmijës te rrëfimet e të rriturit; nga atëherë – në tash. Koha e rrëfimit dallon nga koha e shkrimit, po aq sa koha kur i riprodhon ato.

⁴⁹⁰ Idem, f. 121

⁴⁹¹ Nocionin në ralecion me zhanrin e autobiografisë në letrat shqipe e ka vënë studiuesi Kujtim M. Shala

⁴⁹² Philippe Lejeune, Idem

Kështu, pakti funksionalizohet në mënyrë të hapur: jo rrallë narratori i drejtohet narraterit me *ju*. Këto, më shumë se shenja të letërsisë, janë shenja të dëshmisë, meqë *analepsa subjektive* nga i njëjti narrator mëton të jetë *analepsë objektive*, me synim objektivitetin dhe sinqeritetin e shkrimit përmes reminishencave të tilla:

Tashti kur kanë kaluar 40 vjet, nuk kujtoj tamam se kush e hodhi i pari atë ide. Unë jo.

Përveç një kujtimi të turbullt, jepet edhe distanca në kohë. Kjo e fundit e zvetënon vërtetësinë, por e forcon sinqeritetin:

Unë jo. Ndoshta Ili, që dallohej për gjetje e lojna origjinale. Por, tani kur jam i ulur e po shkruaj këto kujtime, nuk e vë dorën në zjarr. Janë shumë vite në mes dhe unë i kam pasiguritë e mia.⁴⁹³

Në këtë mënyrë, *akti autobiografik* (Bruss) kthehet në *kontratë autobiografike* (Lejeune), ndërsa *aktiviteti autobiografik* (Fleishmann) merr *konotacione intertekstuale* (Jefferson) me letërsinë e përbotshme. Iluzioni i së vërtetës rri në teh të fiksionit. *Paktin autobiografik* e përforcojnë edhe më shumë rrëfimet në *paranteza*, të cilat përveç karakterit shpjegues kanë edhe karakter plotësues:

(Ai duhet të ketë qenë padyshim.)⁴⁹⁴

(Me sa mbaj mend, Leta, e vetmja vajzë në grupin tonë filloi të qante.)⁴⁹⁵

Kur rrëfimi merr dinamikën e vet, kthehet në një dramë brenda tregimit. Parantezat ‘e paktit’ funksionojnë si *didaskali*:

⁴⁹³ Ridvan Dibra, Idem, f. 38

⁴⁹⁴ Ridvan Dibra, Idem, f. 38

⁴⁹⁵ Ridvan Dibra, Idem

*(Për kureshtjen tuaj: sa herë që përdorja mënyra të tilla lufte merrja lëvdatat nga babai, ndërsa ndëshkohesha ashpër prej nënës).*⁴⁹⁶

Autori përgjithnjë provon ta ruajë paktin me lexuesin edhe atëherë kur besimi është i lëkundur:

*(Në fund të fundit, edhe pse ju me të drejtë mund të mos më besoni, unë nuk kisha dhe aq frikë nga akrepat.)*⁴⁹⁷

Loja autobiografike faktike kthehet në lojë konotative fiksionale. Pavarësisht se mund të theksohen elementet fiksionale, karakteristikë e veçantë e prozës autobiografike është edhe saktësia me të cilat *pohon, rrëfen dhe dëshmon* autori a narratori autodiegetik. Kjo përpikëri për Calvinon nënkupton tri gjëra:

- *Një skicim të veprës të përcaktuar dhe të përlllogaritur mirë*
- *Një evokim imazhesh të dukshme, të qarta, të prera, që nguliten në kujtesë (...)*
- *Një gjuhë sa më e saktë, si leksik dhe si dhënie e kuptimeve të mendimit të imagjinatës.*⁴⁹⁸

Në fakt, këto *tri gjëra* janë karakteristike edhe për prozën autobiografike, meqë kemi të bëjmë me një zhanër, i cili kërkon që t'i plotësojë disa kritere, për t'u klasifikuar dhe definuar si prozë, roman, novelë apo tregim autobiografik, ashtu siç do të duhej t'i plotësojë disa kritere romani ideografik, historik, fantastik etj.

E para lidhet me përcaktueshmërinë e zhanrit, duke i përfillur konkludimet që Lejeune-i i shihte të rreshtuara dhe të përlllogaritura

⁴⁹⁶ Ridvan Dibra, Idem

⁴⁹⁷ Ridvan Dibra, Idem, f. 71

⁴⁹⁸ Italo Calvino, *Leksione amerikane*, Dritëro, Tiranë, 2000, f. 9

mirë si në fillim, ashtu edhe në fund të një vepre autobiografike, si në rangun formal (prozë), ashtu edhe në rangun modal (*rrëfim retro/introspektiv-autodiegetik*).

Kështu, çdo përllogaritje e mirë e kriterëve bazë të proklamuar nga poetika e zhanreve narrative autorefereniale shpie te një formë e pranueshme, por gjithsesi e diskutueshme, sepse format ideale letrare, sot për sot, janë vetëm iluzione klasike e klasiciste. Nuk mund të kemi një tekst të përmbushur, një tekst të plotënisë së jetës, nëse nuk e kemi një evokim të qartë dhe të saktë të imazheve, të situatave të ndryshme njerëzore dhe rrethanave jetësore që të nguliten në kujtesë. Nëse nuk janë të tilla, atëherë janë situata të pavlera, të parëndësishme dhe si të tilla, nuk mund të rikrijojnë një vepër, të thurin një rrëfim autobiografik, as si përshkrim jete, as si dëshmi personale.

Ndonëse, saktësia në një tekst ku gjysma është fakt, apo gjysma mund të jetë fikson, nuk mund ta kalojë provën e verifikimit. Prandaj Dibra thotë:

Unë tregoj me zë të lartë, duke lëvizur duar dhe këmbë sipas situatave: aty ku ndihem i pasigurt, sajoj e shpik nga vetja.⁴⁹⁹

Autori këtë pakt e emërton si një *kompromis gjuhësor*, përmes lojës së gjuhës fiksonale. Këtë kompromis autori eksplicit e provon në mënyrë të hapur në gjuhë e veprim, siç ndodh te tregimi *Filmi i parë*. Madje, ai shtron argumente në trajtë të një *renditjeje listografike* dhe në formë të formulimeve enumerative, për të ardhur deri te autobiografema bindëse. Vetëm për ta rithurur kujtimin e jetës, brenda një tregimi i duhet të kalojë përmes katër analepsave, si *shëtitjeve deduktive* (Eco), të cilat kanë në të njëjtën kohë karakter anaforik dhe epiforik:

⁴⁹⁹ Italo Calvino, Idem, f. 14

*Kisha mbushur 6 vjet dhe ende nuk kisha parë një film.
Kisha mësuar këndim e shkrim dhe ende nuk kisha parë një film.
Kisha lexuar një krah me libra dhe ende nuk kisha parë një film.
Kisha mësuar notin e zhytjet dhe ende nuk kisha parë një film.*⁵⁰⁰

6. Nga autobiografema në ideologemë

Tregimi *Në kamp* fillon si autobiografemë, vazhdon si ideologemë, madje fotografia përmbush *prozopografinë*, forcon asociacionin me historinë tragjike përtej hapësirës autobiografike:

*Me ta dëgjuar nga im atë fjalën “kamp” do të kujtohesha menjëherë se këtë fjalë e kisha ndeshur së pari muajin e kaluar, teksa shfletoja një libër historie “për nxënësit e shkollës së mesme”. Qeshë ndalur gjatë pa frymë te një foto e trishtueshme, poshtë se cilës shkruhej me germa të mëdha: PAMJE NGA NJË KAMP NAZIST PËRQENDRIMI”.*⁵⁰¹

Tutje, shfaqet analogjia portretizuese përmes së cilës theksohet edhe njëfarë empatie e autorit narrator ndaj shenjuesit *intermedial*:

*Më shumë se gjithçka në këtë foto - edhe se telat me gjemba e veshjet e çuditshme - më kishte bërë përshtypje një djalë në të djathtë të saj, i cili, përveç që dukej të ishte pak a shumë në moshën time, ngjasonte në shtat e pamje habitshëm me mua. Kësisoj, ajo foto do të stampohej e ruhej gjatë në kujtesën time.*⁵⁰²

⁵⁰⁰ Idem, f. 175

⁵⁰¹ Idem, f. 133

⁵⁰² Idem, f. 134

Edhe sipas filozofisë së John Barth-it, përderisa i referohet fiksionit në raport me realitetin, thuhet se në zhanrin fiksional, gjërat reale marrin nuanca fiksionale dhe anasjelltas. Këtë konstatim e çon më tutje teoricieni i po kësaj fushe, John Stark, se po këto gjëra, të cilat duken se janë pjesë e botës së vërtetë për shkak të ngjashmërisë me gjërat që autori i di lidhur me to, i takojnë botës fiktive.⁵⁰³

Përfolja e autobiografisë nga ana e Barth-it çon kah supozimi se më e mira e jetës nuk është më shumë se art, dhe së fundmi nuk është as reale.⁵⁰⁴ Prandaj, Barth, përvojën jetësore në letër e konsideronte si çështje fiksioni, duke konkluduar *se çdo jetë është një tregim*.⁵⁰⁵

Te Dibra, çdo tregim është një autobiografemë dhe tërë libri është një tregim i madh i jetës, i cili strukturohet mbi *momentume të pëlqyera*, që reflektojnë fakte, por edhe fiksione njëkohësisht.

Pas trembëdhjetë tregimesh autobiografike, në të cilat referenca thuret herë mbi përemrin unë, herë në emrin përkëdhelës Ridi, për të qenë i bindur se po bën fiksione mbi faktet, tashmë emrin e shkruan si në kopertinë të librit:

*Ridvan Dibra. Shkodër.*⁵⁰⁶

Po ashtu, autobiografia shndërrohet në lojë me ideografinë të tregimi *Me dorën e majtë*, në të cilin tregim etika përplasat me estetikën. Dora e majtë cilësohet *si dorë e bythës së drejtë*, njëkohësisht edhe *si dorë e njerëzve të mëdhenj* në jetë dhe letra. Këtu ideologjia vihet *contra* natyrës njerëzore, që prodhon autobiografemën paradoksale, në të cilën kundëragumentet për ideologjinë kthehen në mit të subjektit autobiografik.

Ndërsa te tregimi *Në bregun tjetër*, lojërat e fëmijërisë bëhen

⁵⁰³ Isona Arai, *Fiction and Reality, Philosophy of John Barth*, në <http://ci.nii.ac.jp/naid/110000539593/en>, shikuar për herë të fundit, shtator 2015

⁵⁰⁴ Isona Arai, Idem

⁵⁰⁵ Idem

⁵⁰⁶ Ridvan Dibra, Idem, f. 173

lojë e rrëfimit të të rriturit. Në këtë lojë pasioni dhe obsesioni bashkudhëtojnë kudo në tekst; pasioni për librin, obsesioni për lojën (notin). Kjo theksohet edhe përmes gjuhës.

Idiolekti është i ngjizur mirë me dialektin, si përmbushje e letërsisë së dëshmisë. *Grafematika*, pra loja me shkronja, deri te ilustrimi me fotografi, lojën intertekstuale e shndërrojnë në lojë intermediale.

Shenjat fikzionale mbesin si *analepsa të brendshme*, ndërsa faktet përmbliohen në paranteza, si një ndajshim autobiografemash në mes të semioautobiografisë. Rrëfimet në paranteza synojnë një vërtetësi, qoftë përmes gjuhës autentike idiomatike, qoftë përmes kronologjisë së saktë e dhënë sipas ditëve, javëve. Ndërsa te tregimi *Lulevilet*, autori tregon distancën në mes të ndodhurës dhe rrëfimit:

*As tani, kur kam kaluar më shumë se 40 vjet, nuk e di pse e bënim atëherë.*⁵⁰⁷

Fraza, ligjërimi i tillë, që konfirmohet distanca në kohë, rikonfirmon atë që Bruce Mazlish e konceptonte si *qenie në zhvillim*, kur një autor përshkruan kujtimet nga pika më e lartë e së tashmes, e cila me kohë është strehuar te *homo narransi* 40-vjeçar.

Sidoqoftë, siç kemi përmendur edhe më herët, Abbott, këto fakte i sheh po si pjesë të fikSIONIT tash të shndërruara në autofiksion, ngaqë koncepti i fundit konsiston në *romanin personal*.

10. Postrrëfimet autobiografike

Pas secilit tregim autori shton edhe një reflektim prej të rrituri. Këto janë minirrëfime me statusin e *postscriptumeve*, *postrrëfimeve*. Këto postrrëfime herë kanë karakter informativ, herë konotativ - në formë parabolash, siç ndodh te postrrëfimi i tregimit *Dervishi dhe*

⁵⁰⁷ Ridvan Dibra, Idem, f. 160

gjarpri:

Vetëm pas gati tridhjetë vjetësh, kur jam njohur me një vajzë që thirrej Irenë, e kam ndier se ç' do të thotë të mbash gjarprin në gji.⁵⁰⁸

Tregimet e fëmijërisë lidhen me një të tashme asociative; kujton tash për atëherë. Autori, tashmë nuk e luan rolin e dëshmuesit autentik si tregimet e plotë, por të vëzhguesit dhe të komentuesit. Kështu, postrëfimet janë *analepsa të vogla*, më shumë të jashtme se sa të brendshme, me karakter eseistik, deri te diskursi i theksuar kritik:

Më ndodh ndonjëherë të diskutoj me shokët e miqtë rreth rolit dhe rëndësisë së formës në një vepër artistike. Pranoj e kundërshtoj parimin e “formës së kulluar”, të “bukurisë si qëllim në vetvete” dhe të tjera argumente kësisoj.

Thuajse në të gjitha këto raste, sapo hapen diskutime të tilla, mua, nuk e di se pse, më vijnë në kujtesë lulevilet e fëmijërisë dhe sidomos vdekja tragjike e shokut tim të dikurshëm.⁵⁰⁹

Përfundimisht, Ridvan Dibra e përmbyll semioautobiografinë e tij me tregimin *Gjyshja*, tamam si në një sagë familjare. Edhe pse personazhi mungon, ai provon të stisë, të shkojë përtej *mnemos-it*, të bëjë një trillim për fëmijë, *ku s' duhet të mungojë personazhi i tyre*. Kjo e përforcon edhe më shumë konstatimin se një autobiografi kurrë nuk mund të shkruhet e plotë, përderisa semioautobiografia, proza autobiografike me shenja letrare edhe mund të përmbillet. Janë shenjat letrare që ia mundësojnë atë, sepse shkruhet dhe lexohet si (auto)fiksion.

⁵⁰⁸ Ridvan Dibra, Idem f. 27

⁵⁰⁹ Ridvan Dibra, Idem, f. 163

XI. AUTOBIOGRAFIA DHE LOJA INTERTEKSTUALE

(Bashkim SHEHU)

1. (S)prova e modelit

Ann Jefferson ishte ndër të parat që shtroi çështjen e autobiografisë si intertekst. Ajo, po me status interteksti e shihte letërsinë, e cila bart shenjat e jetës reale. Dhe, interteksti, siç është thënë, njeh autobiografinë si referencë të tekstit.⁵¹⁰ Këtë mendim e tumirën edhe Alain Robbe Grillet dhe Nattalie Sarraute, të cilët po me këtë status e qëmtuan autobiografinë brenda zhanreve fiksionale.

Siç e kemi argumentuar edhe më herët në kërkimet për zhanrin e autobiografisë në letërsinë shqipe,⁵¹¹ studiuesit në fjalë, kur publikuan autobiografitë e tyre brenda një viti (1980), e ndjenë se ky hap do të shihej si “heretik” brenda fiksionit të mëparshëm, sepse *bashkimi i autobiografisë dhe i fiksionit në praksisin letrar shihej si diçka e përfolur*.⁵¹²

Në anën tjetër, Alain Robbe Grillet vëren një dallim të vogël në mes një novelisti dhe një autobiografi, përderisa Jefferson vazhdoi t’iu trumbetojë dallimeve gjenerike në mes të autobiografisë dhe fiksionit, e cila në mes të tjerave theksoi:

*Derisa fiksioni është duke dalë si autobiografi dhe autobiografia si fiksion, në këtë sferë (nëse jo në të gjitha të tjerat), ndryshimet duhet të respektohen si efekt i të lexuarit, bile nuk mund të definoohen si kualitete të qenësishme të tekstit në fjalë.*⁵¹³

Sidoqoftë, të gjitha urat në mes të fiksionit dhe autobiografisë i formëson interteksti. Presupozimi gjenerik se autobiografia është rrëfim i tipit *retro* me të dhëna faktike, na kthen atje ku fillojnë

⁵¹⁰ Ann Jefferson, *Autobiography as intertext* në *Intertextuality: theories and practices*, (edited by Michael Worton and Judith Still), Manchester and New York, 1990, f. 143

⁵¹¹ Shih Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, Faik Konica, Prishtinë, 2009

⁵¹² Ann Jefferson, *Autobiography as intertext* në *Intertextuality: theories and practices*, (edited by Michael Worton and Judith Still), Manchester and New York, 1990, f. 143

⁵¹³ Ann Jefferson, *Idem*

ballafaqimet në mes *jetës si tekst* dhe *jetës si intertekst*.

Në të parën, referencialiteti është eksplícit. Në të dytën, referencialiteti është implícit. Ai mbetet të nënkuptohet përmes leximit të figurshëm. Nga kjo pikë fillese, leximi i figurshëm na degdis në një rrafsh tjetër, te autobiografia e figuruar, ku autori fshihet pas personazhit autorial, që për hir të objektivitetit, retrorrefimi zhvillohet në vetën e tretë, si te autobiografite klasike të modelit epik.

Në rastin konkret, romani *Loja, shembja e qiellit* i Bashkim Shehut, pas dy veprave autobiografike, ku (auto)referencialiteti është eksplícit, si te *Vjeshta e ankthit* dhe *Rrëfim ndanë varrit të zbrazët* dhe ku secili ka shenjën kategoriale të shënuar nga autori si *roman autobiografik* apo edhe me një dozë konotacioni *ëndërr autobiografike*, jeta ka statusin e intertekstit.

Kështu që, te *Loja...*, meqë në krye të herës autori e ka nominuar si roman, kemi një simbiozë në mes të *jetës si tekst* dhe *tekstit si intertekst*. Nëse me të dy romanet krijohet një model autobiografik jo i kërkimit të identitetit personal, por i *zgjidhjes së enigmës*, ashtu si te romanet policeske, ku interteksti humb nga dinamika fabulare, sepse siç do të shprehej Todorov-i, ky lloj romani ka dy histori: *historinë e krimit* dhe *historinë e hetimit*. Linja e parë ndërtohet si referencë, e dyta si autoreferencë, ku mishërohen kodet narrative të dyfishta.

Te *Loja, shembja e qiellit*, ideologema fiton status të intertekstit. Për më tej, referencat janë jo vetëm nga jeta reale personale, por edhe nga tekste të tjera të po kësaj natyre, siç janë kujtimet e At Zef Pllumit.

Edhe sipas Genette-it, i cili intertekstin e koncepton si *një prani e një teksti në një tekst tjetër*, në kuptimin e formulimit: *tekst + tekst = intertekst*, në rastin e prozës autobiografike, ky formulim varion

në atë që Jefferson e koncepton si *tekst + jetë = intertekst*. Pra, në prozën autobiografike, autori identifikohet me narratorin dhe personazhin.

Te *Loja, shembja e qiellit*, e Bashkim Shehut, përveç autorit-narrator, edhe personazhi merr rolin e narratorit, dhe jo vetëm kaq, edhe të *bashkautorit*, një lëvizje nga rrëfimi autodiegjetik te ai heterodiegjetik. S'po themi homodiegjetik, sepse nuk kemi të bëjmë me një autor të fshehur a të figuruar.

2. Shenjat hipertekstuale

Duke qenë se interteksti është pranuar brenda këtij modeli, s'kemi se si t'i anashkalojmë edhe shenjat hipertekstuale, meqë *Loja, shembja e qiellit* thuret mbi të dhënat e shkruara apo të kallëzuara, ku flet tjetri si bashkëvuajtës, i cili merr statusin edhe të koautorit. Bazuar edhe në sintezën teorike të Nathalie Piegay-Gros, edhe te *Loja, shembja e qiellit*, teksti mbart gjurmë të kujtesës dhe të trashëgimisë, për të konstatuar saktësisht se fenomeni në fjalë është lëvizja nëpërmjet së cilës një tekst rishkruan një tjetër tekst.⁵¹⁴ Kjo ndodh në fillim të *Lojës...* së Shehut, ku teksti hyrës ka natyrë interteksti, i shfaqur përmes autobiografemave brenda së cilës shtrihen *biografemat hipertekstuale*:

Me së fundi, po i vihem punës për të rindërtuar historinë ose jetëshkrimin e pjesshëm të mikut dhe bashkëvuajtësit tim të vdekur, Aleks Krasta. U miqësua në një kamp të burgosurish pranë një fshati që asokohe quhej Përparim, ku u transferova nga kampi i Spaçit, në qershor 1990, ndërsa Aleksi kishte vite që ndodhej atje dhe u lirua

⁵¹⁴ Nathalie Piegay - Gros, *Poetika e intertekstualitetit*, Parnas, Prishtinë, 2011, f. 15

*prej andej më 12 shkurt 1990 pak më shumë se një muaj para meje. Ishim takuar edhe më parë jashtë burgut, po gjithsesi kalimthi.*⁵¹⁵

Sa për ta forcuar faktin se teksti autobiografik ka edhe *status hiperteksti*, përmes paragrafit të dytë, autori godet mu në pikën që ne po e rrahim që nga fillimi:

Prej tij më ka kanë mbetur dhjetëra faqe të shkruara ethshëm, rrëmbyeshëm, një pjesë e madhe shënime fragmentare me një shtjellim të ndërlikuar, madje herë-herë të rrëmujshëm, dhe kujtimi i disa bisedave që patëm rreth këtij rrëfimi, pasi që ma kërkoi ta rishkruanim së bashku.(...)

*Ajo çka dëgjova prej tij tek ma riprodhoi gojarisht në vija të trasha, ai mund të ishte bërë edhe shkrimtar, po të donte.(...) dhe këtë rrëfim e ka titulluar “Loja”.*⁵¹⁶

Kështu, që në fillim hapet ndaj modelit, por edhe proklamon formën dhe teknikën e shkrimit, qoftë si riprodhim i historisë, qoftë si riprodhim i gjuhës, po ashtu edhe si lojë me statusin e autorit, meqë implikohet *bashkautorësia*. Dhe dihet, intertekstualiteti është një lloj *riprodhimi i gjuhës* në forma e trajta të ndryshme, po aq sa edhe *bashkautorësia e nënkuptuar*.

Autori bën riprodhimin e fjalëve, diçka që Genette-i e njihte si riprodhim të gjuhës e të mendimit të personazheve, për të shtuar se riprodhimi tregon karakterin e trilluar sipas gjinive: *historia*, *biografia* dhe *autobiografia*, të cilat supozohet se riprodhojnë ligjërimi efektivisht të thëna, përderisa romani, tregimi, novela

⁵¹⁵ Bashkim Shehu, *Loja, shembja e qiellit*, Toena, Tiranë, 2013, f. 9

⁵¹⁶ Bashkim Shehu, Idem

supozohet se shtiren se riprodhojnë dhe për këtë arsye, në të vërtetë, prodhojnë ligjërime krejtësisht të sajuaara. Pra, jo domosdoshmërisht korrespondojnë me realitetin.⁵¹⁷

Koncepti riprodhim, teorikisht, nuk merret fjalë për fjalë dhe disa prej kufizimeve të tij mbështesin akoma mbi format gojore të rrëfimit. Prandaj, Genette-i konstaton se asnjë narrator nuk mund të riprodhojë saktësisht rrëfimin e njërit prej personazheve të tij, duke vënë theksin te timbri. Këtë që ai e quan *kontratë të fjalëpërfjalëshmërisë* e mbështet mbi nivelin e ligjërit, duke elaboruar problemin me disa mënyra të riprodhimit narrativ, si:

a. *Ligjërime i raportuar*

b. *Ligjërime i zhvendosur*

c. *Ligjërime i narrativizuar*

Në pjesën e parë dominon ligjërimi i narrativizuar në trajtë hiporrefimi (Mike Bal)–rrëfimi i parë i Aleksit – rrëfimi i personazhit dhe në trajtë hiperrrefimi – rrëfimi i dytë i Bashkim Shehut. Autori rikujton, riprodhon dhe rishkruan rrëfimin e tjetrit, i cili fillimisht ia kishte kumtuar gojarisht, pastaj edhe lënë si dorëshkrim, siç thotë autori, dhe ne e pranojmë si të tillë, meqë kemi hyrë në lojën e romanit, që për dallim nga *Vjeshta e ankthit* dhe *Rrëfim ndanë varrit të zbrazët*, këtu nuk kemi atributin kategorial *autobiografik*, por vetëm shenjë e fiksionit:

*Gjithsesi, ato dhjetëra faqe të shkruara nga Aleks Krasta dhe që duhet t'i rishkruaj, kanë një shtjellim të ndërlikuar apo herë-herë të rrëmujshtëm, sepse lënda e tyre është e vështirë. Mesa kuptoj, vështirësia që ai ka hasur vjen sidomos, ngaqë historia e jetës së tij e pjesshme shtrihet nga fëmijëria e tij e hershme gjer pranë vdekjes, madje edhe njëfarë soj, edhe përtej vdekjes, ngërthen një rrëfim tjetër të pater Shtjefnit.*⁵¹⁸

⁵¹⁷ Gerard Genette, *Diskurs i ri i rrëfimit*, Lindje dhe Perëndim, Tiranë, 2014, f. 35

⁵¹⁸ Gerard Genette, *Idem*

Futja e dy rrëfimeve të dy personazheve reale, krijon atë që Kristeva e quante *dinamikë tekstuale*, meqë sipas saj, intertekstualiteti nuk nënkupton lëvizjen nëpërmjet së cilës një tekst *riprodhon* një tekst të mëparshëm, qoftë edhe duke shtrembëruar, por një proces të papërcaktuar, një *dinamikë tekstuale*.⁵¹⁹

Kështu, Bashkim Shehu, në kuptimin e Barthes-it rindërton një tjetër gjuhë të kujtimeve, duke e zhvendosur rrëfimin nga *unë* te *ai* dhe *ata*.

Thënë në gjuhën e poetikës intertekstuale, autori mbi *gjuhën ushtron një punë rishpërndarjeje*. Teksti i tillë, sipas Kristeva-s, në kuadrin e teorisë së tekstit është esencialisht një intertekst. Dhe, nëse teksti është intertekstual, kjo nuk është ngaqë ai përmban elemente të huazuara, të imituara, apo të shtrembëruara, por ngaqë shkrimi i cili prodhon atë, vepron nëpërmjet rishpërndarjes nga teksti i mëparshëm,⁵²⁰ pa përjashtuar këtu empirinë personale të autorit dhe të narratorit autobiografik objektiv.

