

EMIN Z. EMINI

**ASPEKTE DRAMATOLOGJIKE DHE SEMIOTIKE
TË PERSONAZHIT SI SUBJEKT I DISKURISIT
NË DRAMATURGJINË E E. HAXHIADEMIT**

Hyrje. Aspekte teorike të personazhit neoklasicist

Në hierarkinë e poetikës së dramës neoklasiciste pavarësisht se fabula paraqet elementin më fundamental dhe pavarësisht se arkitektonia dramaturgjike e këtij formacioni stilistik është edhe materie semiotike e strukturuar në pesë akte¹, personazhi neoklasicist duke qenë referent i përbashkimit dhe i përthyerjes së funksioneve të pavarura vepruese dhe njëkohësisht *shumësi semiotike* e elementeve të varura dhe të ndërvarura, mund të konsiderohet, gjithsesi, *konstrukcion* primar dhe i pamohueshëm dramatologjik e semiotik, inventari i elementeve të të cilit e bën atë qoftë “objekt” të hermeneutikës, qoftë subjekt të diskursit ligjërimitor e estetik.

Në lidhje me personazhin neoklasicist, sado që mund të konsiderohet *abstraksion* letrar ose *strukturë semiotike* që mund të ekuivalentohet me leksemën, shqyrtimi i veçorive dhe i tipologjisë së tij domosdoshmërisht kërkon qasje gjenerike,

¹ Në traktatin e Horacit për klasicizmin romak “*Arti poetik*”, botim i shtëpisë botuese Buzuku, Prishtinë, 2000, f. 45, përcaktohet me saktësi dhe kërkohet me rreptësi që poetët t’i përmbahen parimit për numrin e akteve të dramës: “*As më e shkurtër, as më e gjatë se pesë akte të mos jetë pjesa teatrale që mund të jetë e kërkuar dhe të shfaqet shpesh*”. Pra, pesë aktet janë shenjë identifikuese dhe përfaqësuese e dramës klasike dhe neoklasike.

rikthim në bërthamë, rikthim te personazhi i parë dhe parak, te prototipi për ta përvijuar pastaj raportin arketipor me recipientin e tanishëm.

Rikthimi i autorëve neoklasicistë në galerinë e personazheve mitologjike, ashtu siç ndodh edhe në dramaturgjinë e Etëhem Haxhiademit, para së gjithash bëhet për shkak se bota moderne, pavarësisht se “dramaturgut i siguron disa struktura më të mëdha besimi dhe forma simbolike, megjithatë nuk krijon llojin e mitologjisë së nevojshme që imagjinata të përqendrohet dhe të rregullojë peizazhin e brendshëm për shprehjen tragjike”².

Klasicizmi shqiptar në letërsinë shqipe vjen shumë i vonuar në raport me letërsitë e tjera. Edhe pse “nuk paraqitet si drejtim letrar me një program estetik të përcaktuar qartë”³, përfaqësuesi më emblematik i tij, Etëhem Haxhiademi, ndjek parimin e dramës klasike, përkatësisht neoklasiciste jo vetëm në sendërtimin arkitekturor të zhanrit të tragjedisë, por edhe duke “vjelë” dhe përzgjedhur personazhet tragjike me gjenezë nga kalendari mitologjik, biblik dhe nga e kaluara historike e shqiptarëve. Mjafton në këtë rast të përkujtojmë titujt e shtatë tragjedive të tij: “Ulisi”, “Pirrua”, “Akili”, “Aleksandri”, “Diomedi”, “Abeli”, “Skënderbeu”. Emrat e personazheve kodifikojnë figura të cilat jo veçse janë konstruksione letrare-dramaturgjike, përkatësisht skenike-teatrore, por njëkohësisht janë *subjekte referenciale* socio-kulturore, etnopsikologjike, historike, filozofike dhe përfundimisht janë edhe referentë bashkëkohorë, sepse tërheqin linja paradigmatiche prej mitologjisë së largët, qoftë ajo greko-romake (Ulisi, Diomedi, Akili), qoftë nëse subjekti vjen deri te ne nëpërmjet kujtesës historike (Pirrua, Aleksandri, Skënderbeu), ose kujtesës antropologjike (Abeli).

² Carlson Marvin, *Kazališne teorije 3*. Hrvatski Centar ITI, Zagreb, 1997, f. 164.