Sido që të jetë, nuk është e vetmja kjo mbështetje që krijon lojën intertekstuale përbrenda prozës autobiografike *Loja, shembja e qiellit*. Jehona intertekstuale ndihet që në fillim, te parateksti, në të cilin autori vetëdeklarohet për burimin e referencave:

*Pjesët që kanë të bëjnë me historinë moderne të përndjekjeve ndaj fesë në Shqipëri janë mbështetur në kujtimet e At Zef Pllumit...*⁵²¹

Pra, që në paratekst, rrëfimi, shkrimi kategorizohet si *histori moderne*, me status *hiperteksti*, e që për *hipotekst* ka kujtimet e Pllumit, ndërsa referenca tjetër i koreferohet *bashkëvuajtësit* të autorit. Në një farë mënyre, kjo marrëdhënie a strategji tekstuale

⁵¹⁹ Nathalie Piegay- Gros, Idem, f. 20

⁵²⁰ Nathalie Piegay - Gros, Idem f. 21

⁵²¹ Bashkim Shehu, Idem, f. 5

na orienton te veçoritë e tipit të pestë të të *transtekstualitetit*, që në vete përmbledh çdo marrëdhënie, e cila lidh një tekst B (*hipertekst*) me një tekst A (*hipotekst*) nga i cili rrjedh.⁵²²

Sidoqoftë, me ose pa *kujtesë intertekstuale*, këtu pranohet ndjekja e një modeli, qoftë vetëm për plotësimin e të dhënave nga fusha e historisë së dhimbshme të religjionit. Prandaj, nuk është e rastit që Rifaterre e sheh Proust-in si pikë përmes të cilit lexojmë *Kujtime nga përtej varri (Mémoires d'outre-tombe)* të Chateaubriand-it, sepse, sipas tij, veprat ushtrojnë një pushtet të vërtetë mbi ato që i kanë paraprirë dhe japin të dhëna mbi pritjen që do t'ua bëjnë brezat e ardhshëm.⁵²³

Sipas parimit strukturalist, rrëfimi konsiston në ligjërime, prandaj kemi jo vetëm ligjërimin e autorit, por edhe të personazhit dhe të 'bashkautorëve' të tjerë që ndihmojnë në *dinamikën tekstuale*, qoftë me të dhëna, qoftë me biografema të tyre të lëna në dorëshkrim. Autori paralajmëron në mënyrë eksplicite për në bashkautorësi, ndërtimin e dy teksteve, të vetin dhe të personazhit të tij. Kjo na rikthen edhe një herë te teoricieni Lubomir Doležel, sipas të cilit rrëfimi formësohet mbi dy tipa tekstesh: teksti i rrëfimitarit dhe teksti i personazhit.⁵²⁴

Kështu, teknikat e rrëfimit variojnë për faktin se në të njëjtën kohë ekzistojnë dy narratorë, autori dhe personazhi. I pari rrëfen për veten dhe të dytin, ndërsa i dyti kallëzon vetëm rrëfimin e vet.

Në këtë plan lëvizin edhe figurat e rrëfimit nga *analepsa e brendshme*, te *analepsa e jashtme*. Po ashtu, ndodh edhe me rrëfimin: nga autodiegjetiku, te ai heterodiegjetik. Madje, kur jemi te figurat, përderisa thur një *analepsë të brendshme*, posa kalon në të jashtmen, theksohet edhe diskursi prolektik; lajmëron vdekjen e

⁵²² G rard Genette, *Palimpsestes-La litt rature au second degr *, Seuil, Paris, 2000

⁵²³ Nathalie Piegay - Gros, Idem, f. 27

⁵²⁴ Gerard Genette, *Diskurs i ri i rrëfimit*, f. 7

personazhit, në mënyrë që lexuesi ta ndjekë përherë një rrëfim që mund të ndodhë edhe në të tashmen, si histori e përfunduar, por që nis e riprodhohet diskursi.

Kësisoj, Bashkim Shehu krijon një dysi të objektit dhe një *trini të rrëfimit*, i cili ndjek shembullin prustian (*zgjatja, rendi, koha* etj.).⁵²⁵

Brenda kësaj skeme, duke qenë që objekti dhe subjekti këtu nuk janë gjithmonë një, ashtu siç ndodh te proza autobiografike klasike, bazuar edhe në referencat e të tjerëve, qoftë si empiri jetësore, qoftë si shkrim-rrjet intertekstual, sugjeron edhe një pikëvështrim tjetër brenda një modeli, siç është *heteroautobiografia*.

3. Heteroautobiografia

Heteroautobiografia është koncept i Lejeune-it, i cili është rifunksionalizuar nga Genette.⁵²⁶ *Hetero*, sepse funksionalizon shkrimin për *tjetrin*, *auto*, sepse vetë autori është i involvuar në historinë, jetëshkrimin e tjetrit. Ndaj edhe rrëfimi *auto* dhe *heterodiegetik* shpesh janë të njëkohshëm dhe të bashkëpranishëm gati gjatë gjithë veprës.

U pa, shkrimi nis si jetëshkrim për tjetrin, si kujtim për të dhe rrëfim për veten. Jetëshkrimi shfaqet me statusin e *shënimeve fragmentare* nga burgu, ndërsa teksti i *tjetrit* vjen si *riprodhim*, dëshmi gojore që kontekstualizon rrëfimin, i cili funksionon si amëz e romanit, që endet në tri shkallë kujtimesh:

- *kujtimet e autorit*,
- *kujtimet dhe dëftimet e personazhit dhe*
- *kujtimet e priftit*.

⁵²⁵ Gerard Genette, Idem, f. 8

⁵²⁶ Gerard Genette, Idem, f. 86

Trinomi: Shehu – Aleks – Shtjefni përbëjnë gjithë strukturën përmbajtjesore dhe narrative të romanit. Siç shprehet edhe vetë autori, rrëfimi për mikun dhe bashkautorin e tij hipotetik shtrihet edhe përtej *mnemos*-it, gjë të cilën ia mundëson Shtjefni. Rrëfimi i personazhit të dytë dhe *storia* e të parit përbëjnë strumbullarin e historisë së Aleks Krastës. Duke qenë që ky i fundit paradoksalisht ‘ngelet rrugës’, rrëfimin e vazhdon pater Shtjefni, si fill i nisur brenda dorëshkrimit. Aleks është personazh i Shehut, pater Shtjefni personazh i Aleksit dhe, që të dy, bartës të krejt *stories* narrative, pa përjashtuar herë pas here implikimet e autorit autobiografik në formën e shpjegimit e të komentimit:

Mund të thuhet se, ndërsa këto radhë që po i shkruaj, dhe të tjerat që do t'i shkruaj në vetën e parë duke ndërhyrë vende-vende, janë njëfarë kornize e rrëfimit të Aleks Krastës, rrëfimi i këtij të fundit është një farë e atij të pater Shtjefnit.⁵²⁷

Siç shihet, nyje në mes dy rrëfimeve: të autorit dhe personazhit është Prifti, një zinxhir që sa vjen e shtjellohet në vijim, përderisa diskursi merr faqe tjetër, ‘bëhet’ diskurs eseistik me shenja të autometatekstit:

Ato dhjetëra fletë që kishte mbushur me shkrimin e tij të dendur, aty-këtu të palexueshëm, ishin më pak se një rrëfim në kuptimin tjetër të fjalës dhe ishin diçka më tepër. Një rrëfim letrar i mundshëm. Një roman letrar, ‘literary novel’, sipas një terminologjie të vonë të kritikës amerikane, për të mos thënë poezi, sikurse emërtohej krejt letërsia para dyqind e ca vjetësh për t’u dalluar nga gjërat e tjera të shkruara.⁵²⁸

⁵²⁷ Bashkim Shehu, Idem, f. 10

⁵²⁸ Bashkim Shehu, Idem, f. 12

Diskursi narrativ hap dilemat rreth pozicionit të autorit në raport me personazhin, me të cilin provohet një *marrëveshje tekstuale* prej nga do të zhvillohet rrëfimi. Deri tash dihet se autori herë shkruan në vetën e parë njëjës, herë në vetën e tretë, por edhe në vetën e parë shumës, *ne*.

Pra, rrëfimi singular pluralizohet sipas kërkesës për dëshmi. Hë për hë fiksioni mbetet jashtë loje. Atë e penalizon informata, komenti i zgjeruar deri te (s)provat autobiografike, autometatekstuale:

Nuk arritëm të vendosim nëse do të shkruanim në vetën e parë, duke i dhënë formën e një vëterrëfimi të protagonistit, apo me ndërhyrje të vetës së dytë, në formën e një dialogu, apo me një ndërkëmbim të atillë, ku secili prej nesh të shkruante krejt në vetën e tretë të rrëfyesit të gjithëpranishëm e të gjithëdjishëm ashtu si Zoti.⁵²⁹

Në këtë mënyrë, fillimi i romanit *Loja...*, ngadalë shndërrohet në një sintezë formash dhe diskursesh, teknikash e figurash të rrëfimit. Kështu, duke qenë se ka një koreferim dhe e nisur si autobiografi ndërron kahjen, kthehet në *heteroautobiografi*, një model ndryshe nga ai që lexuesi semiotik pretendon që po e shfleton në fillim.

Nga analepsa e shkallës së parë, integrohet analepsa e shkallës së dytë. E para është autoriale, e dyta koautoriale, sepse provohet një bashkautorësi, qoftë edhe e stisur.

Deri tani ndjekim diskursin, jo *alegorezat*. Kësisoj, ato bashkëveprojnë si analepsa *auto* dhe *heterodiegetike*.

Sidoqoftë, esenciale është që në fund të këtij fillimi, loja konsiston në një *analepsë të gjerë*.⁵³⁰ Dhe, si rrjedhojë, duke synuar hapjen

⁵²⁹ Bashkim Shehu, Idem, f.12

⁵³⁰ Gerard Genette, Idem, f. 1

ndaj lexuesit, një metesë kjo për *pakt referencial*, shpërthejnë edhe *analepsat metadiegetike*.⁵³¹

Autori përfundimisht merr rolin e *Zotit novelist*, të gjithëpranishmit, të gjithëdijshmit në rrëfim, meritë kjo e personazhit autobiografik, i cili më shumë se ku ndodh në *letërsinë e farës autobiografike*,⁵³² në të cilën faktet bëhen fiksione të mundshme dhe anasjelltas.

Të dhënat, koha, hapësira janë dhënë të sakta. *Hipotipoza*⁵³³ zë vend më shumë se ku. Kur flasin të dhënat, ofron shifrat e sakta. Kur jep kohën, shenjon kronologjinë e viteve, jo të ditëve. Kur jep hapësirën, funksionalizon frazat deskriptive tipike për letërsinë fikzionale. Fokusi bie nga individit te grupi (të burgosurit), të cilët përfaqësohen nga pater Shtjefni, zgjedhje dhe zgjidhje e personazhit për besim e besueshmëri.

Në fakt, duket si një *rrëfim ekscentrik*, por shpejt autori infiltrrohet, jo si narrator autodiegetik, por si narrator homodiegetik dhe provon neutralitetin përmes vetëdëftimit në vetën e tretë:

Aty ndodhej në vitet tetëdhjetë edhe autori i këtyre radhëve që i përket rrëfimit të një tjetri. Duke kaluar në vetën e parë, kujto se një rast, për njëzet ditë, u ndodh pranë dom Jozefit, por pa e takuar dot, ndërsa deri atëherë kishim qenë të veçuar në sektorë të ndryshëm të burgut.

Kështu, hymë në skemën *heteroautobiografike*, aty ku nuk synohet dëshmia për veten, madje edhe kur shpalon *storiet* personale. Qëllimi është tjetri dhe të tjerët.

Narratori autobiografik merr premisat e *narratorit supressiv*⁵³⁴,

⁵³¹ Gerard Genette, Idem, f. 15

⁵³² Koncept i Sabri Hamitit

⁵³³ Koncept i retorikës, skenë që afrohet gjallërisht.

⁵³⁴ Meir Sternberg, 1978, kapitulli VIII-IX, cituar sipas Genette-it, Idem, f. 77

që fsheh një pjesë të autobiografemave, duke u fokusuar në heterobiografema.

Narratori supressiv fsheh emrat e njerëzve, vendeve. Në vend të emrave ose mbiemrave të tyre përdor nistoret, siç ndodh te rindërtimi i tregimit *Guva*:

*Emrat e dy dëshmitarëve s'po i përmend.*⁵³⁵

Madje, në një momentum autobiografik, njërin nga antagonistët e cilëson si *personazh të mistershëm*, pa dhënë detaje për të.⁵³⁶

Gjithashtu, në tekst parakalojnë edhe *qenie reale të fiksionuara*, siç është Jozefi, një gjetje ideale përmes të cilës *autori kënaqet duke trazuar objektiven me subjektiven*.⁵³⁷

Subjektivja nis si rrëfim i shkurtër dhe zgjatet në *objektiven* për të arritur te prova e objektivitetit. Kjo e fundit, te proza autobiografike është thënë se është një provë e një *zoti indiferent*,⁵³⁸ i cili prapëseprapë shpërfaq autorin si *narrator kontrollues*, por edhe si *personazh dhe subjekt në veprim*:

Por, kjo që po përpiqem të rindërtoj, nuk është historia ime, është historia e mikut tim të vdekur. Për të satën herë kjo frazë përsëritet, meqë autori shndërrohet në subjekt në veprim që evokon për personazhet që e pësojnë nga ideologjia. Dhe s'është vetëm kjo frazë përsëritje, por kjo merr statusin e teknikës së rrëfimit e të ligjërit, në çdo rast që ka kërcime në kohë. Për të qëndruar besnik të vërtetës, përsëritja në vetvete është gjithmonë pak a shumë

⁵³⁵ Bashkim Shehu, Idem, f. 77

⁵³⁶ Bashkim Shehu, Idem, f. 99

⁵³⁷ Jorge Luis Borges, *Magjitë e veçanta të "Don Kishotit"*, te *Sfida e krijimit*, Ilar, Tiranë, 2013, f. 22

⁵³⁸ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961, Kap. 7

*figurative, me përjashtim kur e thëna është shumë skematike.*⁵³⁹

Philippe Lejeune-i tregoi më shumë saktësi se si rrëfimi autobiografik që nga koha e Ruso-së ose e Chateaubriand-it, i drejtohet aspektit përsëritës më shumë se sa rrëfimi i trilluar, sidomos dhe në mënyrë spontane, në evokimin e fëmijërisë.⁵⁴⁰ Kjo venerohet në disa episode, jo vetëm si gjuhë, por edhe si empiri.

Te episodet e fundit, rrëfimi për tjetrin ka karakter psikologjik deri te një farfuritje në mes reales dhe ireales, njerëzores dhe hyjnore, aty ku njeriu vihet përballë Zotit, të cilit ia atribuon dënimin për të pafajshmit. Kështu, personazhi vihet përballë kodit të madh dhe përveç që kërkon shpëtim, më vonë kërkon edhe shpagim. Dhe, për të nxjerrë fytyrën e vërtetë të personazhit e për ta arsyetuar të shenjuarin e titullit *Loja*, atë e vë në 'lojë', duke ndërruar misionin në pasion për hakmarrje.

Herë pas here, duke qenë i vetëdijshëm për hipotekestin, hiperteksti autobiografik thuret edhe me ligjëratë të drejtë, por në raste të tilla ideologema dominon mbi biologemën, stilistika kthehet në pragmatikë duke i krijuar hapësirë diskursit eseistik, i cili lëviz përbrenda rrëfimit heteroautobiografik.

Autori nuk ndjek kronologjinë, zgjedh episode të një pjese kinse të një dorëshkrimi hipotetik dhe përtej tij, në të dhënat gojore që ia kishte rrëfyer miku i tij, autori i dorëshkrimit. Këto të dhëna kanë një mbështetje të fortë në kujtimet e At Zef Pllumit, *Rrno vetëm për me tregue*, sidomos kur autobiografia shndërrohet në ideografi për klerin katolik shqiptar, një riprodhim tjetër i dëshmisë me rikujtimin e disa *heterobiografemave*, si:

⁵³⁹ Gerard Genette, Idem, f. 8

⁵⁴⁰ Gerard Genette, Idem, f. 24

- *Ndjekja e Françeskanëve të Shkodrës;*
- *Futja e armëve në Kuvendin Françeskan;*
- *Shpërndarja e Kuvendit Françeskan, burgosja, internimi etj.*

Madje, përvoja e At Zef Pllumit këtu, përveç që hyn si intertekst, ajo shkrihet në *prozopografinë* e pater Shtjefnit. Shenjat intertekstuale vijnë, jo vetëm si riprodhim i dëshmisë, por edhe si riprodhim i gjuhës me status të citatit.

Siç mund të shihet nga e gjithë kjo që u diskutua më lart, në episodet e fundit, shenjat autobiografike bëhen më të rralla. Rrëfimin autodiegjetik e mbulon ai heterodiegjetik me nuanca psikologjike. Romani autobiografik merr shenjat e romancës, aty ku autori autobiografik humb fuqinë dhe në skenë shfaqet loja e dyfishtë e personazhit - autorit të dorëshkrimit.

Përfundimisht, autori me këtë roman krijoi një prozë autobiografike, në të cilën loja intertekstuale kthehet në model autobiografik, ku romani shfaqet përbrenda romanit, autobiografia përbrenda autobiografisë dhe drama e autorit përbrenda dramës së personazheve të tij.

Këtë e mundëson loja me tekstin, intertekstin, aty ku autobiografia më në fund nxjerr nga vetja *heteroautobiografinë*.

**XII. AUTOIDEOGRAFIA
(Adem DEMAÇI)**

1. Modeli

Adem Demaçi është ndër romancierët e parë të letërsisë së Kosovës, i cili njihet për praninë e kodit nacional kudo në veprën e tij. Prozën e tij autobiografike *Dashuria kuantike e Filanit*⁵⁴¹ e shkroi, siç thotë edhe vetë, *në moshën e tretë*, për ta përmbledhur empirinë jetësore në një shkrim pasional e personal me shenja të idealitetit nacional dhe egalitetit politik.

Demaçi sjell një model tjetër me shumëllojshmëri narrative, si në strukturë, ashtu edhe në kompozicion. Autori si nëntitull të veprës autobiografike e vë sintagmën *Letra elektronike të Dardhës* me shenjen kategoriale *roman*. Titulli i veprës sugjeron një autobiografi ‘epike’ në vetën e tretë. Që në fillim kemi tri shenja në krye që na çojnë drejt një shkrimi fiksional. Për hir të ‘objektivitetit’, në asnjë rast nuk e përmend emrin e tij të vërtetë. Filani është vetë autori. Madje, edhe kur dëfton përmes ligjëratës së drejtë, ai i përmbahet *nofkës*, e cila buron nga diskursi popullor, shenjë kjo e kallëzimit gojor.

Dashuria kuantike e Filanit është një reflektim i udhës së ndjekur nga jeta në letër, nga autoideografia në autobiografi. Siç e kemi provuar edhe më herët, autobiografia është shkrim mimetik real. Por, kur subjekti, jeta e tij strukturohet në tekst përmes ideologemave, atëherë autobiografia konvertohet në *autoideografi*.

Pra, *autoideografia* është shkrim, rrëfim që shfaq idetë, konkretisht, idetë themelore të personit mimetik. *Autoideografia* gjithmonë rri në opozicion të autobiografisë, por ka disa raste të mbitheksimit. Në raste të tilla, diskursi letrar shkrihet në diskursin historik dhe sociopolitik për t’i dhënë jetë komentit dhe informatës.⁵⁴²

Gjithashtu, diskursi personal në të njëjtën kohë shndërrohet në

⁵⁴¹ Adem Demaçi, *Dashuria kuantike e Filanit*, Buzuku, 2007

⁵⁴² Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, Faik Konica, Prishtinë, 2009

diskurs impersonal. Subjekti mimetik është i përkushtuar për maksimumin e informatës. Nuk është prania e informatorit ajo që i reflekton idetë, por *maksimumi i informatës* ai që e bën tekstin autobiografik të frymojë si *autoideografi personale*,⁵⁴³ siç ndodh me *Dashurinë...* e Adem Demaçit.

Stratagjema autobiografike të cilën e zgjedh autori autobiografik është e dukshme; nis si fikSION, shtrihet në fakticitet, pikërisht aty ku teksti shkon kah zhanri fikSIONAL. Kjo strategjimë tekstuale e vetëprezantimit, sa është faktike, po aq është fikSIONALE, sa është autobiografike, po aq ideografike.

Në këtë kontekst, *letrat elektronike*, gjithsej nëntë sa janë, përveç që prozës në fjalë i japin karakterin epistolar, ato krijojnë një relacion intertekstual me simbologjinë e numrave mistikë në njërën anë dhe shkrimin elektronik në anën tjetër; një përballje kjo në mes të klasikes dhe bashkëkohores, letërsisë dhe teknologjisë.

Edhe pse një pjesë e titujve në brendi të veprës janë konotativë, pjesa më e madhe e tekstit hapet ndaj *analepsave denotative*, një reprezentim i modelit të prozës autobiografike epistolare, fillim e fund me shenja autoideografike.

E kemi të qartë, autodëftimi ideografik, qoftë implicit apo eksplisit, më shumë se të *letrat*, funksionon të tregimet autobiografike. Të dyja bashkëveprojnë, herë si rrëfim *auto* dhe *homodiegetik* e herë si *rrëfim heterodiegetik*. Kështu, diskursi për jetën lëviz nga autobiografia të *heterobiografia*.

⁵⁴³ Agron Y. Gashi, Idem

2. Letrat elektronike

Për letrën thuhet se ka status deklaratë. Si të tillë e pranon edhe poetika autobiografike. Megjithëse proza autobiografike e Demaçit, nuk është tërësisht në formë letre, sepse kemi edhe shenjën tjetër kategoriale *roman*. Mundësitë për fiksionalitet janë të patejkalueshme.

Lejeune-i me kohë e pranoi se brenda zhanreve me shenja autobiografike, siç janë ditari dhe autobiografia, hyn edhe *letra intime*. Në fakt Demaçi, letrat përbrenda prozës së tij nuk i cilëson si letra intime, por si *letra elektronike* (për Dardhën). Sidoqoftë, kjo është e mjaftueshme që të kuptojmë intimitetin në shkrim.

Po ashtu, sipas poetikës autobiografike, brenda regjistrit të autobiografit është i mundshëm edhe rrëfimi në vetën e dytë (normë kjo për letrat), po aq sa është e mundshme në vetën e tretë, sidomos kur kjo e fundit bëhet për çështje objektiviteti.

Fundja, përderisa këto letra elektronike nuk kanë shenja të kohës dhe të vendit, siç ndodh rëndom me letërkëmbimin, qoftë ai zyrtar a personal, *nëntë letrat elektronike* në fillim dhe në mes të tregimeve autobiografike e autoideografike, i shohim si mëtesë për të krijuar një autofiksion *sui generis*, në krahasim me tregimet autoideografike eksplicite.

Kësisoj, *Dashuria kuantike e Filanit*, edhe pse fillon si model i autobiografisë epistolare, proces ky të cilin poetika e shquante si dallim në mes të subjektit dhe objektit të dyfishtë, vetja dhe tjetri trajtohen si pranues të rrëfimit personal, në këtë rast Dardha si marrës. Dardha përfaqëson lexuesin hipotetik, meqë emri i saj është konvertuar në një bartës të funksioneve figurative.

Ky emër i figuruar, emër letrar, bëhet me qëllim të veshjes së realitetin me fiksion për hir të lexuesit/es - personazh, të cilës

autori ia shpalon përvojën jetësore. Kjo hyn në funksion të *letrës imagjinare* si një narrator dhe *personazh supresiv*, Filani, apo si pagëzues dhe fshehës i emrit të narraterit:

E dashura Dardhë!...

*Të pagëzova me këtë emër, sepse unë nuk di të ketë në botën tonë shqiptare ndonjë gocë, vajzë a grua me këtë emër. Ka Shegë, Rrushe dhe, madje, njoh gocë edhe me emrin Mollë, por Dardhë nuk njoh asnjë. Me këtë desha të anashkaloj çdo ndikim në jetën tënde tash, ose në të ardhmen.*⁵⁴⁴

Autori autobiografik nga letra me diskurs personal kalon në diskurs impersonal. Autoideografia shpërthen përbrenda autobiografisë. Në momentin që gama e referencës zgjerohet në ideologemë flet shumësi dhe, kështu, diskursi i letrës kthehet në diskurs eseistik, një kalim nga *personalis* në *generalis*.

Hipoteza se letra është intime konfirmohet te letra e parë, bie te letra e dytë, e cila shfaqet teza në trajtë formulimesh ideografike, duke ia atribuar vetes modelin e njeriut *të gatuar* për të mirën e njërit dhe të keqen e tjetrit:

*...SI MË GATUAN SHQIPTARËT PËR HAJRIN E VET, E SI MË FARKUAN DHE MË KALITËN ÇETNIKËT SERBË, PËR SHERRIN E VET?...*⁵⁴⁵

I vetëdijshëm se një letër personale, ku rrëfimi është aq autentik, teza nacionale, ideologema bëhet ngarkesë, autori, lexuesin personazh e përgatit për rrëfimet e radhës, të cilave tema u shenjohen në tituj, rrëfimet strukturalisht renditen pas letrave, funksionalisht shërbejnë

⁵⁴⁴ Adem Demaçi, Idem, f. 5

⁵⁴⁵ Adem Demaçi, *Dashuria kuantike e Filanit*, Buzuku, 2007, f. 18

si *analepsa të hapura*, të zgjeruara e herë të ngushtuara në retorikë e kompozicion:

*Ti e dashur mos u tremb se nuk do të të marr tepër kohë. Rrëfimi im nuk do të jetë aq i gjatë e aq i mërzitshëm. Unë do të ndalem vetëm nëpër disa nga situatat më të forta, të cilat më janë thadruar fuqishëm në shpirtin e zemrës time dhe të cilat spikatën në vazhden e jetës sime të derisotme.*⁵⁴⁶

Tutje, te formulimet nistore me karakter figurativ si te prozat klasike autobiografike, situata shenjoheq që në titull: *Plaga e parë në zemër*. Letrat ndonjëherë janë të shkurtra. Ato shpesh kanë karakter udhëzues e sugjerues, se si të bëhen më mirë kujtimet e tij. Nga kjo rrjedh se secila letër shoqërohet me rrëfim, për çfarë lë të kuptojë se ka marrë një përgjigje nga lexuesi-personazh. Për më tepër, loja grafematike përmes shenjave të pikësimit artikulon edhe momentume jo të këndshme të autorit, i cili është më ekspresiv, sidomos kur vazhdimisht i kthehet retrospektives. Madje, kjo si një 'llogaridhënie' ndaj narratorit-personazh, meqë nuk mjaftohet me prozopografisë e shpejta dhe të shkurtra. Ndaj, te *letra e katërt*, lexuesi hipotetik i kërkon sqarime se pse nuk zgjerohej në përshkrimin e detajizuar të portreteve të njohura të ideologjisë nacionale e politike.

⁵⁴⁶ Adem Demaçi, Idem

3. Tregimet autoideografike

Autori, si për të forcuar dëshminë, rrëfimin autobiografik e quan si *rrëfim themelor*, përmes të cilit strukturohet jeta dhe saga e familjes së tij. Nëse do të provonim t'i kërkonim figurat e autobiografisë, analepsat e brendshme më tepër i gjejmë te *nëntë letrat elektronike*, ndërsa *analepsat e jashtme*, te tregimet.

Autori nuk ndjek kronologjinë e ngjarjeve. Tregimet kanë statusin e minitregimeve të *auto* dhe *biografemave* të zgjedhura, përderisa ai ruan statusin e autorit edhe të dëshmitarit okular. Te disa minirrëfime bën bashkë ideologji e kulturë dhe i vë në pah shenjat e literaturës së përbotshme dhe identitete të ndryshme letrare.

Kështu, autodieografia ka dy pamje, si: ideografi politike me mision rezistencën ndaj ideologjisë dhe ideografia kulturore me pasion ekzistencën për kulturën. Kjo e dyta, sipas tij, konsiderohet si *pjesa e bardhë e bioletrës* së tij.

Proza e Demaçit, *Dashuria kuantike e Filanit*, herë merr premisat e prozës autobiografike lirike, madje disa autobiografema kanë karakter të prozave poetike ashtu siç ndodh në fillim, ku figura përfaqëson veprimin, përshkrimi – rrëfimin dhe, kështu, hyn në filozofema monologjike në mes të *fizikës* dhe *kuantikës*, aty ku autori, përveç që zhvillon rrëfimin si narrator homodiegetik, po ashtu edhe si *narrator dramatik* (Booth).

Narratori autobiografik - dramatik shfaqet edhe te rrëfimi për nënën, vëllanë, një tip narratori që krijon dinamikë narrative, ashtu si vetë ngjarjet që rrjedhin shpejt dhe rrëfihen shkurt. Ai rendit kronologemat nga fëmijëria, edukimi në frymën nacionale, si doktrinë jete.

Pra, narratori dramatik (Booth) funksionon brenda narracionit (jo)fiksional (Jahn), i cili përveç që imiton jetën, ndjek një kurs

që mund të shërbejë si dëshmi e që krahasuar me proza të tjera autobiografike shndërrohet në monologemë.

Egoja dialogon me alter egon dhe i jep formë diskursit përbrenda tregimit faktik. Këto dy konceptione, duke qenë se këtu janë të sinkronizuara njëra me tjetrën, krijojnë homologema të dialogët personalë imagjinarë (Cohn, 1999),⁵⁴⁷ prandaj autori i drejtohet alter egos së tij:

Sikur të kishe menduar pak më shumë për veten nuk do të ishe futur këtyre bungajave... Sikur të kishe menduar më shumë për nënën nuk do ta lije kërcu vetëm dhe tash, të bajt dertet tua, të vrapojë pas teje... Vallë pak vuajti nëna jote me babën dhe vëllanë tënd?...⁵⁴⁸

Për t'iu kthyer menjëherë egos në një monologemë vetëgjyquese:

Sikur të isha ai i tregimeve dhe i romanit e të mos isha ky Filan shkreta që me provën e vet të parë, jeta më nxori prej hujit, e di se çfarë përgjigje të kisha dhënë(...)⁵⁴⁹

Sërish për t'i folur alter egos:

Nëpër përvojat e jetës shihet se kush është kush, e kush është çka... Por hajt, le të gënjejme ngapak, sikur të ishe ai i vërteti, sikur të mos ishe ky ligështani që po shihet se qenke, çfarë përgjigje do të jipje?...⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Cituar sipas Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, në <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, shikuar për herë të fundit, mars 2016

⁵⁴⁸ Adem Demaçi, Idem, f. 111

⁵⁴⁹ Adem Demaçi, Idem

⁵⁵⁰ Adem Demaçi, Idem

Narracioni dramatik, narratorin autor e konverton në personazh me *funksion emik* të figuruar, Filani. Së këndejmi, rrëfimi nga veta e parë alternohet në të dytën dhe herë-herë në të tretën, gjithnjë përbrenda *narracionit të eksperiencave personale* (Labov, 1972).⁵⁵¹ Vënia në funksion e vetës së parë dhe të dytë njëherësh janë të rralla në prozën autobiografike, sepse gjenerojnë probleme të tjera të *gramatikës narrative*, të cilat ndikojnë në ‘përzierjen’ e identitetit, meqë përveç autorit narrator, edhe narrateri ka statusin e personazhit. Krejt kjo është një sintezë narrative, ashtu siç i njeh poetika me format e rrëfimit nga ajo që Flint (1988) dhe Jonnes e njohin si *narracion familjar*, Fludernik dhe Olson si *narracion i burgjeve*, deri te *narracioni autobiografik fiksional* i teorizuar nga Lejeune-i (1989), Cohn dhe Lösching (1999).⁵⁵² Modeli i tillë i sintezës narrative autobiografike krijon dallime të vogla në mes të tri niveleve: *veprimit*, *ndërmjetësimit fiksional* dhe *komunikimit jofiksional* sipas kësaj skeme

Autori-----**Lexuesi**
(niveli i komunikimit)

Autori-----**Personazhi**-----**Lexuesi**
(niveli i veprimit dhe i komunikimit)

Lexuesi-----**Personazhi**
(niveli i ndërmjetësimit)

Sidoqoftë, te Demaçi, autori, personazhi dhe lexuesja e letrës,

⁵⁵¹ Cit, sipas Manfred Jahn: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative* në <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, shikuar për herë të fundit, mars 2016.

⁵⁵² Manfred Jahn, Idem

Dardha, formojnë një qark brenda të cilit sillet trinomi *person*, *personazh* dhe *figurë*. Edhe pse termet *person*, *personazh* dhe *figurë*, janë shumë shpesh të përdorura pa dallim, diskursi teorik bën përpjekje që këto koncepte të jenë të dallueshme dhe të sakta.⁵⁵³ Një person është person i jetës reale; çdokush që zë vendin e nivelit të komunikimit joimagjinar. Për këtë arsye, autorët dhe lexuesit janë persona.⁵⁵⁴ Në rastin konkret, te Demaçi, më parë se personazhi-lexuesja e tij, Dardha, i ngjan një *qenie të sajuar*.

Poetika na kujton se një personazh nuk është një person i jetës reale, por vetëm ‘i letrës’ (Barthes, 1975), një qenie e krijuar nga një autor, që ekziston vetëm brenda një teksti imagjinar, qoftë në nivelin e veprimtimit ose në nivelin e ndërmjetësimit.⁵⁵⁵

Në rastin tonë kjo dallon edhe duke e pasur parasysh vetë autobiografinë e Barthes-it.

Madje, termi figurë është shumë shpesh i përdorur si variant i ‘personazhit’; sidoqoftë, disa teoricienë e përdorin gjithashtu për t’iu referuar narratorit. Në rastin tonë, autori është personazhi, por edhe lexuesja e tij ka të njëjtin status, edhe pse është e figuruar. Kjo ndodh edhe me vetë autorin, kur funksionalizon vetën e dytë, *alter egon*, për çfarë autodiologu plas përbrenda monologemave të njëpasnjëshme.

4. *Kreni e përvujtni*

E preferuar e Borges-it ishte *kontaminimi i realitetit* nga irealiteti, si zgjedhja dhe zgjidhja më e mirë për ndonjë çështje letrare. Ai, për të satën herë e ripohonte se *realiteti është më i çuditshëm se trillimi*.⁵⁵⁶ Kjo është vërtetuar në mekanizmat e punës së tij, sikur

⁵⁵³ Manfred Jahn, Idem

⁵⁵⁴ Idem

⁵⁵⁵ Idem

⁵⁵⁶ Jorge. L. Borges, *Biseda*, Tirana Times, Tiranë, f. 20, (pa datë botimi, përkthyer nga Urim Nerguti)

tregimet brenda tregimeve, “riorkestrimi” dhe si lloj i lojës me fjalë, konstatonte John Barth, sipas të cilit *esenca e novelës shtrihet në fiksionin e vet*.⁵⁵⁷ John Barth-i e pranoi realitetin si një ndër faktorët që duhet të ndihet dhe shtrihet përbrenda vepre.⁵⁵⁸

Koncepti se bota e artit është joreale dhe se jeta është një tregim në vete, është i tij. Në fakt, ajo që shpërfaqet nga tekstet e tij teorike për letërsinë në raport me jetën është tendenca e tij *për trajtimin e jetës si punë fiksi* dhe sipas të cilit jeta shfaqet si lojë, që shprehet përmes maksimës: *çdokush ka nevojë të jetë hero i tregimit të jetës së tij*.

Te proza e Demaçit ka një dallim të vogël në lidhje me maksimën për “heroin”, sepse te ajo shihet nevoja e një heroizmi brenda shkrimit të tij, madje edhe kur pretendon se po e vesh me maskën e fiksionit, ai ndërton dialogë, thur kujtime, rindërton situata dhe ngjarje me një distancë të madhe kohe. Prandaj, ka raste kur fakti dhe fiksi fare nuk mund të dallohet. Sidomos, kjo vërehet te tregimet autoideografike, si: *Plaga e parë në zemër*; *Burgosja ime e parë*, *Bukëqeleshja*, *Ringjallja ime* si dhe te disa fragmente përbrenda *letrave elektronike*.

Te tregimet, Demaçi përmbys rendin klasik të romanit dhe, natyrisht, të autobiografisë. Romani i tij është një hapësirë e privilegjuar e bashkekzistencës së ideologjisë⁵⁵⁹ personale me atë kolektive. Duke qenë në pjesën më të madhe të karakterit fragmentar, romanin e shndërron në *laborator të rrëfimeve* (Butor)⁵⁶⁰ për vete dhe të tjerët, të cilët janë herë në cilësinë e bashkëvuajtësve, edukatorëve, por edhe të dhunuesve. Kjo e mbush edhe më shumë shkrimin e jetës me ideologema, të vogla e të mëdha, individuale dhe universale.

⁵⁵⁷ Isono Arai, *Fiction of reality*, në http://www.foebooks.org/281119_pdf-book-the-fiction-of-reality.pdf, shikuar për herë të fundit, mars 2014

⁵⁵⁸ Isono Arai, Idem

⁵⁵⁹ Pierre Chartier, *Hyrje në teoritë e mëdha të romanit*, Onufri, 2015, f. 288

⁵⁶⁰ Cituar sipas Pierre Chartier, *Hyrje në teoritë e mëdha të romanit*, Onufri, 2015, f. 257

Te një pjesë e tregimeve shenjohe koha, vendi, mosha e autorit. Fillimi strukturohet prej perspektivës infantile. Si zakonisht mosha prej nga kujtesa është evidente, më saktë 8 vjeç. Në rastin tonë, autori nis nga viti i nëntë i jetës. Nisma është e tipit *in medias res*:

Isha vetëm nëntë vjeç, por nuk më shlyhet nga kujtesa ajo ditë e llahtarshme. Ishte një paradite, nga dhjetë ditë pas Shën Mitrit.⁵⁶¹

Nga rrëfimi në vetën e parë njëjës kalon në shumës. Subjektiviteti kaplohet nga objektiviteti. Ideologema merr frymë përbrenda tekstit, madje qoftë edhe përmes dialogut ndërmjet personazheve. Diskursi ideologjik provohet përmes atij eliptik. Tutje, shenjohe një metonimi për kohën, situatën personale.

Në këtë kontekst, autoreferencialiteti kthehet në referencialitet. Diskursi i historisë merr status të interdiskursit. Autori ruan personazhin homodiegetik (fëmijë), njëkohësisht shfaq autorin autobiografik si *autor funksion* me referencë ideologjinë.

Megjithëse, fill e fund, teksti, ashtu siç ngjet te tregimi i parë është autobiografik, ideografia plotësohet nga alegoretat: kërkimi i personazheve si persona në jetë. Kjo theksohet edhe nga titujt, të cilët jo një herë iu shkruhet emri dhe mbiemri.

Alegoria, më shumë se te tregimet për veten, shfaqet te tregimet për të tjerët, qoftë përmes diskursit parabolik, qoftë duke e ilustruar tezën autoriale, duke *kallëzuar* përmes formave të thjeshta gojore, siç është anekdota. Sprovat ideografike janë të ndryshme. Kur flet për ideologjinë nacionale, ai del si apologjet, hero i saj. Ndërsa, kur flet për ideologjinë politike, heroi shndërrohet në viktimë të terrorit dhe dhunës.

Përveç kodit nacional, politik, kulturor, kur gjendet në situata të

⁵⁶¹ Adem Demaçi, Idem, f. 19

vështira, nëpër qelitë dhe kazamatet serbe, ai hapet ndaj kodit të madh në kërkim të rilindjes shpirtërore, e cila e kthen në besim se po (s)provohet nga Zoti me përvujtni për popullin:

*Të tjerët s'e dinë, por Zoti e di. Kjo është prova e Zotit. Ma nxori veten prej hujit dhe prapë ma kthen veten në huj. Atij i qofshim fal!*⁵⁶²

Ky besim, i cili shpesh bëhet i tepruar, çon drejt një paradoksi të madh, *gëzimin për mbetjen në burg*.⁵⁶³ Deri këtu, sprovat janë të të rriturit, për t'u kthyer sërish në fëmijëri si te *letra e shtatë*. Autori ngrit mitin e subjektit lart. Dominon *krenia* mbi *përvujtninë*.

Nga *letra e gjashtë* deri në *të shatën* rrëfimet janë më të dendura. Po ashtu, numri i tregimeve ndërmjet letrave është më i madh. Autobiografia ec me ideografinë. Autoideografia është në diskurs e veprim. Kudo vërehet njeriu idealist deri në skaj. Por, duhet thënë se ideologema nacionale e vret statusin e autobiografisë epistolare, e cila duhet të ishte më intime.

Përfundimisht, themi se te proza autobiografike e Demaçit, sado që provon rrëfimin e dëftimin personal, *ideoletra* dominon mbi *bioletrën*.⁵⁶⁴ Së këndejmi, më shumë se letrar, autori shfaqet si ideolog me shenja të identitetit dhe pretendimit të prijësit në shoqëri. Prandaj, prozën e tij, kjo e bën më reprezentuese si model dhe më ideografike si *confession* autobiografik.

⁵⁶² Adem Demaçi, Idem, f. 130

⁵⁶³ Adem Demaçi, Idem, f. 147

⁵⁶⁴ Koncepte të studiuesit Sabri Hamiti

XIII. MEMOARISTIKA AUTOBIOGRAFIKE

(At Zef PLLUMI)

1. Autobiografia dhe kujtimet

Në analizën e shumë çështjeve të zhanrit të autobiografisë, teoricienët shpesh janë vënë para dilemave të mëdha për shkak se *diskursi jetë* është i shumëllojshëm dhe si i tillë kërkon lexime shumëfishe. Dilema këto edhe për faktin se vija në mes të *faktit* dhe *fiksionit* me kohë ka humbur ashpërsinë e saj. Kështu, fakti dhe fikcioni ngjizen dhe plotësojnë njëri-tjetrin, duke dhënë funksionet e pritura.⁵⁶⁵

Gjithashtu, poetika është vënë në sprovë, sidomos kur autobiografia është vënë krah zhanreve jofiktive: *kujtimeve*, *letrave*, *udhëpërshkrimeve*, të cilat në autobiografi marrin statusin e nënlojeve. Kjo ka bërë që në sistemin e terminologjisë të mbretërojë një pasiguri e madhe në tërheqjen e *kufijve të fortë*, ndonëse besohet se edhe zhanret në fjalë janë në gjendje të luajnë *lojën* e fikSIONIT edhe pse referencialiteti është i hapur.⁵⁶⁶

Ekzistojnë dy arsye të rëndësishme të cilat e mbështesin këtë pohim:

1. *Asnjë përjetim nuk mund të përsëritet ashtu siç është përjetuar, prandaj realiteti i mëparshëm i përjetuar kurrë nuk është e mundur të riprodhohet respektivisht;*
2. *Ajo që është ruajtur, nuk është vetë përjetimi, po përfytyrimi për të, i cili assesi nuk përfshin tërë plotësinë e tij të hershme;*⁵⁶⁷

Përveç kësaj, autobiografia është zhanër që për normë ka retrorrefimin. Retrorrefimi s'ka se si ndërtohet ndryshe, përveç mbi kujtimet.

Shkruesi i memoareve kujton jetën e kaluar, ashtu siç bën edhe shkruesi i autobiografisë, andaj kjo afërsi i mjegullon dallimet të cilat vështirë vërehen, ndoshta për një nuancë: *Memoaret më*

⁵⁶⁵ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, Faik Konica, Prishtinë, 2009, f. 131

⁵⁶⁶ Idem

⁵⁶⁷ Ingrid Aichinger, studim i cituar.

shumë theksojnë marrëdhëniet ndaj periferisë, u lënë vend më tepër ngjarjeve të jashtme, konstatoi I. Aichinger.⁵⁶⁸ Kjo marrëdhënie reflekton një strukturë jo të sigurt narrative, karakteristikë kjo për kujtimet, që në hulumtimet e reja theksohet mungesa e nxitjes autobiografike. Autori nuk thellohet në jetën personale; ekzistenca e tij nuk është çështja, por vështrimin e tij e drejton në *periferi të tekstit*, me ç'rast nuk u jepet rëndësi ngjarjeve, të cilat përcaktojnë unin personal të autorit.⁵⁶⁹ Sido që të jetë, çështja e përkufizimit të autobiografisë nga lloje të tjera autobiografike shihet si pikë shumë e ndjeshme, për faktin se këto lloje japin dhe marrin nga njëri-tjetri. Ndaj, elementet ndryshuese është vështirë të hetohen.

Poetika hapur pranon se kemi të bëjmë me dallime fine, për çfarë kriteret arbitrare për një prerje të fortë të kufijve, nuk çojnë kah një zgjidhje e duhur. Megjithatë, për shumë studiues, kujtesa është burim kryesor i zhanreve referenciale: *Procesi i kujtimit është bazë psikologjike e procesit autobiografik dhe i nënshtrohet prapë ligjshmërive personale, edhe pse jo në kuptimin racional*.⁵⁷⁰ Definitivisht, zgjidhja e çështjeve zhanrore për asnjë çast nuk do të thotë zgjidhje e ligjshmërive teorike, përderisa synimi për një formë ideale ishte dhe mbetet vetëm një ëndërr.⁵⁷¹

Bazuar edhe në konkludimet e *poetikës postmoderne*, e cila jetëshkrimin, autobiografinë e koncepton si formë jopoetike, *zhanër hibrid, zhanër kamelonik*, (Misch), fiktiv dhe real, *me një këmbë në fiksion e me tjetrën në jetë* (Lejeune-i), njëkohësisht edhe si dokument historik dhe fakt letrar, themi se proza autobiografike, gjegjësisht kujtimet dhe rrëfimet e At Zef Pllumit në tërësi mbulojnë hapësirën e letërsisë autobiografike e cilësuar si *memoaristikë*, e cila bën jetë brenda modeleve të prozës autobiografike bashkëkohore shqipe. Sipas funksionit të diskurseve, ajo mund të modelohet edhe

⁵⁶⁸ Ingrid Aichinger, studim i cituar.

⁵⁶⁹ Agron Y. Gashi, Idem

⁵⁷⁰ Ingrid Aichinger, stud.i cit.

⁵⁷¹ Agron Y. Gashi, Idem, f. 133

si *letërsi dokumentare*, e cila ka parasysh gjithnjë të ndodhurën dhe shkrimin, që mund të jenë të njëkohshëm apo të diferencuar në kohë. Kur janë të njëkohshëm, shkrimi del si *dëftim*, kur diferencohen në kohë shkrimi del si *tregim*.⁵⁷²

Në veprën në fjalë, *tregimi* dominon mbi *dëftimin*.

2. Histori e rrëfim

At Zef Pllumi ishte frat i përvuajtun, i kultivuem në frymën e Shkollës Françeskane shkodrane, e cila ishte e mishëruar me kulturën dhe idiomën popullore. Vepra e tij, njëherësh është *dëshmi* e *letërsi*. Edhe kur provon dëshminë me diskurs të pastër historik, madje të dokumentuar me faksimile të Propagandës Fide, procesverbale, letra e dokumente, ajo lexohet krah me veprat e mëdha të letërsisë.

Në tërësi, vepra e At Zef Pllumit, thënë në gjuhën e poetikës bashkëkohore është një *roman jofiksional*, një mozaik formash e diskursesh, rrëfimesh e metarrëfimesh, të thjeshta e të përbëra. At Zefi tërë jetën shkroi një libër, një libër *për vete* dhe *të tjerët*.

Megjithatë, hapësirën më të madhe e zë diskursi autoreferencial, edhe pse shpesh e decentralizon rrëfimin për hir të *vërtedukshmes* (Barthes), duke shtypur *tiraninë* e *subjektivitetit* (Booth). Prandaj, duke e karakterizuar besimin e tij prej frati, nën zhgunin e tij përherë ishte i fshehur *homo narrans-i*, të cilit i ka mjaftuar përvujtnia ndaj religjionit dhe jeta nën diktaturë për ta përkthyer në literaturë.

Për At Zef Pllumin, si për të gjithë mendjet e hapura, religjioni është kulturë, qytetërim, thënë në gjuhën e Huntington-it.⁵⁷³ Kjo u provua përmes sjelljes së tij të në jetë. Kjo u argumentua dhe argumentohet edhe përmes veprës së tij monumentale, në kuptimin e memories individuale për shtypjen kolektive.

⁵⁷² Sabri Hamiti, *Zef Pllumi*, Albas, Tiranë, 2013, f. 8

⁵⁷³ Samuel P. Huntington, *Përplasja e qytetërimeve dhe ribërja e rendit botëror*, Logos A, Shkup, 2009.

Vepra e At Zef Pllumit është *rrëfim i gjallë*, një harmoni në mes dëshmisë dhe letërsisë, e shkruar në fund të jetës, atëherë kur relevanca e kujtimeve e historisë së rrëfyer është më e besueshme, më e pranueshme dhe më e plotë. Pra, dëshmia e tij shpërfaqet në fund të diktaturës. Në këtë mënyrë provon ta përmbledhë *fundin e historisë* (Fukuyama),⁵⁷⁴ por jo duke përqafuar në tërësi *historicizmin e ri*⁵⁷⁵ (në kuptimin sociokulturor-Stephen Greenblatt), sepse në këtë rast historia e tij nuk është krejt selektive.⁵⁷⁶

Ky fenomen shpërfaqet në secilën pjesë të veprës së tij, si *Rrno vetëm për me tregue*, *Histori kurrë e shkrueme* dhe, deri diku, te *Saga e fëmijnisë*.

Shikuar edhe nga funksionet introductive, At Zef Pllumi, edhe pse duke qenë përherë me *librin e librave* nënsjetull, nuk e ndoqi rrugën e sivëllezërve të tij të *shkollës probiblike*.

Funksioni emik nuk reflekton shenjë religjioziteti, doktrine, siç ndodh me Bogdanin, Budin.

Të paktën titujt nuk janë përfaqësues të doktrinës së krishterë. Madje, nëse do të shkonim më larg, njëra prej librave si funksion emik e në rrafshin sintagmatik ngjan me titullin e veprës së Gabriel Garscia Marquez-it: *Jeto për të treguar*⁵⁷⁷ (*Living to tell the Tale*), ndërsa në rrafshin paradigmatic i bashkon forma (zhanri autobiografik), modusi (rrëfimi retrospektiv) gjuha (autoreferenciale). S'po themi se hyjnë në raporte të thella ndërtekstuale.

Ndryshe, nëse do të kërkonim raporte të tilla, më shumë hyn në funksion me veprën Solzhenitsyn-it, ndërsa në kuptimin e ilustrimeve në gjuhë e diskurs hyn në raport me figurat mitike-biblike të përshkrimit të situatave të rënda. Vetëm te libri i *dashunisë së ndalueme* gjen situata paralele dhe merr përgjigje. Sidomos, kjo

⁵⁷⁴ Francis Fukuyama, *Fundi i historisë dhe njeriu i fundit*, Prishtinë, Zenith, 2006

⁵⁷⁵ Vëzhgimi i bërë nga të bardhët (1981) dhe të tjerët se historia e tregimit mund të jetë selektive për të kaluarën e për të imagjinuar nismën historike, e cila nganjëherë është quajtur "Historicizmi i ri" (Cox dhe Reynolds, 1993).

⁵⁷⁶ Agron Y. Gashi, Idem

⁵⁷⁷ Gabriel Garsia Marquez, *Living to tell the Tale*, Random House, New York, 2002

ngjet te libri me më shumë dramë e tragjedi, me më shumë episode autobiografike, *Arno vetëm për me tregue*.

3. Kronikë e gojëdhanë

Valëvitjet në mes rrëfimeve dhe metarrëfimeve reflektohen edhe te statusi i teksteve: sa janë histori, po aq edhe memoare, sa janë biografi e portrete, po aq edhe autobiografi. Së bashku me tekstet ndërron edhe statusi i autorit nga *dëshmitari* në *ritregues* dhe *autor*. Kur është dëshmitar, religjioni kthehet në funksion të historisë. Kur është ritregues-ritregon rrëfimet e të tjerëve. Kur është autor-religjionin e kthen në *confession* për veten. Së fundmi, autogjuha merr premisat e autofiksionit, siç ndodh te *Nji histori e pabesueshme* përbrenda *Historisë kurrë të shkrueme*.

Në *Histori kurrë e shkrueme*, historia shfaqet si soj i (auto)fiksionit: shenjat fiksonale shfaqen si formë e *spekulacionit historik*, për hir të letërsisë, meqë referencat këtu janë më të shumta.⁵⁷⁸ Kështu ndodh me disa episode te libri *Frati i Pashallarëve Bushatli të Shkodrës*, të cilën e cilëson si *kronikë e gojëdhanë*. Gojëdhana e plotëson kronikën duke e bërë më të lehtë rrëfimin, një afrim tjetër ky i historisë me letërsinë. Gojëdhana, këtu, nuk e ka kuptimin teorik të *formës së thjeshtë letrare*, mitit, por të rrëfimit për të vërtetën e bazuar në burime okulare, ato që ia *treguen* të tjerët.⁵⁷⁹

Te At Zef Pllumi tregimi është historia, diskursi merr trajtën e gojëdhënës dhe të modusit të rrëfimit. Paradigma religjioze përftohet edhe kur shkruan historinë, edhe kur thur rrëfimin për jetën. Në rast të tillë, jo një herë autobiografemat shndërrohen në mitologema, siç ndodh te *Nji ngjarje e pabesueshme* apo *Deka e trimit*, mitologema për të ndodhurat dhe personalitetet fetare, historike dhe kulturore. Gjuha që rrëfen historinë e pabesueshme, e bëjnë të besueshme

⁵⁷⁸ Linda Hutcheon, libër i cituar, f. 161

⁵⁷⁹ Agron Y. Gashi, Idem

teknikat letrare (Aichinger) të renditura: *e dhënë, rrëfim, përshkrim* përmes një gradacioni të formuluar mirë, siç ndodh te episodi i zbulimit të varrit, pa e deklaruar *personin*, pa përcaktuar gjininë dhe moshën, por duke i kushtuar rëndësi procedimit të rrëfimit. Këtë e funksionalizon përmes diskursit narrativ autodiegetik me jehonë mitike:

Himë nëpër varreza tue shkue pas zanit që vinte nga dheu...⁵⁸⁰, që sipas poetikës së prozës latino-amerikane është një realizëm fiksional, një realizëm mitik.

Hapja e faktit ndaj fiksionit dhe fiksionit ndaj fakteve, të folurin teologjik e konverton në konfesion të jetës. Sidoqoftë, duke qenë se në kuptimin e teorizimeve edhe historia, edhe fiksioni janë sisteme shenjëzuese kulturore, por edhe konstruksione ideologjike, te *Historia...* e Pllumit, ideologji e kulturë, religjion dhe literaturë bashkëjetojnë brenda shkrimit dhe rrëfimit të jetës, qoftë kjo histori personale, qoftë kjo përpjekje për të konstruktuar novelë dhe tregime.