³ Emini Z. Emin, *Neoklasicizmi në dramaturgjinë shqiptare*. f. 46. (Për më shumë shih te <https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxlzsnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>)

Duke qenë se “dramaturgjia është diskurs i veprimit”⁴, tiparet e veçanta të personazhit si subjekt i diskursit letrar dhe teatror e kategorizojnë atë në:

- subjekt dramaturgjik, emblema e të cilit ndërtohet nëpërmjet mjeteve ligjërimore (dialogu dhe monologu);
- figurë qendrore teatrore (personazhi+aktori= veprimi foljor dhe jofoljor, zëri, intonacioni etj.);
- subjekt të strukturave sintaksore (leksema, lidhja e personazhit me fusha semantike të cilat krijojnë linja paradigmatiche, ndonjëherë të përputhshme me sintagmat narratologjike);
- figurë me shumësi tekstuale semiotike (leksema = metonimi, metaforë, oksimoron⁵, hyponia⁶ etj.)

Tiposi i personazheve tragjike të E. Haxhiademit

Personazhet e dramës së E. Haxhiademit, pavarësisht nëse vijnë nga trangu mitologjik, biblik a historik, sikundër edhe personazhet e dramës klasike e neoklasike botërore, qofshin heronj a me pretendime për ta arritur statusin e heroit, janë tragjikë. Tragjizmi i tyre burimin e ka në veprimin e gabuar, në faj, të bërë me a pa vetëdije; te predispozita (fati i paracaktuar) apo te faktorët e ndryshëm dhe rrethanat e caktuara të cilat ndikojnë në karakteret e tyre. Tragjedia, ani pse nuk imiton jetën

⁴ Zuppa Vjeran. *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995, f. 47.

⁵ Oksimoroni në dramaturgji është figurë nëpërmjet së cilës autori siguron koekzistencën e njëkohshme të kategorive të kundërta, nëpërmjet të së cilave ndërtohet konflikti dramatik që mund të përfundojë me exitus letalis të personazhit, apo paraqitja në hapësirë e kategorive kundërshtimore, p.sh. jeta-vdekja).

⁶ Hyponia – është emërtimi i vjetër për alegorinë. Alegori, nga greq. *allos* do të thotë ndryshe dhe *agoreuo* “flas” (flas ndryshe, them diçka që ka kuptim të ndryshëm nga ajo që flas, shprehje figurative, mendim, alegori).

e njerëzve, por veprimet e tyre dhe, ani pse personazhet e saj janë “më të mirë se ata të rëndomtit”⁷, në rrethana të caktuara bëhen irracionale dhe kjo i çon në *pathos*, për çka ata paguajnë faturën e tyre, në shumicën e rasteve, me jetë. Kështu, pra, vdekja bëhet element shenjues i tragjedisë. Mungesa e racionale konvertohet në veprime destruktive, shkatërruese a vetëshkatërruese për personazhin a për Tjetrin, siç fjala vjen, Evipja te “Diomedi” dhe Zanfina tek tragjedia “Skënderbeu”. Veprimi shkatërrimtar është sidomos i theksuar te personazhet vrastarë e mizorë, fjala vjen, Olimpiada tek “Aleksandri” që vret Kleopatrën shtatzënë dhe Kaini, i cili e vret të vëllanë, Abelin. Ndërsa, Diomedi, Ulisi, Aleksandri dhe Pirrua janë personazhe që e ndjekin parimin e të qenit personazh as krejtësisht i mirë, as krejtësisht i keq. Kundruar nga ky aspekt, personazhet e dramaturgjisë së E. Haxhiademit, janë ndërtuar sipas kodit aristotelian të tragjedisë antike për karakteret në tragjedi (tre tipa karakterologjikë), pra, tipizimit sipas përshtatshmërisë së karakterit (*harmoton*), bindshmërisë, përkatësisht vërtetësisë së natyrshme (*homalon*) si dhe konsekuencës karakterologjike (*homajon*), ndërkaq në aspektin e strukturimit të mjeteve ligjërimore, janë më afër tragjedisë klasike romake. Edhe sipas teorisë së tiparit të Ollport⁸, tragjikët e Haxhiademit janë të grupuar në tri lloje të personazheve: personazhe me tipare kardinale, me tipare qendrore dhe me tipare dytësore. Në këtë rast do të veçonim Kainin, Zanfinën, Alainin etj., si personazhe me tipare kardinale.

⁷ Aristoteli, *Poetika*, Buzuku, Prishtinë, 2003, f. 89.

⁸ Në librin e Terry F. Pettijohn *Psikokologjia: Një hyrje koncize*, botim i LILLO, Tiranë, 1996, f.399, personaliteti individual, sipas Ollport, varësisht nga predispozitat vetanake mund të indentifikohen tre tipa individumesh, të cilat kanë rangim kieraktik. Personalitetet me tiparet kardinale janë aq mbizotëruese sa që shprehen në çdo gjë që njeriu bën në jetë. Tiparet qendrore formojnë thelbin e personalitetit tonë dhe zhvillohen nga përvojat e jetës sonë. Tiparet dytësore janë më pak të rëndësishme dhe janë të varura nga situatat.