Këto konstruksione shenjëzuese letrare dhe ideologjike detyrimisht na ndalin te statusi i autorit. Autori e krijon vetë tekstin, qoftë dokumentaritet, apo sajim. Ritreguesi e rindërton historinë e tjetrit, pra të *rrëfyeme* prej dikujt tjetër me shenja vërtetësie. Në letërsi kjo bëhet me qëllim të lojës narrative. Në *Historinë...* e At Zefit synohet ruajtja e autenticitetit për sprovë besueshmërie, si *marrëveshje referenciale*. Ku ka ritregues, është e natyrshme që hiperteksti ka zënë vend. Kështu ndodh edhe me kapitullin *Njerëz fisnikë*, me nëntitullin *novelë ose tregim i vërtetë*. At Zefi, në pleqëri rindërton rrëfimin e Lilës plakë, duke e shndërruar në personazh që evokon të kaluarën e tjetrit përmes tri shkallëve të rrëfimit:

1. *Ndodhia e dëgjuese*
2. *Tregimi i Lilës, dhe*
3. *Ritregimi i At Zefit.⁵⁸¹*

⁵⁸⁰ At Zef Pllumi, *Histori kurrë e shkrueme*, 55, Tiranë, 2006, f. 23

⁵⁸¹ Agron Y. Gashi, Idem

Porse, duke e kategorizuar *novelë* dhe plotësuar me detaje tipike për një zhanër fiksional, ngadalë At Zefi del nga lëvozhga e ritreguesit dhe bëhet autor. Sidoqoftë, kjo është arena ku dëshmia dhe fiksioni ndeshen që në prag të veprës. Ai herë pas here ndërkall edhe rrëfime biblike, por jo me qëllim indoktrinimi, sa mospajtimi me ideologjinë politike. Mbi të gjitha, me qëllim ilustrimi përmes krahasimit:

*Tregon Bibla se Faraoni i Egjyptit pau
n'andërr shtatë lopë të majme që po kullotni
në breg të Nilit e se prej shkretije erdhën e
i hangrën ato shtatë lopë të tjera të thata
e mjerane. Po e njajta gja ndodhi me
Shqipninë tonë. Mbas pesë vjetve bollëku që
pruni lufta, erdhën pesëdhjetë vjet të thata e
mjerane.*⁵⁸²

Pavarësisht pse religjionit të At Zef Pllumit, në krye të herës, i kemi dhënë karakter konotues, koncepti në fjalë është funksionalizuar në tri forma:

1. *Si problematikë sociale*
2. *Si citatshmëri*
3. *Si figurshmëri dhe kod kulturor*

Si problematikë shtrohet në kontekst me rrethanat socio-politike dhe historike. Fuqi qytetëruese paraqitet krishterimi dhe islamizmi, përderisa ideologjisë politike ia vë përballë *librin e librave*. Megjithatë, kur ndeshen që të dy këto konfeksione, qoftë si *përleshje civilizimesh*, qoftë si pajtim, edhe pse brenda një shkrimi total subjektiv, i trajton në mënyrë objektive.

Për më tej, At Zef Pllumi provon që kulturën islame ta afrojë me Oksidentin. Sidomos, kjo vërehet te rrëfimet historiografike për Bushatlinjtë e Shkodrës.

⁵⁸² At Zef Pllumi, Idem, f. 402

Citatet biblike funksionojnë si mekanizma hipertekstualë. Ai herë pas herë citon dhe parafrazon fjalë, fraza, madje edhe rrëfime të vogla biblike. Krejt kjo në shërbim të fuqizimit të kodit kulturor dhe ilustrimit të situatave reale.

Ndërsa, si gjuhë të figurës më shumë e vërejmë te trilogjia *Rrno vetëm për me tregue*. Madje, aty tregimet, qoftë me bazë historinë, qoftë me bazë të ndodhurat e tij në jetë, ndërton formulime tipike religjioze në tituj e nëntituj të po këtij karakteri, si:

1. *Kisha në Kopshtin e Gethsemanit*
2. *Krishti në burg*
3. *Shtylla e Pilatit*
4. *Po thuej si te Pusi i Jakobit*

Teksti në brendësi deklarativisht nuk i përgjigjet titujve, përveç gjendjes së tij. Kështu, adhurimi i zotit merr karakter letrar, madje bëhet art letrar i memories, siç thotë Harold Blloom.

Religjioni i At Zef Pllumit është kult i identitetit, meshë e përvuejtnisë së shoqërisë shqiptare. Prandaj, jo rastësisht religjionin e At Zef Pllumit e kanë cilësuar si *dëshmi e letërsi*, njëherësh dhe si një doktrinë të butë konfeksionale. E natyrshme, meqë aksiomë jetësore kishte ‘urdhrin’ françeskan *Pax et Bonum*, paqe dhe mirësi.

4. Rrno vetëm për me tregue

5. Autori empirik

At Zef Pllumi, trashëgimtar i denjë dhe adhurues i Fishtës deri në mit, mik dhe ithtar i Harapit, Palajt dhe i një grupi të madh klerikësh, të cilët krijuan qarkun më të rëndësishëm kulturor në letërsinë shqipe të shekullit të kaluar, ishte dëshmitar i gjallë i vuajtjeve, persekutimeve dhe zhdukjes totale të klerit katolik nga sistemi monist, vetëm pse në një mënyrë ose tjetër refuzuan atë ideologji politike.

Kështu, At Zef Pllumi u arrestua qysh i ri, sapo kishte marrë përsipër misionin e meshtarit, për t'u dënuar me disa vjet burg. Pasoj një liri në mes të dy burgimeve, për t'u arrestuar sërish dhe për t'i vuajtur rreth 26 vjet të tjera.

Krejt vonë, i mbështjellë me zhgunin e meshtarit dhe i mbajtur me bastunin e Fishtës, iu kthye Kuvendit françeskan, aty ku iu pre ëndrra prej misionari të fesë, në cilësinë e të përvuajturit, për të mbajtur *amanetin* e sivëllezërve të tij, si i mbijetuar, *vetëm për me tregue* historinë e trishtë për *vete* dhe të *tjerët*, që më nuk ishin në këtë jetë.⁵⁸³

6. Fraza, ligjërimi, modusi

Në ballë të librit qëndron fraza *Rrno vetëm për me tregue*, e shkruar në variantin gegë, shenjë kjo e identitetit të shkrimit dhe e ligjërit, shenjë e *rrëfimit të gjallë*, pa e lëkundur as më të voglin imazh të kujtimit.

Rrno vetëm për me tregue është fraza më autentike, e cila shpërfaq përvojën autoriale; është fraza më tipike për të prezantuar madje kategorinë e (sub)zhanrit, *memoaristikës*, sepse fraza në fjalë në të njëjtën kohë shenjon *jetën* (rrno) dhe *rrëfimin* (me tregue).

Rrno vetëm për me tregue është porosia e At Marin Sirdanit lënë At Zef Pllumit në momente kur s'shihte shpëtim nga vdekja. Mbase i vetmi ngushëllim për të dhe sivëllezërit e tij do të ishte dëshmia për gjithë atë tragjedi që po ndodhte në fillim të gjysmës së dytë të shek. XX-të.⁵⁸⁴

Ky ishte misioni i ri përballë misionit të vjetër. Mbijetesa në një

⁵⁸³ Libri *Rrno vetëm për me tregue* është shpërblyer në Tiranë, me çmimin "*Pena e Artë*", ndërkaq, po atë vit u botua edhe versioni tjetër i këtij libri *Histori kurrë e shkrueme*. At Zef Pllumi u nda nga jeta në shtator të vitit 2007.

⁵⁸⁴ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, f. 134

kohë të tillë ishte një mision i vështirë, andaj autorit i sugjerohet:

.... E kupton? Ti ke ardhë këtu në kohën ma t'keqe që ka pas Katolicizmi ndonjiherë e sidomos na. Ktheu në katund aty ku ishte, struku, mos fol, as mos i beso as këmishës sate. Na kemi nevojë për ty që të jetojsh e jo me dekë. Na pleqtë edhe në ardhhtë puna me dekë, e kemi kositë livadhin, por ju të rijt duhet të jetoni. Zoti asht i Madh. I kjoshim falë atij të lumit që ka krijue vdekjen, se për ndryshej njerzit do t'kishin me kenë skllav të tiranve. Edhe kta do t'desin një ditë, e ti duhesh t'jetojsh vetëm sa me tregue. Kurrëja në mos kjosh i zoti me ba **rrno vetëm për me tregue**. A e kupton shka po du me t'thanë? Mbaruen të tjerët, mbarojmë na, mbaron edhe ti: të gjithë shkojnë si qeni në rrush po nuk kje dikush me kallxue si kje puna. Kush te teproj le të kallxojë! Nuk asht fjala që po mbarojmë sot. E dijmë këtë. Nuk duhet të mbarojmë për nesër e për shekujt e ardhshëm. E kupton këtë? Fra Zef une jam sot për sot Superjor: po ta jap urdhër: **Ik rrno! Vetëm për me tregue!**"⁵⁸⁵

Pra, *Rrno vetëm për me tregue* është sintagma më e fuqishme për të shenjuar rolin e dëshmisë për të ndodhurat në jetë, shenjë kjo e një diskursi të vështirë që hap dialogun e përhershëm me lexuesin.

Përveç kësaj, që në titull jepen edhe shenjat e Shkollës letrare françeskane, e cila për gjuhë njeh frazeologjinë idiomatike. Siç është konstatuar edhe më herët, Shkolla françeskane, të cilës i

⁵⁸⁵ At Zef Pllumi, Idem, f. 253.

përkiste edhe At Zef Pllumi, diskursin e vet e gjen në jetë, përderisa ajo jezuite, diskursin e kërkon në literaturë dhe e kultivon *në / si* figurë.

Të ruash mallin për këtë diskurs dhe të ndërtosh tekste mbi këtë gjuhë, stilshmëri, është shenjë e modernitetit. Ndërsa, të shkruash tekst mbi këtë diskurs, pa pretendimin e imitimit, por si shenjë e autenticitetit në këtë shekull të ri, ashtu siç bëri At Zef Pllumi, është shenjë besnikërie ndaj shkollës dhe traditës letrare.⁵⁸⁶

Ky është shembulli më i mirë për të kuptuar që nocioni *shkollë letrare* nuk shenjon kufij të prerë kohorë, por shkrim përbrenda një modusi. Pra, *janë vetitë e përbashkëta të një teksti që e konstituojnë një shkollë letrare*.⁵⁸⁷

Kësisoj, askund më mirë se në autobiografinë e At Zefit, diskursi nuk i ngjan aq shumë jetës, sa të rikrijohet me të gjitha nuancat e saj. Kësisoj, At Zef Pllumi, me mbijetesën në radhë të parë, dëshminë në radhë të dytë dhe formën e shkrimit dhe të ligjërimit (në dialekt), kishte përmbushur misionin e meshtarit të devotshëm, duke dëshmuar sesa gjatë mund të shkojë loza e një shkolle ideale, siç ishte ajo e Françeskanëve të Shkodrës.

⁵⁸⁶ Agron Y. Gashi, Idem

⁵⁸⁷ Termin *shkollë letrare* e ndeshim te studiuesi Sabri Hamiti, “te i cili, nuk kupton vetëm modusin e tekstit, por të gjitha format e tij, duke filluar nga kodet tematike, për të ecur nëpër strukturat poetike (përfshirë diskursin/modusin) e statuset e tekstit”. (Kujtim M. Shala).

7. Pakti

Në paratekstin pas përkushtimit të librit, autori ndërton *paktin me lexuesin* duke iu drejtuar po atij, para të cilit zbulon *perspektivën narrative, formën dhe përmbajtjen*. Parateksti në fjalë përbëhet prej dy paragrafëve. Paragrafi i parë është disi fiksional, një tekst i stisur me nota lirike, figurative. Strukturohet si një filozofemë e jetës për të nxjerrë krye doktrina. Një monolog autobiografik, që shtron pyetje të mëdha për të marrë përgjigje brenda tekstit, d.m.th. brenda historisë së vet:

*Mbas atij udhëtimi të gjatë e të vështirë mbërrijta te Ura e Ngushtë. U ndalova: m'u duk se po frynte një tjetër erë me freski. Mbështetun ndër parmakët, kqyra ku uji vërshonte me turr e me zhurmë. Valët shkumbzuese, edhe pse pa pushim të lëvizuna, ishin po aty, sikur të nguluna! E pra ujët e shumë vinte i ri... gjithmonë i ri. Njerzit dhe veprat e njerzimit! Thohet se **Bota ecë!** Së paku kështu thonë të gjithë të rijtë, që mund të jenë edhe pleq. Shumkush, për mos me thanë "gjithkush", mendon se i jep një dishka të re botës, njerzimit! Kurrë e re nën këtë diell! Ndërsa ujët rrjedh, bota po aty. Kur po lexoj Biblën, o kur po kundroj piramidat atje në shkreti, pves: si asht e mundun që njeriu i shek. XX, në kulm të qytetnimit material, të jetë po aq barbar si ai i 40 shekujve përpara.⁵⁸⁸*

Paragrafi tjetër është po aq i rëndësishëm, përmes të cilit kërkon ta përforcojë *paktin e besueshmërisë*, se po krijon një rrëfim të vërtetë, fakt dhe jo fikson, i shkruar me objektivitet të madh.⁵⁸⁹

Përafërsisht, kështu thuhet në paragrafin në fjalë, i cili është një

⁵⁸⁸ At Zef Pllumi, Idem, f. 15

⁵⁸⁹ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, 134

prolog i shkurtër për tregimin e madh të jetës, përplot ngjarje dhe peripeci, të cilat i cilëson si tejet të vështira për t'u treguar.

Dhe, fare në fund të këtij paragrafi, autori ia lë lexuesit që të reflektojë dhe të kërkojë të vërtetën në tekst:

Ngjarjet që ktu tregohen nuk janë fantazi, as trillime a shpifje të njaj propagande politike, por përshkrime të zbehta të atij realiteti t'idhun historik që u zhvillue në Shqipni për gati 50 vjet. Vendi im nuk është në fund të botës o diku në skajin e saj, por në Europë, ku farkëtohen fatet e qytetnimit perëndimor.

Ngjarjet që tregohen ktu janë tepër të vështira për t'u shkruie, prandaj autori u kërkon të falun mbasi nuk asht shkrimtar, dhe me dashamirsi ju këshillon që të reflektoni shumë mbi këto ngjarje dhe të kërkonit shkakun e vërtetë se pse ndodhën ato....Pse?⁵⁹⁰

Siç u pa, autori që në fillim hap dialogun *tekst - lexues*, duke eksplikuuar formën e tregimit, përmbajtjen dhe kohën. Një pikë tjetër kjo për ta shfaqur edhe kategorinë e zhanrit, atë të cilën përherë e bënin autobiografët e vjetër.

⁵⁹⁰ At Zef Pllumi, Idem

8. Trilogjia / Sistemi

Libri *Rrno vetëm për me tregue* për herë të parë u botua në vitin 1995 nga revista *Hylli i Dritës*, në të cilën u prezantua vetëm libri i parë: *Libri i kujtimeve*. Kështu At Zefi e kishte nisur një sistem shkrimi, i cili nënkuptohet që nga elementet paratekstuale, titujt, nëntitujt etj. Në vitin 1997, po me të njëjtin titull u botua pjesa e dytë, *Liria në mes dy burgjeve*, e cila përfshin periudhën nga viti 1950 deri në vitin 1967, vit ky kur edhe autori sërish u burgos. Pjesa e tretë e autobiografisë ose *Libri i tretë, Robnia e gjatë*, u botua në vitin 2001, po nga e njëjta revistë.

Kështu, *Rrno vetëm për me tregue* mori statusin e plotë të një trilogjie të kujtimeve vetëm në vitin 2006, atëherë kur u ribotuan të tri pjesët së bashku në një libër të vetëm. Trilogjia, pra, nënkupton një sistem shkrimi. Sistemin e përmbushin tre librat, të cilët paraqesin tri kohë të vështira të një jete.

Trilogjinë në fjalë e hap *Libri i kujtimeve*, një shenjues teksti ky dhe një përcaktues zhanri. Kategorialiteti është pra ekspllicit, s'le shumë hapësirë për t'u hamendësuar. Por, libri që kemi në dorë përmbledh në vete tre kapituj të kujtimeve dhe është shkruar në vetën e parë.

Të tre librat për nga volumi pothuajse janë të barabartë, përjashtuar *pjesën e dytë*, e cila është më e gjatë dhe e cila prapë ruan statusin kategorial të shkrimit si sistem. Sistemi i shkrimit ruhet falë kujtesës së fortë të autorit. Ngjarjet ndjekin logjikën e veprimeve, porse ka edhe kapërcime nga retrospektiva në prospektivë. Natyrisht, këtu ndërron edhe natyra e diskursit, nga informata te komentet, pyetjet retorike etj.

Sipas një rregulli të pashpallur, por të përgjithshëm, autobiografitë shtrëngohen t'i tregojnë ngjarjet e jetës, pakëz si të ishin tregime në vetvete (Janny & Allet). Edhe këtu, At Zef Pllumi, historinë e jetës së tij e strukturon në tregime, të cilat lexohen edhe si tregime

fiksionale, sidomos disa nga ato të librit të dytë, *Liria në mes dy burgimeve*.

Kështu, *libri i parë* përbëhet nga njëzet e nëntë tregime për jetën. Nga titujt e tyre në të shumtën e rasteve kuptojmë veprimet, vendin dhe kohën. Secila prej tyre brenda vetes ngërthen një dëshmi tronditëse. *Subjekti* nuk ka ndërmjetësim me *objektin*. Secila njësi nga vetë titulli eksplikon përmbajtjen e saj. Fillimisht rrëfimi zhvillohet nga veta e parë shumës, *ne*, shenjë kjo e shkrimit autobiografik objektiv.

Libri i kujtimeve fillon me të dhëna kohore, *Viti 1944*, me *Luftën e Dytë Botërore*. Një nismë tjetër kjo kundrejt autobiografive të tjera në letërsinë shqipe. Duke ofruar *të dhënë* që në fillim (kohën reale), implikon diskursin historik: jep të dhëna mbi gjendjen socio-politike, historike, brenda dhe jashtë vendit.

Më vonë subjekti vihet më shumë në qendër të tekstit. Kthimin në qendër të tekstit, për të ringjallur kujtimet, e mundëson diskursi letrar. Aty ku rrëfimi zgjerohet me ngjarje të shumta, shfaqen formulat e besueshmërisë. Kështu At Zefi dëshmon *fiohtë*, me objektivitet të madh.

Thjesht, më parë se një shkruer, është një rrëfyes i historisë personale dhe impersonale. Teksti hapet ndaj diskurseve të ideve; zbulohet ana morale, si shpërthim i brendshëm dhe përkushtim deri në totalitet ndaj *kodit të madh*.

Në këtë kontekst, në mes rreshtave, kuptohet edhe një ‘luftë’ tjetër e heshtur ndërmjet qytetërimeve, e cila kurrë nuk është e shpallur. S’po them se dominon ideografia religjioze, por pozicionimi i autorit është i identifikueshëm, jo vetëm si diskurs. Mbase i natyrshëm për formimin e tij.⁵⁹¹

Megjithëkëtë, kujtimet sërish i takojnë subjektit, ndaj rrëfimi bartet

⁵⁹¹ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, 134

nga *ne*, tek *unë*. Situatat rrëfehen, madje dramatizohen përmes ligjëritimit bisedor. Përherë vërtetësia provohet të thuhet përmes ligjëratës së drejtë. Autori flet, debaton me persona të njohur dhe të panjohur, të cilët e përshkojnë shkrimin tej për tej.

At Zefi përpiqet ta ndjekë kronologjinë. Kronologjia është e shenjuar që në krye të herës, qoftë edhe si nëntitull. Kjo nuk e largon nga diskursi letrar, madje as nga rrëfimi i zgjedhur, i figurshëm.

Kështu, shenjat e letrarësisë shtrihen gjithandej në tekst, ndaj përshkrimi në vijim është dëshmi se autori, përveç si një dokument personal e historik, mëton të ndërtojë edhe një *tekst monument* të viteve të persekutimit dhe të zhdukjes totale jo vetëm të klerit katolik:

Në horizont të perëndimit qielli ishte i përgjakun: gjithshka shifej kuartë. Vargani mbi urë ecte i mendueshëm dhe rryetas. Ndoshta u dukej se po kalonin mbi Urë të Siratit, ura e fundit që lidh botën e gjallë me atë të përtejme. Ishim në mitologji apo në realitet?...⁵⁹²

Kësisoj hapet dilema e madhe: kemi të bëjmë me *dëshmi apo me figurë*? Tash kujtimet marrin përmasat e *dokumentit fiksional*. Subjekti nuk shikon vetëm me syrin e përjetuesit, por edhe të vëzhguesit të dramës jetësore. Duhet të dimë se përpara kemi një narrator idealist, një misionar të fesë, që tashmë ka një mision të madh: *për me tregue*.

Tregimi realist përthyeret shpejt në figurë, madje edhe atëherë kur ndërton autobiografema të mëdha të tipit si *Ulkonja ha bijtë e vet* e që nënkupton thënien e famshme: *Revolucioni i ha bijtë e vet*. Ky tip shkrimi na kujton për pak çaste autobiografinë e Nolit, i cili po

⁵⁹² At Zef Pllumi, Idem, f. 35

ashtu, realitetin e vet personal e përmbledh me një figurë të madhe biblike: *Danieli në shpellën e luanëve*.

Libri i dytë, Liria midis dy burgjeve përderisa ka statusin e njëres pjesë të trilogjisë, natyrisht që i nënshtrohet shkrimit në sistem. Si tërësi përbëhet prej *tridhjetë e nëntë* rrëfimeve autobiografike. Pra, për nga volumi është më e madhe se të dy pjesët e tjera, për faktin se autori zgjerohet në përmbajtjen e rrëfimeve jetësore.

Pjesa e dytë e trilogjisë përmbledh të dhënat nga viti 1950 deri në vitin 1967, periudhë kjo kur autori sërish iu kthye misionit të meshtarit. Që në kapitullin e parë të kësaj pjese, autori përshkruan dhe kujton ngjarje dhe figura të njohura të historisë, letërsisë dhe të religjionit. Edhe këtu kemi ndeshjen e subjektit me ideologjinë politike, ndaj ideografia vijëzohet sa në tituj, po aq edhe në brendësi të tekstit. Sidoqoftë, që në tituj përshkruhet veprimtaria, si: *Puna në muze*; jepet vendi: *Tiranë*, pastaj koha: viti 1951, për të përshkruar përsëri gjendje, situata, veprime: *Gjysmë ilegal në familjen time, Zija e Bukës, Organizimi i ri në Kishën e shkatërrueme, Kampet e burgjet e Shqipnisë, Doket e vjetra, Shtrëngata që po vjen* etj.

Aty-këtu, këto rrëfime funksionojnë edhe si rrëfime të veçanta, sepse përvetësojnë elementet tipike të tregimeve fikzionale, të stisura me mendime të figurshme. Kjo vijëzohet si në teknikën narrative, strukturën formale dhe tematike. Autori rrëfen në vetën e parë, *unë*, por edhe në vetën e tretë, *ai*. Ndaj kalimi nga *rrëfimi autodiegetik*, në *heterodiegetik* bëhet krejt natyrshëm. Edhe personat realë marrin statusin e personazheve letrare. Mjafton t'i kujtojmë tregimet, si: *Shtëpia e Zef Delisë, Tregimi i Cubit plak*, e veçanërisht rrëfimi për *Sosen*, tek i cili shenjat e letrarësisë janë më të theksueshme se kudo tjetër. Kësomënyre, në *librin e dytë*, si për të thyer monotoninë e të rrëfyerit për atë trishtim të madh, pothuajse më shumë se në të dy librat e tjerë koekzistojnë zhanret dhe diskurset.

*Libri i tretë i trilogjisë autobiografike, Robnia e gjatë, siç thotë edhe vetë autori, paraqet njëzet e dy vitet e kaluara nëpër burgjet dhe kampet komuniste: përshkruan gjithnjë periudhat e izolimit, pyetjet, ankthet e andrrat e disprimit, paraqitet edhe qindresa, qetësia, stoicizmi asket e lutjet drejtue zotit për me iu nënshtruar vullnesës së Tij.*⁵⁹³

Shkrimi autobiografik vesh tisin e ideologemës së subjektit përballë ideologjisë politike. Kështu, diskursi letrar herë-herë mbetet nën hijen e diskursit të ideve. Gjithashtu, gërshetimi i formave letrare me ato joletrare, shpërndërimi i diskursit dhe ruajtja e ligjërit në variantin gegë, veprës në fjalë ia shtojnë edhe më shumë koloritin artistik.

9. Identifikimi

Autori, siç dihet, ishte prift katolik, një idealist i madh që për mision kishte *për me tregue, me tregue* për të gjitha vuajtjet dhe persekutimet ndaj tij dhe klerit katolik. Andaj, kodi moral shtrihet gjithandej në tekst si besim, ide, deri në hyjnizim. Autori në rolin e të përvuajturit, i përkushtohet me tërë qenien kauzës religjioze, po aq sa asaj nacionale.

Në këtë mënyrë edhe figurat e identifikimit dhe të përngjasimit janë me heroin biblik, Krishtin. Përmes kësaj figure, autori krijon kontratën e përjetshme me Zotin, të cilin përherë provon ta mbajë në qendër të vëmendjes, kësisoj edhe në qendër të tekstit. Madje, edhe atëherë kur rrëfimi personal shndërrohet komplet në një monolog të brendshëm, trishtues tej mase, përmbillet me një lutje sa të përshpirtshme, po aq edhe autentike:

⁵⁹³ At Zef Pllumi, Idem, f. 465

Dola jashtë qytetit, përtej Urës së Bahçallekut. Fillova me recitue: “Përmbi lumë të Babilonit, atje ndejem dhe lotueme, kah na shkonte malli i Sionit”. Ecëshem i vetmuem. U mundojshem me e shpejtue hapin, që të mos më xajë nata në rrugë. Por nata mue më kishte xanë, nata e mendjes. Un nuk dijshe ma se kah me ia mbajtë. Ku jam? Ku shkoj? Aty? Atje? Ku? Ç’do të baj?(....) E ndjeva vedin se nuk ishem kurrëgjja tjetër por një tullumbac në hava që sillet në atë drejtim që ta çojë era. E shka asht era? A thue asht vetë jeta? Trishtim i madh!

“O zot, rri me ne se asht kah erret!

Të tilla lutje përsëriten herë pas here, pas çdo fragmenti të një rrëfimi të vështirë, i cili gjithmonë shoqërohet me figurat e përngjasimit. Tashmë teksti strukturohet si variant i dhunës klasike, subjekti identifikohet me heroin e vet moral e ideal, kështu në mënyrë indirekte krijon mitin e madhështisë personale, mitin e vuajtjes dhe të sakrificës për hir të misionit të tij të madh:

...Të gjithë ishim të lidhun si Krishti. Të gjithë të rrahun e të munduem si Ai. Po aty ku ishte Ai: në Pretorium. O Zot i madh! Mbas njizet shekujsh, njerzimi i njajtë si njajtë: tue u rrah, tue u mundue e tu u mbyet të pafaj!...E ç’ndryshim kishim na nder ato çaste prej Krishtit?Shtylla n’oborr të Pilatit, pjeshka në seksion të Sigurimit të Shtetit, ishin një për një. Ndoshta të njajtat fyemje e të njajtat shamje e ulurima. Por kjo ishte vetëm faqja e jashtme. Përmbrenda shpirtit e zemrës sonë urrejtja sillte urrejtjen. “O Zot fali se nuk dijnë shka bajnë”, - thotë Krishti aty. E na pergjegjeshim: Vërtet nuk dijshin ata, atëherë po këta dijnë”... këta me i

*falë... jo kurrë.... këta me i dashtë?... jo kurrë”?.....
Kjo ishte ajo luftë e mbrendshme që randonte edhe
ma shumë në litarin ku ishem varun. **O zot me jep
ndihmë!**⁵⁹⁴*

Vënia përballë e *kodit të madh*, misionin e bën edhe më të vështirë. Andaj, teksti kthehet në moralizim shpirtëror. Kjo na kujton autobiografinë e Shën Augustinit. Ndonëse këtu nuk kemi rrëfim përpara Zotit, por ndëshkim për hir të dashurisë ndaj *Tij*. Përderisa të tjerët e refuzojnë atë, At Zefi sakrifikohet për të. Identifikimi nuk është vetëm personal, por edhe kolektiv. Mbase kjo e shndërron autobiografinë në *autoideografi*, sidomos në *altergrafi*.

10. Altergrafia

U mor vesh, autobiografia është shkrim *për veten*. *Altergrafia* është shkrim për *të tjerët*. *Altergrafia* këtu s’është biografi: është plotës i autobiografisë.⁵⁹⁵ Të përkujtojmë Derrida-n, *asnjë tekst në të vërtetë nuk mund të plotësojë emërtimin e përgjithshëm*.⁵⁹⁶ Kjo ndodh edhe me autobiografinë në letërsinë shqipe.

Sipas disa ‘parimeve’ të shkruara, autobiografia *unin* e vendos në qendër të tekstit, ndërsa në periferi, *të tjerët*. Kështu, ikja apo kthimi në qendër të tekstit e njëres apo të tjetres, nuk vë në pyetje kufijtë e tekstit, por është hapje e zhanrit duke shkelur ‘rregullat’ e veta. Kjo na çon te pyetja e madhe, se çfarë i takon *së brendshmes* dhe çfarë i takon *së jashtmes*? (Derrida).⁵⁹⁷ Sidoqoftë, teksti e ruan statusin e vet kategorial, vetëm se i ekspozohet më shumë sprovës së verifikimit, përderisa thur histori (tregim) për *tjetrin*.

⁵⁹⁴ At Zef Pllumi, Idem, f. 100.

⁵⁹⁵ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, 148

⁵⁹⁶ Linda Anderson, *Autobiography*, The New Critical Idiom, Routledge, New York, 2000, f. 8

⁵⁹⁷ Linda Anderson, Idem

Në trilogjinë *Rrno vetëm për me tregue*, por edhe në autobiografitë e tjera të letërsisë shqipe, *altergrafia* është ikje nga subjektiviteti për hir të objektivitetit. Megjithëqë, çështja në fjalë ka zgjuar debate për faktin se edhe *të tjerët* përshkruhen prej pozitës subjektive, ndaj subjektivizmi edhe këtu thuhet se është i pashmangshëm.

Kështu, *të tjerët* në autobiografinë e At Zef Pllumit zënë hapësirë të madhe. Madje, kjo justifikon edhe rrëfimin nga shumësi i vetës së parë, *ne*, për t'u zëvendësuar me vetën e tretë, *ai / ata*. E natyrshme, përdërisa në titull kemi porosinë e njërit prej miqve të tij, ndërsa fare në fillim të trilogjisë kemi këtë përkushtim:

*Atyne që vdiqen njerz
atyne që qëndruen njerz
gjatë asaj periudhe të vështirë
në të cilën njeriu u shndrrue në kafshë pune.*

Fillim e fund, *të tjerët* janë pjesë dhe shpesh, vetë historia, sepse të gjithë kishin një fat dhe të gjithë ishin për një kauzë. Kësisoj, autobiografia kur zgjerohet, merr premisa të *altergrafisë*, *ideografisë* dhe të *sociografisë*. Elementet e të gjithave në secilën autobiografi kryqëzohen në mes vete.

Përdërisa në qendër është autobiografia (vetja), në një prerje vertikale e bën *autoideografia*, ndërsa në horizontale shtrihen *altergrafia* dhe *sociografia*. At Zefit nuk i mjafton t'i kujtojë misionarët e fesë, po ashtu edhe të kombit vetëm në kontekst të rrëfimeve të tij personale, por ai u përkushton faqe të tëra duke i portretizuar radhazi, një nga një, me të gjitha karakteristikat dhe empirinë njerëzore dhe intelektuale.

Në të *tri pjesët*, ata marrin statusin e personazheve letrare, statusin e heronjve moralë e nacionalë. Përfundimisht, kjo na kthen tek argumenti i studiuesit amerikan, Jameson, se zhanret janë *ndërtime*

*kulturore në vete, të cilat nuk funksionojnë si lloje ideale.*⁵⁹⁸

11. *Një confession monumental*

Strukturimi i librit të jetës si trilogji nënkupton shkrimin si sistem, të cilin e parapëlqeu At Zef Pllumi. Në shkrim bashkëveprojnë tema dhe ide, forma dhe diskurse të ndryshme, të cilat përfaqësojnë një doktrinë, një shkollë, e cila ishte dhe mbetet shenjë e literaturës dhe *prë* e diktaturës.

Si stil–modus zgjedhi *diskursin idiomatik* dhe figurat e jetës reale e ambientale, të cilët i takojnë shkollës françeskanë shkodrane.

Rrno vetëm për me tregue strukturohet mbi kujtimet, por duke qenë se kujtimet mund të jenë edhe të karakterit historik, themi që libri në fjalë shkon më shumë kah autobiografia. Kjo për faktin se kriteret e ndryshme të cilat janë dhënë për autobiografinë, fundja janë relative; një autobiografi në fakt mund të jetë shumë narrative ose pak a shumë retrospektive, pak a shumë e fokusuar mbi historinë e personalitetit, por tregimi të cilin ajo e paraqet në pjesën më të madhe është i vërtetë. Ky është kriter absolut i Lejeune-it, të cilin e plotëson At Zef Pllumi.

Ajo që e dallon prozën autobiografike të At Zef Pllumit nga autobiografitë e tjera të letërsisë shqipe është edhe fakti se autobiografitë zakonisht shkruhen duke filluar që nga lindja e autorit, ndërsa At Zef Pllumi e shkroi vetëm për një pjesë të jetës, e cila për të ishte e tëra.⁵⁹⁹

Si për t'i mbetur besnik amanetit të miqve, si për të mos e personalizuar shkrimin, por për të dëshmuar krejt *zbehtë*, me

⁵⁹⁸ Linda Anderson, vepër e cituar, f. 8

⁵⁹⁹ Agron Y. Gashi, Idem

objektivitet dhe vërtetësi të plotë, aty s'ka fëmijëri.

Autobiografia është tregim që në vete përmban forma e teknika të ndryshme narrative, të ngjashme me prozën fikzionale. Këtë e ndeshim edhe te libri i At Zef Pllumit, në të cilin teknikat narrative shtjellohen me mjeshtri dhe kreativitet të rrallë.

Vepra *Rrno vetëm për me tregue* është tekst autobiografik, një autobiografi e shkruar me qëllim, që fillimisht të plotësohet si amanet i të tjerëve, pastaj si dëshirë subjektive për të dëshmuar.

Autobiografia është *rrëfim i zgjedhur*, si e tillë edhe anamnezat janë shumë shpesh të zgjedhura. Pllumi nuk i zgjedh anamnezat, por tregon ashtu siç i ka përjetuar, duke i sjellë para nesh si *rrëfime të gjalla*.

Përfundimisht, *Rrno vetëm për me tregue* është një kryqëzim formash e diskursesh. Sa është autobiografi, po aq edhe *altergrafi* dhe *sociografi*, një lloj i autobiografisë së zgjeruar - *një confession monumental*.⁶⁰⁰

12. Saga e fëmijërisë

*Saga e fëmijërisë*⁶⁰¹ është dorëshkrimi i fundit i At Zef Pllumit, i botuar pas vdekjes së tij. Ndryshe nga dy librat e tij monumentalë e autobiografikë, si: *Histori kurrë e shkrueme* dhe *Rrno vetëm për me tregue*, *Saga e fëmijërisë* përmbledh periudhën e fëmijërisë, periudhë e cila nuk është përfshirë në asnjërën nga librat e mësipërm. Përderisa dy librat e parë qëndrojnë ndërmjet kujtimeve dhe autobiografisë, *Saga e fëmijërisë* është autobiografi tipike e shkruar me qëllim që të jetë libër jete. Meqë, kategorialiteti është

⁶⁰⁰ Agron Y. Gashi, Idem, 153

⁶⁰¹ At Zef Pllumi, *Saga e fëmijërisë*, Botimet françeskane, Shkodër, 2009

dhënë që në titull, kërkimet për të interpretuar dhe analizuar duhen filluar që nga këtu.

Së pari përcaktuesi zhanror, siç mësojnë teoritë bashkëkohore, kur shfaqet në ballë të librit, në një mënyrë është ftesë për ta lexuar si të tillë, ndaj pretendimet e autorit shkojnë deri te një pakt besueshmërie me lexuesin.⁶⁰²

Sipas teoricienëve, autori është i ‘obliguar’ që të ruajë këtë pakt deri në fund të librit. Derisa të mos ndodh ndryshe, kemi arsye të besojmë në zgjedhjen kategoriale të autorit dhe, natyrisht, edhe në rrëfimin e tij.

Kështu, At Zefi zgjodhi për titull *Sagë*, një formë letrare, e cila rrëfen jetën personale dhe familjare, duke vënë në funksion *kallëzimin* si formë të komunikimit gojor. *Saga* në letërsinë skandinave, prej nga e ka edhe origjinën, mund të jetë edhe këngë epike, legjendë, përderisa në letërsinë gjermane konsiderohet si mbretëreshë e rrëfimeve, mbase për një arsye të vetme: askund më mirë se në të nuk shfaqet narracioni personal.

At Zefi ka zgjedhur formën më të mirë për ta rrëfyer jetën, *fëmijninë* e tij. Madje, shenjat e rrëfimit autodiegetik janë dhënë që në titull, ndaj sikur të mos mjaftojë kjo, pater Zefi e definon akoma edhe më saktë zhanrin duke shenjuar si nëntitull: *tregim autobiografik*. Përcaktuesi zhanror, *tregim autobiografik*, e përforcon edhe më shumë tezën e njohur të Adams-it, se autobiografia është fiksjon *sui generis*, një autofiksion i madh, për ç’gjë argumentet janë dhënë, sidomos atëherë kur ajo është parë me status interteksti (Grillet, Barthes, Jefferson).⁶⁰³

⁶⁰² Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f. 169

⁶⁰³ Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f. 170

Kësisoj, qysh në fillim, pater Zefi ka përmbledhur të gjitha planet e tekstit për një formë strikte autobiografike, siç është *Saga e fëmijnisë*. Nëse flasim me gjuhën e Lejeuen-it, Saga e At Zef Pllumit ngërthen në vete katër kategoritë esenciale, të cilat mundësojnë që një tekst të kualifikohet si autobiografik. *Forma e ligjërimit* është rrëfimi (në prozë), *temë* ka jetën personale, historinë e zhvillimit të personalitetit, *situata e autorit* është dhënë përmes identifikimit të qartë me narratorin, përderisa ky i fundit përfaqëson denjësisht *perspektivën retrospektive të rrëfimit* autodiegetik.

Kështu, *Saga e fëmijnisë* përfaqëson autobiografinë *sensu stricto*, në të gjitha dialogimet me tekstin.⁶⁰⁴

13. Tregimet autobiografike

Saga e At Zefit strukturohet në gjashtë tregime autobiografike, si gjashtë autobiografema, si: *Ardhja në këtë botë*, *Rrena e parë*, *Dëshira me u bo frat*, *Arratisja prej shtëpie*, *Pranimi në kolegji* dhe *Me at Gjergj Fishtën*.⁶⁰⁵

Për nga volumi, tregimi i parë është më i madh se të tjerët, përderisa të tjerët janë pothuajse të barabartë me njëri-tjetrin. Ashtu si në trilogjinë *Rrno vetëm për me tregue*, tema e tregimeve autobiografike eksplikohet që në tituj. Titujt janë shenjues të ngjarjeve dhe përcaktues të kursit të rrëfimit *retro-introspektiv* dhe *autodiegetik*. Ndonëse për të qenë tipik tekst autobiografik, madje për t'iu përmbajtur marrëveshjes referenciale, janë të nevojshme edhe indiciet e tjera, si: zgjedhja e titujve, intenca e thënë në fillim të tekstit dhe përmendja e emrit, të paktën aty ku mendohet se vihen

⁶⁰⁴ Agron Y. Gashi, *Mizanteksti i një confessioni të përjetshëm në Mizanteksti (Poetika, sisteme, autorë)*, Parnas, Prishtinë, 2012, f. 134

⁶⁰⁵ Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f. 171

konturat kryesore të tekstit.⁶⁰⁶

Te *Saga* e At Zefit zgjedhja e titujve është bërë varësisht prej situatave jetësore, të cilat i kujtohen më mirë dhe natyrisht dëshmojnë e ruajnë karakterin e figurës kryesore në tekst, qoftë si person në jetë, qoftë si personazh letrar. Gjithashtu, teksteve të At Zefit iu paraprijnë edhe disa fragmente autobiografike, që kanë statusin e epiteksteve letrare, me të cilat autori i drejtohet lexuesit. Është kjo një fillesë për një pakt besueshmërie dhe një hap për në rrëfimin e madh të jetës. Kjo ngjet në fillim të librit *Histori kurrë e shkrueme* dhe trilogjinë *Rrno vetëm për me tregue*. Kjo ngjet edhe në *Sagën e fëmijnisë*:

*Lexuesi e kupton mirë se un nuk jetova as
nji shekull të vetem. Vendi në të cilin linda,
ngjarjet që jetova, rrethanat e ndryshme të
globit toksor e të jetës sime, më suellen at
fat ose at fatkeqsi - thuej ti si të duesh - që
un të jetojshem realisht si në epokën e gurit,
ashtu si qytetnimet parakristjiane, kohët
klasike, epokën mesjetare e, po, në shekullin
e njizetë. Por nuk jam i knaqun nga të gjitha
kto. Un kam aspirue gjithmonë një epokë
tjetër t'ardhme për krejt njerzimin. Do të vijë
ndonjiherë ajo? Un besoj.*⁶⁰⁷

Kështu, në tregimin e parë, *Ardhja në këtë jetë*, autori kujton dhe përshkruan momente para dhe gjatë lindjes së tij. Tregimi ka përmasat e një rrëfimi dy herë të rrëfyer; autori tregon rrëfimin që ia kanë rrëfyer të tjerët, një tip ky i mbirrrëfimit (hiperfiksonit) autobiografik:

⁶⁰⁶ Agron Y. Gashi, *Estratto da "La saga di padre Zef Pllumi, una confessione eterna"*, në <http://www.proletari.com/tag/estratto-da-la-saga-di-padre-zef-pllumi>, Traduttore: Brunilda Ternova, 8 gusht 2010

⁶⁰⁷ At Zef Pllumi, Idem, f. 7

*Nuk mbaj ndërmën ditën që kam le se nuk jam aq i mendshëm, e në të vërtetë nuk di as sot, por kam besuar symbyllas shka më kanë thanë të tjerët. A asht e vërtetë historike kjo? Nuk di.*⁶⁰⁸

Ndërsa, në tregimin *Rrena e parë*, autori paraqitet me të gjitha peripecitë njerëzore, një zgjedhje kjo tjetërfare drejt mitit të subjektit, jo duke himnizuar veten, por duke thurur veprime të zakonshme të njerëzve të zakonshëm. Në pjesën më të madhe shkruhet prej pozitës infantile, për t'u shfaqur të barabartë *pohimi*, *rrëfimi* dhe *informimi*. Në këtë mënyrë, tregimi *Rrena e parë* është thjesht një kallëzim personal, në të cilin subjekti nuk shfaqet si genie e përkryer në tekst.

Te tregimi *Dëshira me u bâ frat*, kategoritë e rrëfimit ndjekin njëra-tjetrën. Koha dhe hapësira jepen saktësisht. Personat realë prezantohen me emër e mbiemër. Duke qenë se përshkruan dëshirën për të qenë misionar i fesë, teksti merr ngjyresa emocionale. S'po themi se është *tekst jokalimtar* në kuptimin bartian.

Tutje, ashtu si në autobiografinë e Nolit, edhe në *Sagën* e At Zef Pllumit, titujt tregojnë veprime dhe ide. Këtë e dëshmon tregimi *Arratisja nga shtëpia*, në të cilin dëshira për doktrinën e dashurisë merr trajtën e një lajtmotivi, që pashkëputshëm lëviz nga tregimi në tregim. Kjo dëshirë dhe *dashuni* eksplikohet edhe më shumë, mu atëherë kur theksohen shenjat e mitit dhe të madhështisë personale.

Autori i përmbahet kronologjisë dhe rrëfimit linear. Kështu, autobiografia ruan kohezionin dhe tregimi – koherencën. Ka raste kur brenda një fragmenti autobiografik funksionojnë së bashku përshkrimi dhe dëftimi. Në momente ku mungon njëri, paraqitet tjetri; shkrimi bëhet dëftues e paraqitës duke ruajtur dramacitetin e

⁶⁰⁸ At Zef Pllumi, Idem, f. 29

të ndodhurës në trajtën e dialogut.⁶⁰⁹

Po kjo trajtë e retrorrëfimit venerohet edhe te tregimi *Pranimi në kolegji*, i cili përfaqëson një nyje të fortë autobiografike, për faktin se autori e thekson më shumë marrëveshjen referenciale, duke integruar brenda shkrimit njëkohësisht, edhe *përshkrimin*, edhe *dëftimin*. Është i pazakontë përshkrimi i burrave malësorë dhe dëftimi për traditat dhe zakonet popullore; ritin e vdekjes, mikpritjes, aty ku kultura e komunikimit dhe e sjelljes, në njëfarë mënyre, nuk njihet moshë, por *rend* dhe *kanun*.

Kështu, kodi e diskursi popullor favorizojnë dëshirën për të rrëfyer jetën, mision të cilin ia kishte vënë vetes që në librin *Rrno vetëm për me tregue*.

Për dallim nga tregimet e mëparshme, në tregimin *Me At Gjergj Fishtë*, diskursi letrar gërshetohet me atë të informatës. Autori, për të qenë në qendër të tekstit, i përmbahet parimit të shkrimit autobiografik: *historia mbi mua*, në të cilën shpërfaqet kodi i tij kulturor, që lidhet me formimin dhe shkollën françeskane.

Sidoqoftë, *Me At Gjergj Fishtë* është një tregim autobiografik i ndërtuar prej dy strategjish narrative retrospektive: infatilizimit dhe, në përmbyllje, njeriut të rritur. Integrimi i këtyre strategjive brenda një teksti autobiografik nga teoria moderne njihet si mjeshtri dhe dhunti e rrëfimitarëve të mëdhenj, siç është At Zef Pllumi.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f. 172

⁶¹⁰ Agron Y. Gashi, *Mizanteksti i një confessioni të përjetshëm*, në *Mizanteksti*, f. 99

14. Autofiksioni

Autobiografia, duke qenë se është pranuar vonë si zhanër, çdo gjë që është thënë për të në pjesën më të madhe, ka qenë teorizim i prozës fikzionale me shenja autoreferenciale. Nga këtu kanë buruar edhe konceptet dhe nocionet teorike rreth teorisë së këtij zhanri. Siç u pa te modelet, teoria strukturale dëshmoi se ekzistojnë disa lloje të autobiografisë, si: autobiografia diskursive, e strukturuar mbi diskurset, autobiografia ‘epike’, e cila provon të paraqesë rrëfimin objektiv, një tip i autobiografisë fikzionale, në të cilin përfilllet parimi i rrjedhës kronologjike të ngjarjeve. Përballë tyre vihet tipi ‘lirik’ i autobiografisë, një tip që përmbys kronologjinë e ngjarjeve, në të cilën nuk ka sistem të dhënash, por ka shkëputje në kohë dhe hapësirë. Nga këtu rrodhi edhe ndarja e madhe e modeleve autobiografike në letërsinë shqipe, e cila provohet të lexohet si një *autopoetikë*.⁶¹¹

Në këtë kontekst, *Saga e fëmijnisë*, analizuar në të gjitha kriteret të cilat i përfor teoria moderne e zhanreve, i takon modelit të *autobiografisë subjektive*. *Sagën* e vet At Zef Pllumi e shkroi në vetën e parë, shenjë kjo e subjektivitetit të shkrimit përmes të cilit provon të krijojë *legjitimitetin letrar të zhanrit* (Anderson).

Ashtu si në trilogjinë e kujtimeve, sa për t’u krijuar hapësirë edhe të tjerëve, të cilët marrin premisat e personazheve të letërsisë, ai rrëfen edhe nga veta e tretë. Megjithatë, subjektiviteti i tillë është i afishuar që në ballë të librit, qoftë si pozicionim i narratorit, apo edhe si figurim i situatës: *Unë që jetova shumë shekuj*.

Kjo frazë, përveç që sinjifikon përvuajtësinë e autorit, thyen rregullat e zhanrit për të cilat fliste Derrida, sepse kohën objektive e shndërron në kohë subjektive, për t’i hapur rrugë *semioautobiografisë*

⁶¹¹ Agron Y. Gashi, *Autopoetika*, Faik Konica, Prishtinë, 2009.

(Aichinger).⁶¹²

At Zefi praktikisht dëshmoi se shkrimi autobiografik nuk është më vetëm shkrim dokumentues i tipit të ditarëve, kronikave dhe sagave familjare të mëhershme, por një shkrim intrapersonal me efekte fikSIONALE, i cili është multizhanruar e multidisiplinarizuar deri aty sa është bërë sipas rastit fikSION e jofiksion.⁶¹³

Kështu, autofiksioni është i pranishëm që në fragmentet e para të *Sagës së fëmijnisë*, e cila fillon në vetën e parë, për të zhvendosur rrëfimin në vetën e tretë. Me zhvendosje të rrëfimit nga një vetë, në një tjetër, përveç që synohet objektiviteti, gjithnjë ndodhin ndryshime edhe në kohë dhe hapësirë. Edhe përkundër një mjeshtërie në ndërrime të fokusit të tregimit, shkrimi i autorit nuk i përballon paradokset e tregimit për veten, kur ky tregim alternohet në dëshmi dhe autodëshmi.⁶¹⁴

Në tekstet fikSIONALE kapërcimet narrative kanë për qëllim që të krijojnë efekte bindëse. Kur kalimet janë të efektshme, mund të japin një ide të plotë, përkundrazi kur janë të paefektshme krijojnë një amulli të lexuesi (Llosa). Te *Saga* e At Zefit, kapërcimet e tilla japin efekte pozitive, sepse përherë ruajnë koherencën e rrëfimit, duke lidhur fillin e rrëfimit me fillin e jetës, një rikrijim i plotë i jetës në letër, e cila përherë ka qenë aspiratë e zhanrit të autobiografisë. Këto kapërcime nga një person real, te një person tjetër real apo fikSIONAL njihen si *kapërcime cilësore*.⁶¹⁵ Retrorrëfimi rrjedh në disa linja prej nga funksionojnë kode të ndryshme, si: *kodi mimetik* dhe *kodi mitik*. *Kodi mimetik* është kod real, *kodi mitik* është fikSIONAL.

⁶¹² Agron Y. Gashi, *Estratto da "La saga di padre Zef Pllumi, una confessione eterna"*, <http://www.proletari.com/tag/estratto-da-la-saga-di-padre-zef-pllumi>, Traduttore: Brunilda Ternova, 8 gusht 2010

⁶¹³ Kujtim Rrahmani, *Letra e Ideologji*, AIKD, Prishtinë, 2012, f. 346

⁶¹⁴ Sabri Hamiti, *Zef Pllumi*, Albas, Tiranë, 2013, f. 37

⁶¹⁵ Agron Y. Gashi, *Estratto da "La saga di padre Zef Pllumi, una confessione eterna"*, Idem

Gjatë përfutimit të *kodit mimetik* real, diskursi personal dominon në tekst. Ndërsa kur ndërkallet *kodi mitik*, mbretëron diskursi impersonal; autori përshkruan traditat dhe ritet e lindjes në malësi. Kodi mitik vihet në funksion falë inter-rrëfimitetit, aty ku autobiografema konvertohet në mitologemë.

Me një fjalë, *kodi mitik*, në pjesën më të madhe, autobiografinë e At Zef Pllumit e shndërron në *semioautobiografi* për t'u konsoliduar në një marrëveshje tekstuale autoreferenciale.⁶¹⁶

15. Marrëveshja tekstuale

Raporti në mes të konstituesve tekstorë, identifikimi, harmonizimi në mes tyre njihen si marrëveshje tekstuale. Kjo marrëveshje në autobiografi është eksplicite. Aq më tepër, në tekstet autobiografike të At Zefit, kjo marrëveshje funksionon në mënyrë dinamike. E njëjta gjë ndodh edhe me autobiografinë *Saga e fëmijnisë*, në të cilën personazhi dhe narratori identifikohen me autorin, shkrimi i ngjan të folurit, të folurit identifikohet me ambientin, përmbajtja i shkon për shtati kategorisë zhanrore dhe, së fundi, tipi-arketipit.⁶¹⁷

Ky përngjasim, përshtatje, harmonizim në mes të strukturuesve tekstorë, i njohur këtu si marrëveshje tekstuale, në *Sagën* e At Zefit është tejet funksionale. Kjo, për dy arsye:

E para: At Zef Pllumi i takonte shkollës françeskane, që kishte për zemër diskursin idiomatik, sepse ashtu si e flet gjuhën, gjuhën e nënës, ashtu dhe e shkruan;

E dyta: At Zef Pllumi ishte i dashuruar pas doktrinës së krishterë,

⁶¹⁶ Agron Y. Gashi, *Mizanteksti i një confessioni të përjetshëm*, f. 102

⁶¹⁷ Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f.175

edhe pse nuk ishte shkrimtar, ai njihte më mirë se kush *marifetet* e rrëfimit.

Përderisa në autobiografi të tjera marrëveshja tekstuale funksionon në mënyrë fragmentare, *Saga e fëmijnisë* këtë marrëveshje, fillim e fund, e shndërron në parim autobiografik. Kështu, *Saga* e At Zef Pllumit, si një autobiografi e vërtetë siç është, i kënaq kërkesat të cilat shtrohen edhe nga estetika idealiste, sipas të cilës jeta duhet të formësohet në një vepër artistike, në të cilën çdo element është i drejtuar nga *telosi* d.m.th. nga caku jetësor (Eigler).

Kjo marrëveshje, veçanërisht theksohet më shumë aty ku kemi sintezë të diskurseve letrare, ku kufijtë nuk janë të identifikueshëm në mes të faktit dhe fiksionit, sidomos aty ku diskurset narrative shndërrohen në një formë të rrëfimit të gjallë.

Përfundimisht, marrëveshja tekstuale dhe akti autoreferencial i shkrimit garanton autenticitetin e tekstit (Pascal, Aichinger, Olney).

16. Dialekti përballë idiolektit

Ekziston një tip gjuhe e zakonshme, e cila është tejet e natyrshme dhe që na ofron realitetin ashtu siç është, pa e ndryshuar dhe pa e shtrembëruar atë, por duke e imituar me përpikëri (Eagleton). Kjo gjuhë e zakonshme shpeshherë është shumë më e besueshme për lexuesin. Duke qenë e tillë, ajo ofron të dhëna më të sakta, aq më tepër kur dihet se saktësia është një ndër karakteristikat e zhanrit të autobiografisë. Ky tip i gjuhës së zakonshme, i përafërt me gjuhën e folur, është tipik për shkrimin e At Zefit, sepse nuk mund të paramendojmë që një françeskan si ky, lindur e rritur në një ambient epik, njëkohësisht të rrëfejë në gjuhën standarde.⁶¹⁸

⁶¹⁸ Idem, 176

Kjo gjuhë e zakonshme, si *e folur e gjasmuar*⁶¹⁹, më shumë është gjuhë e dëftimit, e kallëzimit, sesa gjuhë e rrëfimit, për faktin se ky i fundit është kategori e narratologjisë që më tepër i shkon për shtati një gjuhe narrative të normuar. Mirëpo, përderisa e vërteta përpiket të rrëfehët, të krijohet, të kujtohet përmes gjuhës, shkrimit, atëherë performanca gjuhësore luan rol esencial. Frazeologjia e At Zefit është një nga më të veçantat në letërsinë shqipe. Si e tillë, ajo të sjell kënaqësi. Kënaqësia e frazës është një ide kulturore, thoshte Barthes-i. Kjo lidhet drejtpërdrejt me shkollën, formimin dhe ideografinë e autorit: doktrinën e krishterë. Fundja, të gjitha këto ndikojnë dhe diktojnë kursin e jetës dhe të shkrimit. Në rastin konkret, frazeologjia është tipike për personazhin.