Dramaturgjia e E. Haxhiademit në aspektin e aplikimit të të tria uniteteve të dramës neoklasiciste, por edhe në aspektin e determinanteve individuale të personazheve të saj nuk është e ngurtë, derisa e ruan, ku më shumë e ku më pak, parimin e filozofisë racionaliste të neoklasicismit. Ndonëse, “uniteti i thurjes nuk konsiston në unitetin e heroit”⁹, përkundër temës qendrore dhe fabulës së rumbullakësuar tek të gjitha tragjeditë veç e veç, kurba karakterologjike e personazheve është variabile, ndërsa determinantet individuale konotojnë me linja dramatologjike dhe polisemike. Racionalja, jo vetëm që është parim krijues neoklasik, por është edhe sinonim i veprimit dhe funksionit të tij dhe para së gjithash, qëllimit të veprimit.

Te personazhet e Haxhiademit gjejmë filozofinë kantiane, të cilat udhëhiqen me racionalen e intuitës shpirtërore, por edhe filozofinë dekartiane sipas së cilës personazhet udhëhiqen nga idetë e pastra të cilat i japin drejtim mendimit veprues. Duke ndjekur linjën e racionales, jo vetëm që realizohet kërkesa e N. Bualo “*Mos nxirrni në skenë diçka të pabesuar /Nganj’herë dhe e vërteta të lë për të dyshuar*”¹⁰, por ndonjëherë disa mbitheksime logjike e cerebrale dalin në disfavor të veprimit dhe të vetë ngjarjes. Kjo bëhet me qëllim të artikulimit autorial të ideve sa filozofike aq edhe politike, sa etike aq edhe sociale. Kjo mënyrë e ligjërimit të E. Haxhiademit ka për qëllim që te recipienti të shkaktojë aktin e përfitimit estetik nëpërmjet përjetimeve të thella, të cilat në ligjërimit fenomenologjik, (*përjetimet* - Geider) “rezultojnë të lidhura me përmasën estetike”¹¹. Përjetimet, të cilat nëpërmjet elementit katarktik provokojnë kënaqësi estetike i gjejmë te dramat “Skënderbeu”, “Diomedi”, “Aleksandri, “Pirrua,” përdërisa perceptimin ndjesor të katarzës së drejtpërdrejtë e kemi tek tragjeditë “Akili” (vdekja e Akilit), te

⁹ Frensis Fergason, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983. f. 306.

¹⁰ Nikola Bualo, *Arti poetik*, Botime Volaj, Shkodër, 2012. f. 69.

¹¹ Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *Histori e shkurtër e estetikës*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2018, f. 165.

„Ulisi” (vdekja nëpërmjet keqkuptimit midis të bijëve Telemak-Telegon, për të realizuar atëvrasjen, me ç’rast Telegoni e vret Ulisin me shigjetën që ia kishte dhuruar Penelopa) dhe tek “Abeli” (vdekja e Abelit të pafajshëm), ka më shumë karakter etiko-moral, gjë që na çon te konkludimi se në këto vepra estetika është në funksion të etikës.

Personazhet dramatike, qofshin bartës të veprimit a bartës të kundërveprimit, nëpërmjet interaksionit veprues shpërfaqin *shprehi të krijuara*, synojnë realizimin e *detyrës themelore* dhe përfundimisht kërkojnë sendërtimin e *qëllimit kulminat*, përkatësisht udhëhiqen drejt vetërealizimit personal (teoria humaniste e vetaktualizimit e Masllovit). Vetërealizimi do të thotë përplotësim total jo vetëm i nevojave bazë fiziologjike, por edhe i *metanevojave*, ku përfshihet edhe përplotësimi i të gjitha përcaktimeve personale, duke përfshirë këtu të veçantën dhe të përgjithshmen. Vetërealizimi është *tërësia*, e cila buron prej shkaqeve dhe arsyeve të caktuara, sipas të cilave nxjerrim një përfundim logjik për personazhin si tërësi dhe si kategori silogjike. Përkundër se silogjizmi, për pasojë, “është silogjizëm racional, pasi është forma intelektive e racionales”¹², personazhet e dramës neoklasiciste të Haxhiademit, në rrethana të caktuara nuk janë racionale, nuk i zbatojnë këto forma të të menduarit e të të vepruarit, mekanizëm ky që shkon në favor të zhvillimit të konfliktit, përkatësisht dërgimit në katastrofë. Ato, pra, kryejnë veprime irracionale, siç mund të konsiderohet furia emocionale dhe tepria e pasioneve të dashurisë së Filipit për Kleopatrën në tragjedinë “Aleksandri”; dashuria e pamundur (shkaku i Daunit) mes Alainit dhe Evipes; dashuria e Akilit për Poliksenin tek “Akili” dhe po ashtu tek “Akili”, etja e Priamit për t’u hakmarrë ndaj personazhit homonim bën që të gjithë këto personazhe të përballen me katastrofën, me fatalitetin.