Te At Zefi, autogjuha ka funksion të përhershëm referencial; u referohet të dhënave jetësore, diskursit popullor dhe arketipave gjuhësorë të variantit gegë. Frazeologjia idiomatike, gjuhën e rrëfimit e konverton në gjuhë të dëftimit. Duke qenë se këta dy tipa rrëfimi janë kategori të narracionit, ndryshimi në mes tyre është i thellë dhe i kuptueshëm. Të dytit i përgjigjet frazeologjia idiomatike. Për të mos thënë, frazeologjia në rastin më të mirë identifikon gjuhën dëftuese, e cila te At Zefi funksionon si *rrëfim i gjallë*, i nënrenditur pas hipotipozash dhe metonimisë, figurës dominante të prozës:

- Nanë- sepse kshtu e thirshin të gjithë si zojë shtëpie, nanë - un e kam pritë per disa dit ma vonë. Kur u shtrine bri votërs me pushue, un mora lakun e spatën e shkova atje poshtë per një barrë dru, mbasi nuk kemi buk të gatëshme se e kanë mbarue fëmija. Kur bana gadi turren e druve ndjeva se filluen dhimbat. Kërkova aty në prozhem me e gjetë një skutë ma të butë. Aty ma fali Zoti e nuk

⁶¹⁹ Roland Barthes, *Aventura semiologjike*, Dukagjini, Pejë, 2008, f. 319

*pata kurrkend afer me më ndimue përveç
Atij e Orve të ktyne bjeshkve.*⁶²⁰

Kështu, *kontrata tekstuale* shndërrohet në një kontratë kodesh gjuhësore, strukturash leksikore, të cilat kursit të jetës i japin formën më të besueshme. Kontrata tekstuale përforcohet, aq më tepër kur diskursi i përgjigjet temës dhe toposit, madje kur diskursi bëhet shenjë dalluese dhe identifikuese e personave dhe personazheve të botës reale. Në këtë mënyrë rezulton në një gjuhë, e cila funksionon jashtë kanoneve letrare, për të qenë dhe për t'u identifikuar plotësisht si gjuhë e letërsisë, e fiksionit të thellë.⁶²¹

Këtë e mundësojnë, përveç të tjerave, arketipat gjuhësorë të cilët përherë i japin formë idiolektit, i cili formësohet përmes ndërrimeve fonetike tipike ambientale, që bartin edhe shenjat autoriale, shenjat e shkollës françeskane dhe doktrinës së krishterë.

Gjithashtu, variacionet e diftongjeve dhe variantet fonetike shndërrohen në konstante nga autobiografema në autobiografemë. Të gjitha këto variante dhe dukuri fonetike, gjuhën e rrëfimit e shndërrojnë në të *folur të gjasmuar*, ashtu si atëherë kur kallëzohet një rrëfim me përmbajtje nga lashtësia.

Në këtë kontekst, sintaksa e fjalisë i përgjigjet kodit të dyfishtë: gjuhës së shkruar dhe të folur, për faktin se brenda saj ndërthrin edhe format e thjeshta letrare e artistike, si: gojëdhënat, mitet, legjendat, të cilat përftojnë në formë të kallëzimeve të mëdha shqiptare.

Për t'u cilësuar si të tilla, marrëveshja tekstuale duhet të thellohet edhe në rrafshin morfologjik. Në këtë kontekst, klasat e fjalëve, nëse provohet të konvertohen nga dialekti në gjuhë letrare, i përgjigjen standardit. Ka një zgjerim të klasave të emrave, të cilët, përveç që përemërojnë, zbulojnë origjinën e personazhit dhe origjinalitetin e shkrimit.

Tekstin e At Zefit e bëjnë më kuptimplotë figurat, sidomos figurat

⁶²⁰ At Zef Pllumi, Idem, f. 31

⁶²¹ Agron Y. Gashi, *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009 f. 177

e prozës. Analepsa është ajo që u prin të gjitha të tjerave, sepse jemi në një zhanër ku rrëfimi retrospektiv është normë e shkrimit. Tutje, shpërfaqen metonimia dhe simboli. S’po flasim për stilistikë të gjuhës, por për kuptime shumëfishe, të cilat varen nga përdorimi i madh ose i vogël i gjuhës së figurshme.

E, figura përherë është evidente te tekstet e At Zefit. Në këtë mënyrë autori kalon caqet e figurës dhe prek në idenë kulturore të vendit, kodin dhe diskursin popullor. E tëra bëhet pas fjalëve dhe frazave, të cilat në autobiografinë e At Zefit, funksionojnë si konstrukte gjuhësore ideale në marrëveshje me *themen* (e cila është jeta e tij), *thopoin* (Malësinë mbi Shkodër) dhe statusin e tekstit autobiografik. Nga këtu, sinonimia vë themelet e veta, e cila funksionon përmes fjalëve të rralla të gegërishtes.

Idiolektin e At Zef Pllumit e përmbushin edhe leksemat, të cilat ndjekin ligjërimin popullor, ose thënë më mirë i ngjajnë atij. Ato janë dhënë *sipas vendit e kuvendit*. Duke qenë se gjuha e folur është ligjërim më i vjetër dhe shumë më i përhapur se shkrimi (J. Lyons), në tekst përftojnë arkaizma të ndryshëm të varianteve dhe nënvarienteve gjuhësore. Fjalët shkruhen ashtu siç fliten në ambientet epike, në të cilat ambiente frymojnë idiomat. Kështu, gjuha e At Zef Pllumit është autenticitet e kulturë, identitet personal e nacional. Më në fund, gjuha në veprën e Pllumit lidhet me stilin e me njeriun. Autori shkruan ashtu si flet, duke forcuar identitetin e vet, që mund të jetë njëra nga vlerat më të identifikueshme të veprës së tij.⁶²²

⁶²² Sabri Hamiti, *Zef Pllumi*, Albas, Tiranë, 2013, f. 11

17. Identiteti personal e kulturor

Autobiografia është tekst subjektiv, mbi të cilin autori ndërton identitetin e tij personal. Identiteti i tij personal shfaqet dhe shpalohet përmes rrëfimit autodiegetik retrospektiv, nga fillimi i jetës e deri në momentin kur autori vendos të kujtojë, të shkruajë, të rrëfejë për veten.

Identiteti i tij personal zakonisht merr trajtën e vet të identifikimit të plotë në ndonjërin nga njësitë autobiografike, veprimtaria e të cilit përshkruhet prej njeriu të rritur. Përderisa ai shkruan në autobiografema nga koha para lindjes, lindjes, fëmijërisë dhe rinisë, autorin e shohim në kërkim të identitetit. Mos të harrojmë: kurrë një figurë nuk mund të paraqitet e plotë në të gjitha planet, ashtu si kurrë nuk mund të hidhen në letër të gjitha gjërat e jetuara. Se pse bëhet për zgjedhja e tyre, i mbetet psikanalizës. Pavarësisht nga kjo, identiteti personal nuk vihet në sprovë, sepse zakonisht autobiografinë e shkruajnë njerëz që kanë identitet të plotë.⁶²³

Sidoqoftë, At Zefi, në pjesën më të madhe, identitetin e vet personal e ndërton mbi identitetin kulturor. Kjo mënyrë është tipike për figurat e zgjedhura të cilat shkruajnë dhe provojnë për ta shkruar autobiografinë.

At Zefi e shkruan autobiografinë në përmbyllje të jetës, kur e kishte të formësuar identitetin e tij kulturor, si kulturolog e shkrues memoarësh. Identiteti i tij kulturor dëshmohet kudo, në gjuhë, shkrim, në shkollën letrare, në doktrinën e krishterë dhe përgjithësisht në botën e letërsisë.⁶²⁴

⁶²³ Agron Y. Gashi, Idem

⁶²⁴ Idem

18. Autopoesis

Saga e At Zef Pllumit është e diferencuar në kohë dhe ashtu siç e kërkojnë autobiografitë tipike; ajo u shkrua nga fundi i jetës, ashtu siç bëri De Rada, Konica e Noli. *Saga e fëmijnisë*, marrëveshjen tekstuale, fillim e fund, e shndërron në parim autobiografik.

Duke qenë se autobiografia, përveç vlerës dokumentare, vlera e saj artistike varet edhe nga faktorë të rëndësishëm që janë të integruar në ndonjë zhvillim të veçantë personal. Shfaqjet e strukturuesve autobiografikë, duke filluar nga *karakter i dyfishtë* i autorit (Pascal) e deri te organizimi simbolik, sipas modelit klasik, ndikojnë drejtpërdrejt në strategjinë tekstuale autobiografike.

Në anën tjetër, gjuha e Pllumit është e natyrës idiomatike për faktin se sintagma është shumë më e përafërt me gjuhën e folur. Sidoqoftë, ne i referohemi shkrimit i cili shkon më larg se të folurit (Barthes). Ligjërimi këtu është i socializuar me personazhet. Përveç gjuhës së tij, Pllumi provon të flasë edhe gjuhën e personazheve, duke dhënë strukturën e dyfishtë të idiolektit (*duplex structures* – John Lyons).

Megjithatë, edhe pse sprovohet retorika argumentuese, diskursi i figurshëm përherë është pamja dhe herë-herë esenca e shkrimit. Diskursi i figurshëm, diskursin argumentues e shndërron në diskurs personal e pasional.

Saga e At Zef Pllumit është dëshmia më e mirë se si autobiografia në esencë është vepër fiksiionale, edhe për faktin se ajo strukturohet në tregime të veçanta, si rrëfime të vërteta, mbi të cilat thuret fikcionaliteti i dyfishtë.

PËRFUNDIM

Si të përmbillet kërkimi për modele shkrimi, të cilat janë të vetmet, që kurrë nuk mund të përfundohen plotësisht, sepse askush nuk arriti t'i shkruajë grahmat e fundit të jetës së vet. Vetëm *kujtimet përtej varri* do të ishin të plota, na rikujtoi Chateaubriand-i. Megjithatë, apriori nuk kemi pasur për qëllim t'i vëmë pikë këtij studimi e me të edhe konstatimeve për objektin e tij.

Madje, ashtu siç shihet në fillim, jo rastësisht njërin prej nëntitujve e kemi formuluar në trajtën e pashquar *modele*, të vetëdijshëm që nuk mund t'i përmblihdhim të gjitha, përveç atyre që janë më përfaqësuese.

Pikëshikimi ynë u mbështet në dy periudha të modeleve të prozës autobiografike shqipe. Periudha e parë është letërsia, gjegjësisht proza autobiografike nga vitet '60-të të shekullit të kaluar, e cila vazhdoi si letërsi e figuruar deri në vitet '90-të dhe periudha e dytë pas viteve '90-të e këndej.

Periudha e parë u karakterizua me modele të prozës autobiografike, në të cilat fakti dhe fikcioni pothuajse ishin vështirë të ndaheshin. Kjo më së miri u ilustrua me prozën autobiografike të Ismail Kadaresë dhe Petro Markos, duke ndjekur gjurmët më të hershme edhe të prozës autobiografike, e cila ishte ngritur mbi ideologema, si te ajo që u krijua në Kosovë, në krye me Hivzi Sylejmanin.

Periudha e dytë u karakterizua me fuqinë dokumentare, dëshminë e fortë, njëkohësisht me teknikat e rrëfimit të papara më herët në letërsinë shqipe. Në këtë periudhë, siç u evidentua gjatë kërkimit tonë, më shumë dominoi proza autobiografike si pasojë e diktaturës dhe vetëm në shekullin e ri u sprovua si literaturë dhe kulturë letrare.

Bazuar në vlerësimet se në prozën autobiografike dhe në zhanrin e

autobiografisë në përgjithësi, autori është një ndër *katër instancat kryesore* (Lejeune), i cili strukturon prozën autobiografike, e, duke qenë në të njëjtën kohë *subjekt dhe objekt*, ne i kushtuam një pjesë të veçantë kësaj ‘instance’, ngaqë çdo shmangie nga autori, sidomos kur flitet për një shkrim kaq personal, u konsiderua shmangie nga objekti i tekstit, për të mos thënë nga vetë teksti autobiografik.

Për këtë fenomen bazë kishim maksimën e Roland Barthes-it, në esenë e cila deklamonte vdekjen e autorit: *Që në momentin kur mënjanohet autori, pretendimi për ta zbërthyer tekstin bëhet krejt i kotë.*

Nga praktikat e ndryshme kërkimore për shkrimet autobiografike, por edhe nga kërkimi ynë, rezultoi prania e dy tipave të autorëve autobiografikë, të cilët i ndeshim pothuajse në secilin model të prozës bashkëkohore shqipe, si: *autori autobiografik subjektiv* dhe *autori autobiografik objektiv*. I pari përherë është normë, identifikim, që faktorizon *shkrimin autobiografik pa ndërmjetësim*, ku autori nuk i reziston dot *tiranisë së subjektivitetit*.

Kjo u dëshmuar edhe te pikëvështrimi *tipologji dhe modele*, përmes të cilit u pa që studiuesit e prozës autobiografike provuan ta klasifikojnë atë në bazë të përfshirjes së madhe ose të vogël gjatë momentit të të shkruarit, për çfarë konstatuan se ekzistojnë disa modele, si: *autobiografitë historike*, autobiografitë e fokusuara mbi historinë, që do të thotë mbi *formulimin unë* dhe *autobiografitë diskursive*, autobiografi të fokusuara mbi diskutet, që do të thotë mbi *parashtrimin unë*.

I dyti luan me *gramatikën narrative* prej vetës së tretë përmes një *personazhi supressiv*, përmes të cilit përveç që mëton objektivitetin, pretendon të ruajë edhe një distancë me shkrimin personal e pasional drejt një pike neutrale.

Në tërësi, prozën autobiografike në letërsinë shqipe nga romantizmi

e këndeje, poetika ishte e prirë ta klasifikojë edhe sipas *rangut modal*, formës narrative, ku përmenden modelet (*auto*)biografike *homodiegetike* (në vetën e parë) dhe ato *heterodiegetike* (në vetën e tretë). Sidoqoftë, këto modele janë të pranishme në faza edhe më të hershme të letërsisë shqipe, si në letërsinë romantike dhe atë moderne.

Në letërsinë bashkëkohore kemi forma dhe modele autobiografike, që i qëndrojnë në këmbë poetikës bashkëkohore. Përveç nënndarjes, tipizimit dhe modelimit të prozës autobiografike, sidomos në atë që e patëm objekt studimi, përfshirë një grumbull kriteresh të shtruara dhe të provuara edhe në letërsinë e huaj, evidentuam këto modele: *Prozën autobiografike ciklike* (Ismail Kadare), *prozën autobiografike diskursive* (Ismail Kadare), *prozën autobiografike automajeutike* (Petro Marko), *semioautobiografinë* (Ridvan Dibra), *prozën autobiografike si lojë intertekstuale* (Bashkim Shehu), *autoideografinë* (Adem Demaçi) dhe *memoaristikën ose kujtimet si autobiografi* (At Zef Pllumi).

Në letërsinë bashkëkohore shqipe nuk janë të paktë autorët, të cilët me prozën e tyre krijuan një sistem shkrimi, një projekt të madh autobiografik. Dihet, projekti autobiografik e tejkalon një vepër dhe shtrihet në vepra të tjera, qoftë edhe me status interteksti.

Projektin autobiografik nuk e bën vetëm autobiografia *sensu strikto*, por proza letrare, romani, madje edhe vepra autobiografike me diskurs eseistik.

Kështu, Kadare, me prozën e tij krijoi dy modele: *projektin autobiografik romanor*, i cili shtrihet në disa vepra, me theks të veçantë në tri proza reprezentuese, si: *Kronikë në gur*, *Çështje të marrëzisë*, *Muzgu i perëndive të stepës* dhe modelin e *autobiografisë diskursive* me shenja autometatekstuale, në dy vepra eseistike, si: *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand* (*Motive të Parisit*).

Projekti autobiografik si fenomen në letërsinë bashkëkohore shqipe shtrihet edhe në memoaristikën shqipe. Kështu, misionari At Zef Pllumi, misionin për të dëshmuar e shndërroi në projekt të madh autobiografik, i cili lëviz në dy skaje: *letërsi* dhe *histori*, për të marrë primatin autobiografia dhe kujtimet.

Sidoqoftë, Kadare dallohet për projektin autobiografik, i cili në vete përfshin versionet autobiografike në formë dhe modele, qoftë përmes një vepre, ashtu edhe përbrenda opusi, i cili strukturohet nga tregimi si formë më e vogël, deri te novela, romani dhe shkrimi eseistik autobiografik.

Pra, kemi variantet autobiografike që variojnë përbrenda një vepre, siç është *Kronikë në gur*, pastaj variantet mbledhen dhe e bëjnë një të plotë për të formësuar trilogjinë autobiografike: *Kronikë në gur*; *Çështje të marrëzisë* dhe *Muzgu i perëndive të stepës*, për t'u plotësuar me *diptikun autokonfesional* i ndryshëm, jo vetëm për nga forma e modeli, por edhe për nga diskursi, siç ndodh te *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand*.

Kronikë në gur është një *kronikë autobiografike* me status të romanit, por s'është kronologji për jetën, meqë romani për esencë ka autobiografinë si formë dhe si modus, duke ndërtuar edhe një status zhanri: *roman autobiografik* me status të modelit "*lirik*".

Në fakt, autori u tha se e kishte për qëllim të shkruante një vepër letrare dhe jo të bënte një roman autobiografik.

Në *Kronikë në gur*, autori rrëfen dhe sheh botën personale me sy infantil, duke u kthyer në retrospektivë, për të strukturuar romanin pothuajse vetëm mbi fëmijërinë.

Autori është *narrator auto* e *homodiegetik*, i cili merr përgjegjësinë e personazhit që të rrëfejë tërë historinë e jetës. Po e njëjta strukturë rrëfimore autobiografike shtresohet edhe në romanin *Çështje të marrëzisë*. Siç u dëshmuar, autori dëshironte të ndërtojë një *libër jete*, ndaj vërtetësia e romanit të parë provohet përmes të dytit.

Nëse përmes romanit *Kronikë në gur* provoi ta ndërtojë *iluzionin e vërtetësisë* mbi strukturues të ndryshëm, qoftë edhe nga vetë shenjuesi formal *Kronikë...*, deri te shenjimi i kohës, hapësirës dhe i personazheve reale, në *Çështje të marrëzisë*, autobiografia është më eksplicite, pavarësisht pse veprojnë të njëjtat personazhe me të njëjtit emra, porse, autori si për të përmbushur *paktin e besueshmërisë*, familjen e vet e shenjon me emrin e vërtetë: *Kadarenjtë*.

Madje njërin nga kapitujt më përfaqësues të këtij romani e titullon *Dobatë dhe Kadarenj*, për të implikuar përbrenda rrëfimit figura reale, sa për të krijuar bindjen e rikrijimit të vërtetësisë.

Në *Kronikë në gur*, shenjat e zhanreve dokumentare manifestohen që në titull, për t'u pasuruar me copëza ndërmjet-tekstesh, për t'i lënë hapësirë më të madhe *personazhit autobiografik*. Ndërsa, në *Çështje të marrëzisë*, autori ndërton variantin e këtij *fakti fiksional* duke e përmbysur mitologjinë personale, për ta vënë në funksion *alegorinë*.

Përfundimisht, romani në fjalë vetëm sa e përforcon konstatimin për tipologjinë e të parit si roman *personal - autobiografik*.

Në anën tjetër, *autobiografitë diskursive* janë tipa tekstesh, në të cilat shkruhet përvoja jetësore për (s)provat krijuese. Autobiografitë diskursive janë 'troje' *analepsash metadiegetike*, që shpalojnë përvoja personale të procesit të krijimit, ku komunikimi shfaqet edhe në trajtë metakomunikimi, diskursi në trajtë metadiskursi, mbi të gjitha, teksti si *autometatekst*.

Në raste të tilla, autorët, përderisa flasin për veprat e tyre dhe procesin e krijimit, krijojnë një lloj proze autobiografike pak a shumë eseistike, jo vetëm si metatekst, por edhe me status të autometatekstit, tekst ku edhe në përsiatjen më të thellë interpretuese e kritike, praktika empirike e mban brenda zhanrin e autobiografisë.

Siç u dëshmua, ky model proze shkruhet kah fundi i krijimtarisë letrare, sidomos kur *autori* bëhet *autoritet* në letërsi. Një sprovë e

tillë u provua në të dy *autobiografite diskursive* të Kadaresë: *Ftesë në studio* dhe *Mëngjese në Kafe Rostand*, aty ku letërsia flet për letërsinë.

Në diptikun në fjalë, përveç *zbulesës së autorit* dhe *veprës*, ne ballafaqohemi edhe me rishqyrtimin e raporteve ndërmjet letërsisë autoriale dhe letërsisë së përbotshme, herë si përvojë leximesh, herë si përvojë shkrimesh me interferime të llojllojshme letrare.

Ftesë në studio dhe *Mëngjese në Kafe Rostand*, si modele, u konstatua se janë autobiografi diskursive, ndërsa si moduse - *autobiografi autometadiegetike*, një lloj autometateksti i sinkronizuar me fragmente, sinopse, lloje dhe strategji të ndryshme tekstuale.

U mor vesh, *Ftesë në studio* është prozë autobiografike që përqendrohet në diskurse, gjë që e bën formën më ndryshe nga atë që e ka definuar poetika e Lejeune-it me bashkëmendimtarë të tjerë. Kjo edhe për faktin se *Ftesë në studio*, për nga karakteri është *libër për asgjë dhe për gjithçka*, siç e cilësoi Kadare, *një libër i përzier, prozë, poezi, përsiatje, kujtime* etj.

Dhe, si për të vënë pikën mbi l, natyrisht që gjithmonë e deklaronte edhe teoria për modelet autobiografike, si zhanër i përzier, hibrid (Aichinger), Kadare, autobiografinë e tij diskursive e përcaktoi si *një libër jashtë gjinive, libër hermafrodit, ose, për të qenë më të guximshëm, një libër mushkë*. E pranueshme për një model si ky dhe për një zhanër në të cilin kufijtë lëvizin nga njëri skaj, në tjetrin. Prandaj, *këtu përvojat pak ose aspak trillohen: ato jetohen*.

Bazuar në këtë konkluzion dhe për dallim nga modele të tjera të prozës autobiografike bashkëkohore shqipe, Kadare është më shumë *eksplorues* dhe *zbulimtar*, sesa *trillues*. *Fiksioni i sofistikuar* shpërfaqet vetëm kur autori merr përsipër *funksionin narrativ*, sidomos atëherë kur *funksioni dëshmues, komunikues dhe ideologjik* bëhen të mjaftueshëm.

Sidoqoftë, që në pjesën e parë, Kadare, përveç qëllimit të librit si një tekst me status të autometatekstit *contra* zbërthimeve të pasakta të studiueseve dhe kritikës letrare, ai bën një *ftesë të vështirë*, për një pakt më ndryshe me lexuesin, duke refuzuar keqinterpretimet dhe ofruar një formë, e cila për mision ka *zbulesën e autorit* dhe *veprës* së tij.

Ftesë në studio është libër që shkrimin e ngrit në mit, si aventurë njerëzore të gjuhës: *Kadmosi mbolli në tokë dhëmbët e dragoit dhe që andej lindën shkronjat*. Duke ndjekur si gjithnjë mitin, Kadare i hyn shpjegimit të të gjithë procesit kreativ, jo interpretimit teorik, por një shpjegim *nga teksti në vepër*, siç do të shprehej Genette-i.

Me kthimin e rrëfimit në polemikë dhe apologji nacionale, Kadare lufton me çdo kusht *amnezinë personale* dhe *nacionale*. Kështu, Kadare ndërtoi një *histori preposterioze*, që është një marrëdhënie jolineare e kohës dhe historisë.

Ky jolinearitet shprehet nga autobiografia te ideografia, nga shkrimi autoreferencial te ai referencial. Koha dekonolizohet, shthuret. Edhe pse tekst kujtese, jo çdo gjë i takon të kaluarës, por edhe një të tashmeje hipotetike, sidomos kur rrëfimi për *autorin hipotetik* zhvillohet në vetën e dytë, *ti*.

Së këndejmi, *Ftesë në studio* është një autobiografi diskursive e strukturuar si rrëfim që dekonstruktohet në *sinopse*, fragmente të gjata, të shkurta, analepsa të brendshme e të jashtme, copëza tekstesh dhe intertekstesh, gjë e cila ndodh edhe te vepra *Mëngjese në Kafë Rostand*.

Tutje, *Retë dhe gurët - Intervistë me vetveten* e Petro Markos është modeli i vetëm i prozës autobiografike bashkëkohore shqipe, ku strukturimi i tekstit bëhet përmes teknikës së *majeutikës* personale. Proza autobiografike e Petro Markos, *Retë dhe gurët - Intervistë me vetveten*, është një *automajeutikë*, e cila qëndron si hije e jetës, vetëm se dallon në formë dhe në teknikën e rrëfimit. Meqë vepra në

fjalë ka dy tituj, titulli i parë shenjon zhanrin, i dyti figurën. Prandaj, nga këtu doli edhe modeli *prozë autobiografike automajeutike*, ku intervista, autodialogu është konstituesi, forma, modusi dhe struktura, ndërsa faktet përherë duhet kërkuar te përgjigjet, të cilat në tërësi kanë karakter narrativ autodiegetik.

Autori këtu shfaqet me status të dyfishtë: ka statusin *e intervistuesit* dhe *të intervistuarit*. I pari i shtron pyetje të dytit. Duke qenë po i njëjti autor, hyjmë në një majeutikë *sui generis* dhe mund të konstatojmë se e tërë vepra ka statusin *e autodialogut*.

Si strukturim, pyetjet dhe përgjigjet ruajnë logjikën e rrëfimit të ngjarjeve dhe të rrethanave. Si për ta tipizuar më shumë formën, intervistuesi merr rolin e *konektorit të autobiografemave*, ia përkujton situatat kryesore, e provokon duke iu hapur rrugë autobiografemave, të cilat autodialogun e bëjnë një rrëfim tipik autobiografik.

U kuptua, duke qenë autodialog, nuk ka nominime, por pyetje e përgjigje. Nominimet shpërfaqen vetëm brenda rrëfimit.

Pyetjet janë balancuese të *rrëfimit autodiegetik* dhe ruajnë koherencën në mes biografemave dhe autobiografemave. Sado që mbeten në hije të përgjigjeve të gjata, ato e mbajnë autorin brenda rrjedhës së kujtimeve, të cilat shpesh kapërcehen për një arsye ose tjetër. Në një farë mënyre, ato plotësojnë vakuumet e *rrëfimit autodiegetik* e shpesh kanë natyrë të komenteve dhe të vlerësimit të veprimtarisë së autorit.

Ashtu si në *pjesën e parë*, edhe në *të dytën*, *strukturat autobiografike* konvertohen në *struktura ideologjike*. Këto të fundit funksionojnë si *njësi biografike* dyfarësh: *struktura ideologjike e politike* dhe *struktura ideologjike nacionale*.

Në tërësi dominojnë strukturat ideologjike politike. Strukturat ideologjike nacionale shkrihen në ato internacionale e që forcojnë *autorin funksion*, i cili shkruan me tezë dhe për tezat.

Më tej, gjuha e rrëfimit përshkohet nga enumeracione, sidomos në

pjesën e dytë, në të cilën besimi kthehet në zhgënjim. Te proza e Petro Markos, edhe pse zhanri në fjalë lidhet me empirinë personale, autobiografia mbetet brenda skemës së *sociologosit*.

Ridvan Dibra, me prozën e tij autobiografike *Në kërkim të fëmijës së humbur*, me tri përcaktime formale krijoi një mundësi leximi si *një shkrim singular* (roman) dhe si *shkrim i pluralizuar* (prozë e strukturuar në tregime), një kodim i dyfishtë ky që hapet ndaj varianteve të leximit.

Secili tregim në pjesën më të madhe lidhet me të njëjtën moshë dhe kohë, përveç rrëfimeve në *postscriptume*, kur shfaqet autori i rritur. Sidoqoftë, nga titulli, përveç që lexuesin e orienton kah objekti i shkrimit, ai sjell edhe jehonën intertekstuale, në rastin konkret, prozën autobiografike të Proust-it.

Te proza e Dibrës është një sistem shkrimi i cili funksionon përmes tregimeve autobiografike. Megjithatë, nuk flitet për një parim poetik që ilustron sistemin, sa për një kërkim për kohën, lojën e humbur, meqë titulli është më shumë *kufizues* (në kohë dhe moshë), se sa *përkufizues*.

Fundja, edhe përbrenda një modeli autobiografik theksohen divergjenca, sidomos kur kemi parasysh *efektin e leximit*. Ky konstatim është në hullinë e kërkimeve të Derrida-s, ku *ligji i zhanrit* mund të funksionojë vetëm duke u kryqëzuar njëri me tjetrin, në kuptimin e *formës* dhe *modusit* (Lejuene-i), në kuptimin e *jehonës intertekstuale* (Jefferson), për të qenë krejtësisht prozë autobiografike autentike.

Autori fillon me reminishenca nga leximet, për të forcuar *kodin kulturor*, njëkohësisht përgatit lexuesin për produktin autobiografik me shenjat e të rriturit. Autori autobiografik, sado që duket se është objektiv si në pjesën e parë të paragrafit hyrës, në pjesën e dytë jep sinjalet dhe funksionet e autorit autobiografik subjektiv.

Për të qenë më afër *marrëveshjes referenciale*, ai nuk shkruan prej

pikëshikimit të fëmijës, por prej të rrituri, duke e krijuar kështu distancën në kohë dhe relativizuar saktësinë për kujtimin. Sidomos, kur është fjala për autobiografemat esenciale e të seleksionuara, autori portretizon fëmijën përmes *gjuhës vetëdëftuese* (Culler) të narratorit të rritur. Madje jo rrallë, veprimet e të miturit bëhen zakon për të rriturin.

Subjektiviteti ndrydh objektivitetin deri në një mit personal. Subjekti vihet në qendër të tekstit, diskursi ka natyrë egocentrike, veprimi sillet rreth tij, madje edhe veprimet e të rriturve i atribuohen *personaes* dhe ‘dramës së autorit’ si shenjë ndalese e dalluese të leximeve atipike për moshën. Këto veprime atipike bëjnë tipike autobiografinë me shenja letrare, që poetika e njeh si *semioautobiografi* (Aichinger). Rrëfimi i jetës forcohet me fraza *enumeracionale detajuese*. Shenjat pamore janë prezente, qoftë përmes grafemave tekstore, qoftë përmes imazheve reale si intencë autoriale e dokumentimit.

Te secili tregim autobiografik i Dibrës synohet sinqeriteti në *të treguem* dhe objektiviteti e besueshmëria në *të shkruem*. *Homo narrans-i* është koshient se nuk i kujton të gjitha, prandaj rrëfimi kalon në *autofiksion*, aty ku dekonstruktohen detajet që përmbushin format.

Në këtë lojë, pasioni dhe obsesioni bashkudhëtojnë kudo në tekst; pasioni për librin, obsesioni për lojën. Kjo theksohet edhe përmes gjuhës. Idiolekti është i ngjizur mirë me dialektin, si përmbushje e letërsisë së dëshmisë. *Grafematika*, pra loja me shkronja, deri te ilustrimi me fotografi, lojën intertekstuale e shndërrojnë në lojë intermediale.

Në anën tjetër, romani *Loja, shembja e qiellit* i Bashkim Shehut, pas dy veprave autobiografike, ku (auto)referencialiteti është eksplicit, si te *Vjeshta e ankthit*, *Rrëfim ndanë varrit të zbrazët* dhe ku secili ka shenjë kategoriale të shenjuar nga autori si *roman autobiografik*, apo edhe me një dozë konotacioni *ëndërr autobiografike*, jeta ka

statusin e intertekstit.

Në të dy romanet e para krijoi një model autobiografik, jo të kërkimit të identitetit personal, por të *zgjidhjes së enigmës*, ashtu si te romanet policeske, ku interteksti humb nga dinamika fabulare, sepse siç do të shprehej Todorov, ky lloj romani ka dy histori: *historinë e krimit* dhe *historinë e hetimit*. Linja e parë ndërtohet si referencë, e dyta si autoreferencë, ku mishërohen kodet narrative të dyfishta.

Te *Loja, shembja e qiellit*, ideologema fiton status të intertekstit. Për më tej, referencat janë, jo vetëm nga jeta reale personale, por edhe nga tekste të tjera të po kësaj natyre, siç janë kujtimet e At Zef Pllumit.

Po ashtu, te *Loja, shembja e qiellit*, e Bashkim Shehut, përveç autorit-narrator, edhe personazhi merr rolin e narratorit, dhe jo vetëm kaq, edhe të *bashkautorit*, një lëvizje nga rrëfimi autodiegetik, te ai heterodiegetik.

Duke qenë se interteksti është pranuar brenda këtij modeli, s'kemi se si t'i anashkalojmë edhe shenjat *hipertekstuale*, meqë *Loja, shembja e qiellit* thuret mbi të dhënat e shkruara apo të *kallëzuara*, ku flet *tjetri* si bashkëvuajtës, i cili merr statusin edhe të *koautorit*. Edhe në këtë vepër, që në fillim ndihet jehona intertekstuale, te parateksti, në të cilin autori vetëdeklarohet për burimin e referencave. Në këtë mënyrë, romani *Loja, shembja e qiellit* shndërrohet në një sintezë formash, teknikash e figurash të rrëfimit. Kështu, duke qenë se ka një koreferim dhe e nisur si autobiografi, ndërron kahjen, kthehet në *heteroautobiografi*, një model ndryshe nga ai që lexuesi semiotik pretendon që po e shfleton në fillim.

Nga analepsat e shkallës së parë, integrohet analepsa e shkallës së dytë. E para është autoriale, e dyta koautoriale, meqë provohet një bashkautorësi, qoftë edhe e stisur.

Kësisoj, ato bashkëveprojnë si analepsa *auto* dhe *heterodiegetike*. Sidoqoftë, loja konsiston në një *analepsë të gjerë* dhe si rrjedhojë,

duke synuar hapjen ndaj lexuesit, një metesë kjo për *pakt referencial* (Lejeune), shpërthejnë edhe *analepsat metadiegetike* (Genette). Autori përfundimisht merr rolin e *Zotit novelist*, të gjithëpranishmit, të gjithëdijshmit në rrëfim, ‘meritë’ kjo e personazhit autobiografik, i cili më shumë se kudo ndodh në *letërsinë e farës autobiografike*.

Adem Demaçi prozën e tij autobiografike, *Dashuria kuantike e Filanit*, e shkroi siç thotë edhe vetë, në *moshën e tretë*, për ta përmbledhur empirinë jetësore në një shkrim personal me shenja të idealitetit nacional dhe të egërsisë politike. Demaçi sjell modelin tipik të *autoideografisë* me një llojshmëri narrative, si në strukturë, ashtu edhe në kompozicion.

Autori, si nëntitull të veprës autobiografike e vë sintagmën *Letra elektronike të Dardhës* me shenjën kategoriale *roman*. Titulli i veprës sugjeron një *autobiografi epike*, në *vetën e tretë*. Pra, që në fillim kemi tri shenjime që na shpien drejt një shkrimi fiksional.

Për hir të *objektivitetit*, në asnjë rast nuk e përmend emrin e tij të vërtetë. Madje, edhe kur dëfton përmes ligjëratës së drejtë, ai i përmbahet *nofkës*, e cila buron nga diskursi popullor, shenjë kjo e kallëzimeve popullore.

Proza *Dashuria kuantike e Filanit* është një reflektim i udhës së ndjekur nga jeta - në letër, nga autobiografia - në autoideografi. Siç e kemi provuar edhe më herët, autobiografia është shkrim mimetik real. Por, kur subjekti, jeta e tij strukturohet në tekst përmes ideologemave, atëherë autobiografia konvertohet në *autoideografi*. Pra, *autoideografia* është shkrim, rrëfim që shfaq idetë, konkretisht, idetë themelore të autorit.

Autoideografia gjithmonë rri në opozicion të autobiografisë, por ka disa raste të mbitheksimit, siç ndodh në prozën autobiografike të Adem Demaçit. Në raste të tilla, diskursi letrar shkrihet në diskursin historik dhe sociopolitik për t’i dhënë jetë komentit dhe informatës. E kemi të qartë, *autodëftimi ideografik*, qoftë implicit apo eksplisit, më shumë se te *letrat*, funksionon te *tregimet autobiografike*. Të

dyja këto bashkëveprojnë, herë si rrëfim *auto* dhe *homodiegetik*, herë si rrëfim *heterodiegetik*.

Kështu, rrëfimi për jetën te proza autobiografike e Demaçit, po ashtu lëviz nga autobiografia te *heterobiografia*. Në këtë mënyrë, autodieografia e Demaçit ka dy pamje: ideografi politike me mision rezistencën ndaj ideologjisë dhe ideografi kulturore me pasion ekzistencën për kulturën. Kjo e dyta, sipas tij, konsiderohet *si pjesa e bardhë e bioletrës* së tij.

Përmbledhtas, themi se proza autobiografike e Demaçit, sado që provon rrëfimin e dëftimin personal, *ideoletra* dominon mbi *bioletrën* (Hamiti), së këndejmi më shumë se letrar, autori shfaqet si ideolog me shenja të identitetit dhe pretendimin e prijësit në shoqëri.

Ndërsa, në rrafshin e memoiristikës e shqyrtuam veprën e At Zef Pllumit. Në tërësi, vepra e tij memoiristike u konsiderua si një *roman jofiksional*, një mozaik formash e diskursesh, rrëfimesh e metarrëfimesh. Vepra e At Zef Pllumit është *rrëfim i gjallë*, një harmoni në mes *dëshmisë* dhe *letërsisë*, e shkruar në fund të jetës, atëherë kur relevanca e kujtimeve, e historisë së rrëfyer është më e besueshme, më e pranueshme dhe më e plotë.

Pra, dëshmia e tij shpërfaqet në fund të diktaturës. Në këtë mënyrë provoi ta përmbledhë *fundin e historisë* (Fukuyama), por jo duke përqafuar në tërësi *historicizmin e ri*, sepse në këtë rast historia e tij nuk është krejt selektive. Kjo shpërfaqet në secilën pjesë të veprës së tij, si te *Histori kurrë e shkrueme*, *Rrno vetëm për me tregue* dhe, deri diku, edhe te *Saga e fëmijnisë*.

Në *Histori kurrë e shkrueme*, historia shfaqet si soj i autofiksionit. Elementet fikionale shfaqen si *formë e spekulacionit historik* për hir të letërsisë, meqë referencat këtu janë më të shumta (Hutcheon). Kështu ndodh me disa episode te libri *Frati i Pashallarëve Bushatli të Shkodrës*, të cilin e cilëson si *kronikë e gojëdhanë*. Gojëdhana e

plotëson kronikën, duke e bërë më të lehtë rrëfimin, një afrim tjetër ky i historisë me letërsinë. Gojëdhana, këtu, nuk e ka kuptimin teorik të *formës së thjeshtë letrare*, mitit, por të rrëfimit për të vërtetën, të bazuar në burime okulare, ato që ia *treguen* të tjerët.

Rrno vetëm për me tregue është fraza më autentike, e cila shpërfaq përvojën autoriale, është fraza më tipike për të prezantuar madje kategorinë e zhanrit të autobiografisë, sepse fraza në fjalë në të njëjtën kohë shenjon *jetën* (rrno) dhe *shkrimin* (me tregue).

Strukturimi i librit të jetës si *trilogji* nënkupton shkrimin dëshmues në sistem. Në shkrim bashkëveprojnë tema dhe ide, forma dhe diskurse të ndryshme, të cilat përfaqësojnë një doktrinë, një shkollë, e cila ishte dhe mbetet shenjë e literaturës dhe pré e diktaturës.

Vepra *Rrno vetëm për me tregue* është tekst autobiografik, mbase më shumë prozë dokumentare e shkruar me qëllim, që fillimisht të plotësohet si *amanet* i të tjerëve, pastaj si dëshirë subjektive për të dëshmuar. At Zef Pllumi nuk i zgjedh *anamnezat*, por tregon ashtu siç i ka përjetuar, duke i sjellë para nesh si *rrëfime të gjalla*.

Rrno vetëm për me tregue është një kryqëzim formash e diskursesh. Sa është autobiografi, po aq edhe *altergrafi* dhe *sociografi*, një lloj i dokumentaritetit të zgjeruar - *një confession monumental*.

Saga e fëmijnisë është dorëshkrimi i fundit i At Zef Pllumit, i botuar si vepër *postume*. Ndryshe nga dy librat e tij monumentale e autobiografikë, si: *Histori kurrë e shkrueme* dhe *Rrno vetëm për me tregue*, *Saga e fëmijnisë* përmbledh periudhën e fëmijërisë, periudhë e cila nuk është përfshirë në asnjërin nga librat e mësipërm.

Përderisa dy librat e parë qëndrojnë ndërmjet kujtimeve dhe autobiografisë, *Saga e fëmijnisë* është autobiografi tipike e shkruar me qëllim që të jetë libër jete.

At Zefi ka zgjedhur formën më të mirë, mbretëreshën narrative për ta rrëfyer jetën, fëmijërinë e tij. Madje, shenjat e rrëfimit autodiegetik

janë dhënë që në titull, ndaj sikur të mos mjaftojë kjo, pater Zefi e definoi akoma edhe më saktë zhanrin, duke shenjuar si nëntitull: *tregim autobiografik*.

Përcaktuesi zhanror, *tregim autobiografik*, e përforcon edhe më shumë tezën e njohur se autobiografia është fiksim *sui generis*, një autofiksion i madh, për ç'gjë argumentet janë dhënë, sidomos atëherë kur ajo është parë me status të intertekstit (Grillet, Barthes, Jefferson).

Kësisoj, qysh në fillim, At Zefi ka përmbledhur të gjitha planet e tekstit për një formë strikte autobiografike, siç është *Saga e fëmijnisë*.

Në anën tjetër, gjuha e Pllumit është e natyrës idiomatike për faktin se është shumë më e përafërt me gjuhën e folur. Sidoqoftë, ne i referohemi shkrimit, i cili shkon më larg se të folurit (Barthes). Ligjërimi këtu është i socializuar me personazhet. Përveç gjuhës së tij, Pllumi provon të flasë edhe gjuhën e personazheve, duke dhënë strukturën e dyfishtë, *të dialektit dhe idiolektit (duplex structures)*. Megjithatë, edhe pse sprovohet retorika argumentuese, diskursi i figurshëm përherë është pamja dhe herë-herë esenca e shkrimit.

Saga e At Zef Pllumit është dëshmia më e mirë se si autobiografia *në esencë* është vepër fikzionale (Adams), edhe për faktin se ajo strukturohet në tregime të veçanta, si rrëfime të vërteta, mbi të cilat thuhet fikcionaliteti i dyfishtë.

Përfundimisht, me këto modele të prozës autobiografike në letërsinë bashkëkohore shqipe, hyjmë në botën e madhe të letërsisë, aty ku njeriu, jeta e tij shndërrohet në shkrim të misionit dhe të pasionit, të kulturës dhe subkulturës, të dëshmisë dhe historisë së jetës në përgjithësi.

CONCLUSION

How does one conclude the research for different models of writing, which are the only thing that can never be fully finished, because no one was able to write the last throes of their lives. We are reminded by Chateaubriand that only *memories beyond the grave* would be complete. However, we were not planning to put an end to this study and with it, to the findings on the object.

In fact, as seen in the beginning, it was not coincidental that we wrote one of the subheadings without a definite article, but rather left it simply as *models*, bearing in mind that we would not be able to summarize all models other the representatives. Anyhow, some things will always remain left out, whether just as a result of the specificity of the study or the focus of interpretation in coherence with poetics.

Our point of view was built on two periods of styles of autobiographic Albanian prose. The first period is literature, more specifically the post World War Two autobiographic prose, which continued as figured literature up until the 90s' of last century, and the second period after the 90s' and onwards.

The first period was characterized with a model of autobiographic prose in which fact and fiction were almost inseparable. This was best illustrated with models and autobiographic prose of Ismail Kadare and Petro Marko, following the earlier steps of the autobiographic prose, which was built upon ideologies such as the autobiographic prose that was created in Kosova.

The second period was characterized with documentary power, strong evidence, and at the same time techniques of narration unseen before in Albanian literature. In this period, as proven during our research, the autobiographic prose was predominant as a result of dictatorship and was tested only in the new century as literature and

literary culture.

Our research resulted in the presence of two types of autobiographical authors, which are noticed in almost every model of the contemporary Albanian prose: *the subjective autobiographical author* and *the objective autobiographical author*. The first one plays with narrative grammar from a third person through a suppressive character, through which not only does the author claim objectivity, he also pretends to maintain a distance with personal writing to a neutral point where *the illusion of loyalty* is factored.

The second one is always standard, identification, which factors *autobiographical writing without mediation*, and that the author can not resist *the tyranny of subjectivity*. This was also seen in the point of view in *typology and models*, through which we proved that researchers of the autobiographical prose classified it depending on the amount of involvement during the moment of writing, which found that there are several models such as: *historical autobiographies*, autobiographies focused on history, which means, over the statement of “I” and autobiography of discourse, autobiography focused on discourse, which means, over the presentation of “I”.

In general, the autobiographical prose in Albanian literature starting from romanticism and onwards, was bound to be classified by poetics based on *modal ranking*, narrative form, where *first-person (auto)biography* and *third-person (auto)biography* are mentioned.

However, these models are present in earlier phases of Albanian literature, as seen in romantic as well as modern literature, which are part of the broadest models of writing.

In the contemporary Albanian literature we proved these models of autobiographical prose: *The cyclic autobiographical prose*, *the discursive autobiographical prose*, *the automaieutic autobiography*

prose, semioautobiography, autobiographical prose as a play of intertextuality, autoideography and memories as autobiography.

In the contemporary Albanian literature, there are more than a few authors who, in their prose, created a system of writing, a big autobiographical project.

Similarly, Kadare created two models in his prose: the novelistic autobiographical project, which can be found in many writings, with emphasis on three representatives, such as: *Chronicle in stone*, *A question of lunacy*, *Twilight of the eastern gods*, and the model of *discursive autobiography* with signs of autometatextuality in two essayistic work, such as: *Invitation to the studio* and *Mornings in de Rostand café (Motives from Paris)*.

The autobiographical project as a phenomenon in the contemporary Albanian literature lies in Albanian mnemonic as well. Likewise, missionary Father Zef Pllumi, turned his mission to testify in one big autobiographical project, which moves in two directions: *literature* and *history* in order for the autobiography and memories to take primacy.

On the other hand, *discursive autobiographies* are textual styles in which authors express life experiences for creative purposes. Discursive autobiographies are a 'place' of meta-diegetic analepsis which unfold personal experiences of the creative process, where communication is displayed in a form of meta-communication, the discourse in a form of meta-discourse, and above all, the text as *auto-metatext*.

In such cases, the authors, when talking about their work and creative process, create a more or less essayistic sort of autobiographical prose, not only as meta-text, but with a status of auto-metatext as well, text where even in the deepest critical interpreting approach, the ongoing empiric practice keeps the autobiographical genre

alive.

As proven, this model of prose is written by the end of literary creating, especially when the *author* becomes *authority* in literature. A similar essay was successfully put in good use in both Kadare's *discursive autobiographies: Invitation to the studio* and *Mornings in de Rostand café (Motives from Paris)*, where literature speaks of literature.

Invitation to the studio and *Mornings in de Rostand café* were ascertained to be discursive autobiographical models, whereas as *modus* – auto-metadiegetic autobiography, a sort of auto-metatext synced in fragments, synopsis, different textual strategies. The flow of the text goes from the process of writing within the text, *from the text to the work*, an issue which has been discussed time and again by structuralist poetics with leading French theorists like Barthes, Genette and even Compagnon.

Furthermore, Petro Marko's *Clouds and stones –Interview with myself* is the only model of the contemporary Albanian autobiography where the text structure is created through the personal *maieutic* technique. Petro Marko's autobiographical prose, *Clouds and stones –Interview with myself*, is an auto-maieutic model, which stands as a shadow of life, except for the fact that it differs in form and the technique of story-telling. Since the aforementioned piece has two titles, the first one captures the genre and the latter marks the figure. Therefore, this resulted in the creation of the auto-maieutic autobiographical prose model, where the interview, the autodialog is the founder, form, *modus* and structure, whereas facts should constantly be sought in answers, which have, in general, an auto-diegetic narrative character.

The author here is presented with a double status: that of the *interviewer* and at the same time of the *interviewee*. The latter is asked questions by the interviewer. Being the same author, we enter

a *sui generis* maieutic, where we can conclude that the whole piece has an *autodialog* status.

As far as the structuring goes, questions and answers maintain the logic of the narration of events as well as surroundings. In an attempt to typify the form even more, the interviewer plays the role of *the connector of autobiographies*, he recalls the main situations, provokes it by opening doors to autobiographemes, which make the autodialog a typical autobiographical narration.

The questions are a way to balance *the autodiegetic narration* and at the same time maintain the coherence between biographemes and autobiographemes.

In general, ideological political structures are predominant. National ideological structures melt into international ideological structures, making the *function author* stronger, who writes with and about the thesis.

In Petro Marko's prose, even though the genre in hand is related with personal empiricism, the autobiography remains within the scheme of *sociologos*.

Ridvan Dibra, with his autobiographical prose *In search of the lost kid* with three formal definitions creates a reading opportunity as *singular writing* (novel) and as *pluralized writing* (a prose structured in stories), this serving as a double coding that opens towards reading variations.

Every story for the most part is regarding the same age and time, except for the *post scripted* narrations, where the author appears grown and mature. However, the title doesn't only orient the reader towards the object of writing, it also brings about the intertextual echo, specifically Proust's autobiographical prose.

In Dibra's prose we have a system of writing which functions

through autobiographical stories. Regardless, we don't have a poetic principle that illustrates the system as much as we do a search for time, the lost game, since the title is more *limiting* (to age and time), than it is *determinative*.

After all, even within an autobiographical model, divergence is emphasized, especially bearing in mind the *effect of reading*. This outcome is in the course of Derrida's findings, where *the law of gender* can function only when conjoined with one another, in a sense of *form* and *modus* (Lejeune), in the sense of *the intertextual echo* (Jefferson), in order for it to be a completely authentic autobiographical prose.

The author begins with reminiscences from the reading to enforce the cultural code, and at the same time prepare the reader for the autobiographical product with signs of maturity. The autobiographical author despite coming across as objective, similar to the first part of the introduction paragraph, in the second part emits hints of a subjective autobiographical author. In an attempt to stick closer to *the referential agreement*, he doesn't write from a child's point of view, but rather an adult's. By doing so the author creates a distance in time and makes the accuracy of memory relative.

Especially, when talking about essential selected autobiographeme, the author portrays the kid through self-demonstrating writing of the adult narrator. Often enough, the actions of the minor even turn into habit for the adult.

These atypical actions are what make autobiography with literary hints so typical, that poetic sometimes like to call *semioautobiography*.

Each one of Dibra's autobiographical story strives for honesty in *storytelling*, as well as objectivity and credibility in *writing*. *Homo*

narrans-i is conscious that he does not remember it all, so the narrative switches to *autofiction*, where details which fulfill the forms are deconstructed.

On the other hand, Bashkim Shehu's novel *The game, collapsing of the sky*, after two autobiographical works, where (auto)referentiality is explicit, similar to *The autumn from a nightmare*, *Confession split the empty grave*, and where each one has a categorical sign assigned by the author as an *autobiographical novel*, or even with a dose of connotation *autobiographical dream*, life takes the status of intertext.

If with both of his first novels he created an autobiographical model that doesn't have as much to do with a search of identity as it does with *a solution of the enigma*, much like polycystic novels, where the intertext is lost amongst the dynamic of the fable, because as Todrov would say, this type of novel has two histories: *the history of the crime* and *the history of inquiry*. The first line is built as a reference, the second as an autoreference where double narrative codes are embodied.

In *The game, collapsing of the sky* ideologem takes the status of intertextuality. In addition, references are not only from personal life, but also from other texts of this nature, quite like the memories of Father Zef Pllumi.

In Bashkim Shehu's *The game, collapsing of the sky*, besides the narrator-author, the character takes the role of the narrator as well, not only that, but he also takes the role of the *coauthor*, a shift from auto-diegetic narration to that of hetero-diegetic narration.

Adem Demaçi wrote his autobiographic prose *The quantic love of Filan*, to quote his own words, *in the third age*, to summarize the empiricism of life in a personal piece with hints of national ideality and political harshness. Demaçi brings about the typical model of

autoideography with narration variety in structure as well as in composition.

The author puts the syntagme *Peach's e-mails* as a subtitle to his autobiographical work, with the categorical sign *novel*. The very title of the composition suggests an 'epic' autobiography in *third person*. So, from the very beginning we have three markings that lead to fictional writing.

For the sake of *objectivity*, his real name was not mentioned in any occasion. Even when demonstrating through direct speech, he sticks to his 'nickname', which stems from the folk discourse, a sign of oral narration.

The prose *The quantic love of Filan* is a reflection of life on paper, from autoideography to autobiography. As proven before, autobiography is a realistic mimetic writing. But, when the subject's life is structured in the text through ideologemes, then autobiography converts into *autoideography*, so autoideography is a writing, a narration that displays ideas, more specifically, the main ideas of the author.

Autoideography always stays in opposition of autobiography, but there are cases of over-emphasis, similar to what we see in Adem Demaçi's autobiographical prose. In such cases, the literary discourse melts into historical and sociopolitic discourse, in order to add significance to coments and infomation.

Altogether, the autobiographical prose of Demaçi, as much as he tries personal narration, *ideoliterature* is more dominant over *bioliterature*, onwards, the author is presented as more of an ideolog with signs of identity and pretence of leadership in society, than he is as literary.

Meanwhile, in the planes of memoiristics, we discussed Father Zef

Pllumi's work. In general, his memoiristic piece was considered a *nonfictional novel*, a mosaic of types of discourses, narrations and metanarrations. Father Zef Pllumi's piece is a *lively narration*, a harmony between evidence and literature written by the end of his life, when the relevance of memories, and told history is more credible, more acceptable and more prompt.

Therefore, his evidence appears by the end of dictatorship. In this way, he attempts to summarize *the end of history* (Fukuyama), but not by embracing *new historicism* as a whole, because in this case, his own history is not all that selective. This appears in every section of his work, like it has in *Unwritten history*, *Live just to tell your stories*, and somewhat in *The childhood saga*.

In *Unwritten history*, history is presented as a sort of autofiction. Fictional elements are displayed in *a form of historical speculation* for the sake of literature, since references here are numerous (Hutcheon).

Live just to tell your stories is the most authentic phrase, which surfaces his authorial experience. It is even the most typical phrase presented in the category of the autobiographical genre, because the phrase in hand targets *life* (live) and *writing* (tell your stories).

Live just to tell your stories is the strongest sintagme to mark the role of evidence on life events, a mark of a difficult discourse that opens the permanent dialogue with the reader. Moreover, the title alone provides signs of French literary school, which uses idiomatic phraseology as language.

The structuring of the book of life as a *trilogy* implies the evidential writing in the system. In writing there is an interaction of topics and ideas, different forms and discourses which represent a doctrine, a school, which was and still remains a symbol of literature and a prey of dictatorship.

As a style, *modus* belonged to the French school, which chooses *the idiomatic discourse* and figures of the environmental as well as realistic life.

Live just to tell your stories is a collision of forms and discourses. As much as it is an autobiography, it is also *altergraphy* and *sociography*, a type of expanded autobiography- *a monumental confession*.

The childhood saga is Father Zef Pllumi's last handwritten work, published as a posthumous piece. In contrast to two of his monumental autobiographical books: *Unwritten history* and *Live just to tell your stories*, *The childhood saga* summarizes the childhood period, a period which is not included in any of the aforementioned books.

His first two books are stuck in between remembrance and autobiography, whereas *The childhood saga* is a typical autobiography written for the sole reason of becoming a book of life.

Father Zef has chosen the best form, the narrative queen to narrate life, his childhood. What is more, signs of auto-diegetic narration are given in the very title, so in case that is not enough, father Zef defines even further the genre through the subtitle *autobiographical story*.

The genre determinant *autobiographical story* further enforces the well-known thesis that autobiography is *sui generis* fiction, one big autofiction, on which there are arguments, especially when it is seen with a status of intertext (Grillet, Barthes, Jefferson).

Thus, since the very beginning, father Zef has summarized all plans of the text for a strict autobiographical form, much like *The childhood saga*.

Father Zef Pllumi's *Saga* is the best proof that autobiography is, in essence, fictional work, and that it is structured in special stories, as real narrations, on which double fiction is built.

Finally, with these models of the autobiographical prose in the contemporary Albanian literature, we enter the big world of literature, where the life of a person turns into a writing of mission and passion, of culture and subculture, of evidence and history of life in general.

BIBLIOGRAFIA

- Adem Demaçi, *Dashuria kuantike e Filanit*, Buzuku, 2007.
- At Zef Pllumi, *Histori kurrë e shkrueme*, 55, Tiranë, 2006.
- At Zef Pllumi, *Saga e fëmijnisë*, Botime Françeskane, Shkodër, 2009.
- Bashkim Shehu, *Loja, shembja qiellit*, Toena, Tiranë, 2013.
- Bashkim Shehu, *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*, Buzuku, Prishtinë, 1997.
- Bashkim Shehu, *Vjeshta e ankthit*, Republika, Lubljanë, 1993.
- Bashkim Shehu, *Rrëfim ndanë një varri të zbrazët*, Buzuku, Prishtinë, 1997.
- Besnik Mustafaj, *Autoportret me teleskop*, Toena, Tiranë, 2013.
- Fatos Kongoli, *Iluzione në sirtar*, Toena, Tiranë, 2010.
- Ismail Kadare, *Kronikë në gur*, Onufri, Tiranë, 2000.
- Ismail Kadare, *Mëngjese në Kafë Rostand (Motive të Parisit)*, Onufri, Tiranë, 2014.
- Ismail Kadare, *Muzgu i perëndive të stepës*, Onufri, Tiranë, 2000.
- Ismail Kadare, *Çështje të marrëzisë*, Onufri, Tiranë, 2005.
- Ismail Kadare, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 2012.
- Ismail Kadare, *Mjegullat e Tiranës*, Onufri, Tiranë, 2014.
- Ismail Kadare, *Qyeteti i jugut*, Rilindja, Prishtinë, 1971.
- Petro Marko, *Retë dhe gurët - Intervistë me vetveten*, Omsca, Tiranë, 2000.
- Ridvan Dibra, *Në kërkim të fëmijës së humbur*, Onufri, Tiranë, 2010.
- Visar Zhiti, *Rrugët e ferrit*, Omsca-1, Tiranë, 2012.
- Visar Zhiti, *Ferri i çarë*, Omsca-1, Tiranë, 2002.

LITERATURA

1. ABBOTT, H. Porter: *Autobiography, Autographyt, Fiction: Groundwork for Taxonomy of Textual Categories*, New Literary History 20 (1988) 597-615.
2. ADAMS, Henry: *The Education of Henry Adams (1918)*, Digireads, Com Publishing, This Edition Copyright, 2009.
3. ADAMS, Timothy Dow: *Introduction: Life Writing and Light Writing, Autobiography and Photography*, Modern Fiction Studies 40 (1994) 459-491.
4. AICHINGER, Ingrid: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, Österreich in Geschichte und Literatur* 14 (1970): 418-438.
5. AICHINGER, Ingrid: *Problemi autobiografije kao jezično-umjetničkog djela* KOLO, br.2, ljeto 2002, te Matica Hrvatska: <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0202.nsf/>, shikuar për herë të fundit, korrik 2015.
6. ALMUT Finck: *Subjektbegrif und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie, në Einführung in die Literaturwissenschaft*, Herausgegeben von M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz, (Verlag, J.B. Metzler), Stuttgart, Weimar, 1995.
7. ALLET, Natacha & JENNY, Laurent: *L'autobiographie, Méthodes et problèmes*, Dpt de Français moderne, Genève, 2005.
8. ANDERSON Linda: *Autobiography, The New Critical Idiom*, Routledge, New York, 2000.
9. ARAI, Isona: *Fiction and Reality*, Philozophy of John Barth, <http://ci.nii.ac.jp/naid/110000539593/en>, shikuar për herë të fundit, shtator 2014.
10. ARISTOTELI: *Poetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984.
11. AUERBACH, Erich: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Fiftieth Anniversary Edition,

- Princeton University Press, 2003.
12. BAKHTIN, Mikhail: *U romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
 13. BAL, Mieke: *Narrativa është mjeti ynë më i mirë*, intervistë, revista *Symbol*, nr. 5, Prishtinë, 2015.
 14. BAL, Mieke: *Narratology; Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto, Buffalo, London, 2007.
 15. BALDICK Chris: *Concise dictionary of Literary Terms*, Oxford, New York, 1990.
 16. BALDWIN, James: *Go Tell It on the Mountain*, Penguin Books. London, New York, Ringwood, Toronto, Auckland, 1991.
 17. BART Rolan: *Aventura semiologjike*, Rilindja, Prishtinë, 1987.
 18. BARTI, Barti: *Kënaqësia e tekstit*, ProCult, nr.3, Prishtinë, 2007.
 19. BARTH, John: *E ardhmja e letërsisë dhe letërsia e së ardhmes*, revista *Symbol*, nr. 5, Prishtinë, 2015.
 20. BARTHES, Roland: *Aventura semiologjike*, (ribotim), Dukagjini, Pejë, 2008.
 21. BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
 22. BARTHES, Roland: *Textual analysis: Poe's Valdemar*, te përmbledhja *Modern Criticism and Theory*, edited by David Lodge, Longman, London, 1988.
 23. BARTHES, Roland: *Vdekja e autorit*, në *Teori dhe kritikë moderne*, Rozafa, Prishtinë, 2008.
 24. BAUDRILLARD, Jean: *Amerika*, Zenit, Tiranë, 2009.
 25. BEAUJOUR, Michel: *Autobiographie et autoportrait*, *Poétiques* 32, 1977.
 26. BERNARDA Katušić: *Pismo-život, Autobiografija u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagbačka slavistic skola, në (<http://www.hrvatskiplus.org/main.php>), shikuar për herë të fundit, prill 2014.

27. BERND Neumann: *Identität und Rollenzwang*, Frankfurt / Main, 1970.
28. BLANCHOT, Maurice: *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
29. BLOOM, Harold: *Si dhe përse të lexojmë*, Dudaj, Tiranë, 2008
30. BOOTH, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961
31. BORGES, Jorge Luis: *Magjitë e veçanta të "Don Kishotit", te Sfidat e krijimit*, Ilar, Tiranë, 2013.
32. BORGES, Jorge. L.: *Biseda*, Tirana Times, Tiranë, 2009.
33. BOSSINADE, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart Weimar (J.B. Metzler), 2000.
34. BRUSS Elisabeth W.: *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press, 1976.
35. CALINESCU, Matei: *Pesë fytyrat e modernitetit*, Dituria, Tiranë, 2012.
36. CALVINO, Italo: *Leksione amerikane*, Dritëro, Tiranë, 2000.
37. CALVINO, Italo: *Përse të lexohen klasikët*, Aleph, Tiranë, 2012.
38. CAMPAGNON, Antoine: *Bota (Letërsia, Teoria dhe Mendimi Praktik)*, revista Jeta e re, nr.1, Prishtinë, 2015.
39. CAMPAGNON, Antoine: *Literature, Theory and Common Sense*, Princeton University Press, USA, 2004
40. CAMPAGNON, Antoine: *Vdekja dhe ringjallja e autorit*, Jeta e re, nr.2, Prishtinë, 2012.
41. CAMUS, Albert: *Romani dhe revolta*, Jeta e re, nr. 1, Prishtinë, 2010.
42. CANETTI, Elias: *Vetëdija e fjalëve*, Santori, Tiranë, 2015.
43. CHAGALL, Mark: *Jeta ime*, Onufri, Tiranë, 2012.
44. CHARTIER, Pierre: *Hyrje në teoritë e mëdha të romanit*, Onufri, 2015.

45. CHATEAUBRIAND: *Mémoires d'outre-tombe*, vol.I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.
46. COLLET, Alan: *Literature, Fiction and Autobiography*, British Journal of Aesthetics 29 (1989) 341-351.
47. CULLER Janathan: *Teoria letrare*, Era, Prishtinë, 2001.
48. CULLER, Jonathan: *Supozimi i intertekstualitetit*, revista *Jeta e re*, nr. 3, Prishtinë, 2004.
49. DALI, Salvador: *Jeta e fshehtë e Salvador Dalisë e treguar nga i vetë*, Onufri, Tiranë, 2010.
50. DERRIDA, Jacques: *Çaste filozofike*, Tirana Times, Tiranë pa vit botimi.
51. DERRIDA, Jacques: *The Law of Genre*, Johns Hopkins University Press, *Glyph*, 1980.
52. DIBRA, Ridvan: *Julian Barnes: Një shkrimtar nuk është kurrë vetëm*, Shkodër, 2011.
53. DOCTOROW, Edgar Lawrence: *False Documents in Trenner*, New York, 1983.
54. DOLIŇSKA Jagoda: *Autofiction and New Realist Prose: Jonathan Franzen's Freedom* në <https://www.academia.edu/10246832/> shikuar për herë të fundit, mars 2015.
55. EAKIN, P. J.: *How our liqes become skorie*, cituar nga Fictions of the Self: The End of Autobiography, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. Princeton, Princeton University Press, 1980.
56. ECO Umberto: *Për letërsinë*, Dituria, Tiranë, 2007.
57. ECO, Umberto: *Gjashtë udhëtime nëpër pyjet narrative*, Asdreni, Shkup, 1997.
58. Ed. G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg: *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Westport, CT: Greenwood, 1998.
59. ELSIE, Robert: *Një fund dhe një fillim*, Buzuku, Prishtinë, 1995.
60. ERIKSON, Erik H: *Identity Chrisis' in Autobiographic*

- Perspective, Life History and the Historical Moment*, New York: Norton & Co., 1975.
61. FAYE, Éric: *Parathënie, Kronikë në gur*, Onufri, Tiranë, 2000.
 62. FEHMIU, Bekim: *E shkëlqyshme dhe e tmerrshme*, Koha, Prishtinë, 2011.
 63. FERRI Lyk: *Homo Aestheticus- Shpikja e shijes në epokën e demokracisë*, Elena Gjika, Tirane, 2002.
 64. FINCK Almut: (Einführung in die Literaturwissenschaft) *Subjektbegriff und Autorschaft; Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*, fq. 289, Metzler Stuttgart, 1995.
 65. FiSHER, Walter R. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press, 1989.
 66. FLAKER, Aleksander: *Rreth tipologjisë së romanit, në Çështje të romanit*, Rilindja, Prishtinë, 1980.
 67. FLEISHMAN, Avrom. *Figures of Autobiography: The Language of Self Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1983.
 68. FLOHR, Birgitt: *The relationship between fiction and autobiography*, <http://www.itp.uni-hannover.de/~flohr/papers/m-american-lit2.pdf>, shikuar për herë të fundit, shtator 2014
 69. FRAJ, Northop: *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë 1990.
 70. FRANKLIN, Beniamin: *Autobiografia*, Elena Gjika, Tiranë, 1994.
 71. FRIEDEN, Sandra: *Autobiography: Self Into Form. German-Language Autobiographical Writings of the 1970's*. Frankfurt/M, Bern, New York: Lang, 1983.
 72. FRIEDRIKE Eigler: *Das autobiographische Werk von Elias Canetti*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1988.

73. FUKUYAMA, Francis: *Fundi i historisë dhe njeriu i fundit*, Prishtinë, Zenith, 2006.
74. GASPARINI, Philippe: *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, 2009, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, shikuar për herë të fundit, korrik 2015.
75. GASHI, Agron Y. : *Autopoetika (modele narrative autobiografike)*, Faik Konica, Prishtinë, 2009.
76. GASHI, Agron Y. : *Pashko Vasa: Autobiografia dhe Ideografia*, Seminari i XXXII Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën shqiptare, (version i botuar), Prishtinë, 2013.
77. GASHI, Agron Y. : *Saga e At Zef Pllumit, një confession i përjetshëm*, Verbi, nr. 5, Prishtinë, 2009
78. GASHI, Agron Y.: *'Religjioni' At Zef Pllumit*, Seminari i XXXIV Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën shqiptare, (version i botuar), Prishtinë, 2015.
79. GASHI, Agron Y.: *Estratto da "La saga di padre Zef Pllumi, una confessione eterna"*, <http://www.proletari.com/tag/estratto-da-la-saga-di-padre-zef-pllumi>, Traduttore: Brunilda Ternova, 8 gusht 2010.
80. GASHI, Agron Y.: *Mizanteksti* (Poetika, sisteme, autorë), Parnas, Prishtinë, 2012.
81. GENETTE, Gerard: *Diskurs i ri i rrëfimit*, Dy lindje & dy Perëndime, Tiranë, 2014.
82. GENETTE, Gërdard: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
83. GENETTE, Gërdard: *Mimologiques –Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976.
84. GENETTE, Gërdard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell
85. GENETTE, Gërdard: *Palimpsestes-La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 2000.

86. GRILLET, Alain Robbe: *Le miroir qui revient*, Les Editions Minuit, Paris, 1985.
87. GROS, Nathalie Piegay: *Poetika e intertekstualitetit*, PARNAS, Prishtinë, 2011.
88. GRUP AUTORËSH: *Çështje të romanit*, Rilindja, Prishtinë, 1980.
89. GRUP AUTORËSH: *Teori dhe kritikë modern*, Rozafa, Prishtinë, 2008.
90. GRUPA AUTORËSH: *Teoria e novelës dhe e tregimit*, përgatiti Hysni Hoxha, Flaka e vëllazërimit, Shkup, 1995.
91. GUDMUNDSDOTTIR, Gunnthorunn: *Bordelines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2003 (Postmodern Studies 33 Series edited by Theo D'haen and Hans Bertens ...p.p. 2015)
92. HAMBURGER, Kate: *Das epische Präteritum* në: DVjs XXVII, 1953.
93. HAMITI, Sabri: *Njeriu kryengritës - Hivzi Sulejmani: Vepra letrare*, Rilindja, Prishtinë, 1978.
94. HAMITI, Sabri: *Vepra letrare 8 - Letërsia moderne*, Faik Konica, Prishtinë, 2002.
95. HAMITI, Sabri: *Arti i leximit*, Rilindja, Prishtinë, 1983.
96. HAMITI, Sabri: *Bioletra – një teori e shkrimit dhe e leximit*, Faik Konica, Prishtinë, 2000.
97. HAMITI, Sabri: *Letërsia autobiografike*, ProCult, Nr. 3., Prishtinë, 2007.
98. HAMITI, Sabri: *Letra shqipe – Sprova për një poetikë* (5), Dukagjini, Pejë, 1996.
99. HAMITI, Sabri: *Zef Pllumi*, Albas, Tiranë, 2013.
100. HEMINGWAY, Ernest: *A Moveable Feast*, Arrow Books, London, 1994.
101. HOWARTH, William L.: *Some Principles of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and*

- Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980.
102. HUNTINGTON, Samuel P.: *Përplasja e qytetërimeve dhe ribërja e rendit botëror*, Logos A, Shkup, 2009.
103. HUTCHEON, Linda: *Poetika e postmosdernizmit*, Om, Prishtinë, 2013.
104. ISMAJLI, Rexhep: *Tekste të vjetra*, Dukagjini, Pejë, 2000.
105. JAHN, Manfred : *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, 2005.
106. JAHN, Manfred: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, 2005 në <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, shikuar për herë të fundit shtator 2014.
107. JAY, Paul: *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca, Cornell Univ. Press, London, 1984.
108. JEFFERSON Ann: *Autobiography as intertext, te INTERTEXTUALITY: Theories and practise* (edited by Michael Worton and Judith Still), Manchester and New York, 1990.
109. JEFFERSON, A. & ROBEY, David: *Teoria letrare modern*, Albas, Tiranë, 2004.
110. KAJZER, Volfng: *Jezičko umetničko delo*, SKZ, Beograd, 1973, f. 59
111. KAMY, Alber: *Njeriu i parë*, Dritan, Tiranë, 2002.
112. KASTRATI, Jup: *Parathënia në Autobiografia e Jeronim De Radës*, Onufri, Tiranë, 2002.
113. KELMENDI, Ramiz: *Proza tregimtare e Ismail Kadaresë* (Pasthënie në *Qytetin e jugut*), Rilindja, Prishtinë, 1971.
114. KËRLEZHA, Miroslav: *Mbi Marsel Prustin në Ese*, Rilindja, Prishtinë, 1979.
115. KLOSI, Ardian: *Figurë e mesjetës së vonë*, Zëri, Prishtinë, 6 gusht 2011.

116. KOLIQI, Ernest: *Tregtar flamujsh*, Buzuku, Prishtinë, 1991.
117. KOLIQI, Ernest: *Tregtar flamujsh*, Buzuku, Prishtinë, 1991.
118. KONGOLI, Fatos: *Iluzione në sirtar*, Tiranë, 2010.
119. KONICA, Faik: *Vepra*, Naim Frashëri, Tiranë, 1993.
120. KRASNIQI, Bajram: *Kode të ligjërimit letrar*, Rilindja, Prishtinë, 1988.
121. KRASNIQI, Bajram: *Komunikime*, Rilindja, Prishtinë, 1980.
122. LALO, Sharl: *Nocione të estetikës*, Rilindja, Prishtinë, 1980.
123. LEJEUNE, Philippe: *L'Autobiographie en France, (1971), Paris: Armand Colin, 1998. LEJEUNE, Philippe: Autobiography in the Third Person, New Literary History 9. 1, 1977.*
124. LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique (novella édition augmentée)*, Éditions du Seuil, 1996.
125. LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
126. LEJEUNE, Philippe: *The autobiographical pact*'' (përkthim në anglisht of *Le pacte autobiographique*, Paris 1975), në: Paul John Eakin (ed.), *On autobiography*, University of Minnesota Press, 1989.
127. LLOSA, Maria Vragas: *Intervistë*, Jeta e re, 2011.
128. LLYOD, Genieve: *The Self as Fiction: Philosophy and Autobiography*, Philosophy and Literature, 18, 1986.
129. MAN, Paul de: *Autobiography as De-facement, Modern Language Notes 94*, 1979.
130. MAN, Paul de: *Autobiography As De-Facement, The Rhetoric of Romanticism*. Yale: Columbia Univ. Press, 1984.
131. MAREK, Heidi: *Fact and Fiction - The Problem of Autobiographical Writing in Philippe Lejeune and Luigi*

- Malerba*, in: *Italian Studies in Southern Africa* XV/2 (2002), Sondernummer: *Life Writing/Scrivere l'auto/biografia*, S. 51–65.
132. MARQUEZ, Garsia Gabriel: *Living to tell the Tale*, Random House, New York, 2002.
 133. MEHLMANN, Jeffrey: *A Structural Study of Autobiography (Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss)*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974. Metzler) 2000.
 134. MIETHING, Christophe: *Le grammaire de l'ego: phenomenologie de la subjectivite et theorie autobiographique*, in eds. Mireille Calle Gruber and Arnold Rothe, *Autobiographie et biographie: colloque de Heidelberg* (Paris: Librairie A. -G. Nizet, 1989), pp. 149-50, referencë e tërthortë nga Robert Smith.
 135. MISCH, Goerg: *Geschichte der Autobiographie*. 1907. 4 sv. Bern: Francke, 1949-1950; Frankfurt/M: Schulte-Bulmke, 1955-1969 (Bd. 2-4).
 136. MUSTAJAJ, Besnik: *Autoportret me teleskop*, Toena, Tiranë, 2013.
 137. NEUMANN, Bernd: *Identität und Rollenzwang*, Frankfurt /Main, 1970.
 138. NIKAJ, Dom Ndoc: *Kujtime të jetës së kalueme*, Plejad, Tiranë, 2003.
 139. NILES, John D. Niles: *The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, University of Pennsylvania Pres, 2010.
 140. NILES, John D.: *The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, University of Pennsylvania Pres, 2010.
 141. NOLI, Fan S.: *Portrete dhe Skica*, Jon, Tiranë, 2001.
 142. OLNEY, James: *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980.
 143. OLNEY, James (ed): *Fictions of the Self: The End of*

- Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 1980.
144. OLNEY, James: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1980.
 145. PASCAL, Roy: *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt*, Kohlhammer, Stuttgart- Berlin, 1965.
 146. PIPA, Arshi: *Subversion drejt konformizmit, fenomeni Kadare*, Phoenix, Tiranë, 1999.
 147. PLATONI – *Apologjia e Sokratit, Kritoni, Fedoni dhe Elozhi i dashurisë*, Liria, Tiranë, 1997.
 148. PLATONI: *Republika*, CEU dhe Shtëpia e Librit Phoenix, 1999.
 149. POZZATO, Maria Pia: *Semiotika e tekstit*, UET, Tiranë, 2001.
 150. PRAT, Veronik: *Rrëfimet janë në ne*, Jeta e Re, Nr. 1-2, Prishtinë, 2005.
 151. QUIGLEY, Jean : *The Grammar of Autobiography: A Developmental Account*, (Trinity College, Dublin, Ireland), LEA, London, 2000.
 152. RENZA, Louis A.: *Comparative literature*, book review 40: 3, 1988.
 153. REUTER Yves: *Introduction à l'analyse du roman*, Dunod, Paris, 1996.
 154. RINTALA Paavo: *Letërsia dhe kujtesa*, në “Jeta e re”, nr. 4, 2001.
 155. ROBBE-GRILLET, Alain: *Le Miroir qui revident*, Minuit, Paris 1984.
 156. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Confessions*, dans Oeuvres complètes, vol.I. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
 157. RUSSELL, Bertrand: *Një përvijim i filozofisë*, UETPRES, Tiranë, 2015.
 158. RUSSELL, Bertrand: *Një përvijim i filozofisë*, UETPRES,

- Tiranë, 2015.
159. RRAHMANI, Kujtim: *Antropologjia dhe Letrat (Skicë për një antro poetikë)*, Gjurmime Albanologjike, 36/2006, IAP, Prishtinë, 2007.
160. RRAHMANI, Kujtim: *Letra dhe Ideologji*, AIKD, Prishtinë, 2012.
161. RRAHMANI, Zejnullah: *Letërsia e mesjetës*, Faik Konica, Prishtinë, 2004.
162. SABATO, Ernesto: *Përpara fundit* (Rrëfim mbi një shekull), Dritan, Tiranë, 2003.
163. SABATO, Ernesto: *Shkrimtari dhe fantazma e tij*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015.
164. SATR, Zhan Pol: *Fjalët*, Fan Noli, Tiranë, 1995.
165. SEGAL, Eyal: *Fiction and History, Form versus Function*, "Poetics Today", 2002.
166. SMITH, Robert: *Derrida and autobiography*, Cambridge University Press, 1995.
167. SPENGEMANN, William C: *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale Univ. Press, London, 1980.
168. SPRINKER, Michael: *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980.
169. STAROBINSKI, Jean: *The Style of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* by James Olney, Princeton University Press, 1980.
170. SUSSMAN, Henry: *Robert Smith, Derrida and Autobiography*, (Rezension) In *Modern Language Notes*, Vol. 110, No. 4, Sept. 1995, f. 957-960, cituar sipas Jerker Spits: *Fakt und Fiktion Die Autobiographie im Spannungsfeld zwischen* (Theorie und Rezeption), Universiteit Leiden, 2008.
171. SHALA, Kujtim M.: *Vepra e vetmisë*, Buzuku, Prishtinë,

- 2005.
172. SHALA, Kujtim M.: *Miniatura (Logos/Prologos/Metalogos)*, Buzuku, Prishtinë, 2005.
173. TODOROV, Tzvetan: *Letërsia në rrezik*, Buzuku, Prishtinë 2007.
174. TODOROV, Tzvetan: *Hyrje në letërsinë fantastike*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015.
175. TODOROV, Tzvetan: *Konkuista e Amerikës (Çështja e "tjetrit")*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015.
176. TODOROV, Tzvetan: *Origjina e zhanreve*, Jeta e re, nr. 1-2, Prishtinë, 2005.
177. TODOROV, Tzvetan: *Poetika e prozës*, Panteon, Tiranë, 2000.
178. TUFA, Agron: *Letërsia dhe procesi letrar në shekullin XX*, SHBLU, Tiranë, 2008.
179. VARGAS Llosa Mario: *Letra një shkrimtari të ri*, Onufri, Tiranë, 2008.
180. VASA, Pashko: *Burgimi im*, Vepra 3, Toena, Tiranë, 2009
181. VELEK R.VOREN, O.: *Teoria e letërsisë*, Rilindja, Prishtinë, 1982.
182. VELTEN, Hans Rudolf: *Das selbst geschriebene Leben*, Heidelberg, 1999.
183. VIOLIĆ, Andrea Zlatar: *Autobiografija teorijski izazovi*, Sažetak teksta izložen je na međunarodnoj konferenciji, *Slovenska autobiografija*, Ljublanë, 2009.
184. PROPP, Vladimir , *Morfologjia e përrallës*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2011.
185. WITTE, Bernd: *Autobiographie als Poetik: Zur Kunstgestalt von Goethes Dichtung und Wahrheit*, *Neue Rundschau* 89. 3 (1978): 384-401.
186. ZHENET, Zherar: *Figura*, Rilindja, Prishtinë, 1985.
187. ZHITI, Visar: *Ferri i çarë*, Omsca-1, Tiranë, 2002.
188. ZHITI, Visar: *Ferri i çarë*, Omsca-1, Tiranë, 2002.

Librin e finançoi:

Ministria e Kulturës, Rinisë dhe e Sporteve të
Republikës së Kosovës

Katalogimi në botim – (CIP)

Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”

821.18-3.09

Gashi, Agron Y.

Proza autobiografike : (poetika dhe modele në letërsinë bashkëkohore shqipe) / Agron
Y. Gashi. – Prishtinë : Parnas, 2017. – 353 f. ; 21 cm.

ISBN 978-9951-614-18-4

Falënderoj miqtë e mi për mbështetjen dhe përkthimet e disa teksteve teorike,
sidomos nga gjuha frënge dhe gjermane, në mënyrë të veçantë Prof. Ismail
Ismailin, Mr.sc. Lorenc Hajdarin dhe Trina Ukmaten.