¹² Georg Vilhem Fridrih Hegel, *Aristoteli*, Dritan, Tiranë, 2003. f. 168.

Fataliteti ose është i determinuar, ose i parathënë: p.sh., te “Skënderbeu” është i determinuar nga tradhtia si mekanizëm progresiv i konfliktit (nis me Moisiun, vazhdon me Zanfinën, përmbillet me Hamzain). I parathënë, është fati tragjik i Ulisit në tragjedinë “Ulisi” dhe po kështu edhe në tragjedinë “Abeli”, fati i të cilit është paracaktuar nga “dora” hyjnore që të përfundojë me vrasjen e tij nga i vëllai, Kaini.

Kaini i tragjedisë “Abeli” të E. Haxhiademit

Kundruar nga aspekti silogjik, Kaini e realizon plotësinë e përcaktimeve vetanake nëpërmjet realizimit të paracaktimit nga Tjetri, nga Zoti. Por, për të realizuar tërësinë, atij i duhet të shkëputet nga vetvetja për të qenë më pastaj vetja e tij e paracaktuar sipas një vullneti që gjendet jashtë tij, nga Zoti, “qenia” e të cilit njëkohësisht është e pranishme edhe përbrenda vetë subjektit Kain. Nëpërmjet këtij mekanizmi Kaini, në cilësinë e subjektit dramatik dhe në dimensionin dramatologjik përfiton në përmbajtjen origjinale sipas diskursit biblik, me narrativë pra, dionisiale, por njëkohësisht me narrativën paradigmatiche, duke e transferuar veprimin fatal të vëllavrasjes në ontologjinë e qenies, në mikrokozmosin e celulës sociologjike, në familje, nëpërmjet dimensionit prindër - fëmijë dhe raportit vëlla - vëlla, faji tragjik kthehet në shenjë dhe merr kuptimësi tjetër. Prandaj, në rastin e Kainit, përmbajtja e silogjizmit merr kuptimësi shumështrësore, sepse “subjekti duke u shkëputur nga vetvetja, silogjizohet me vetveten: ai është termi i tretë, që përbën Unitetin e dy skajeve. Zoti, si Shpirt, është Silogjizmi [absolut], është ajo çka silogjizohet me vetveten, ndërsa silogjizmi intelektual përfundon nga një përcaktim në një tjetër. Ai Identitet përbën momentin thelbësor të Përmbajtjes spekulative, të natyrës së Silogjizmit racional”¹³.

¹³ *Po aty.*

Në tragjedinë “Abeli” përposë rrafshit kozmik ontologjik Krijues – I krijuar ndërfutet edhe një perspektivë tjetër racionaliste shkak-pasojë sipas parimeve të dramës klasike dhe neoklasike, duke goditur në gjenin jashtëbiblik të fajit tragjik, duke zbuluar bërthama të tjera vepruese në “konfliktin” vrtast Kain-Abel, siç janë kontrapunktet dashuri-urrejtje, e mirë e keqe, a dimensiononi i smirës, xhelozisë dhe ambicies. Njëpërmjet gërshetimit të motiveve, ndjenjave dhe linjave vepruese, duke e ruajtur dhe njëkohësisht duke e zhvendosur gabimin tragjik të subjektit dramatik, Kainit, jashtë “mëkatit të paracaktuar”, Haxhiademi krijon filozofinë autoriale për perspektivën racionaliste. “Perspektiva racionaliste vlerëson arsyen, logjikën teknikat, fjalët¹⁴” në dramaturgjinë e tij, siç edhe i ka të domosdoshme këto parime drama klasike dhe neoklasike.

Kryerja e gabimit tragjik të parathënë, Kainit i jep attribute të heroit dhe kështu, ai, i nënshtrohet fatit të determinuar për hamartizim. Kaini, ani pse nuk është i vetëdijshëm për fatthënien, me aktin e vëllavrasjes, fiton një dimension tjetër si subjekt dramatik, shndërrohet në hero negativ, sepse “kur është fjala për tipat negativë, jemi pra, të detyruar të dyshojmë në vlerën universale të mekanizmit psikik të identifikimit. Ai, sipas kësaj, më së tepërmi shfaqet si instrument në duart e faktorëve të tjerë, më të fuqishëm e më vendimtarë”¹⁵. Pra, Kaini, sipas diskursit biblik është heroi dhe njëkohësisht është heroi negativ sipas diskursit etik dhe sociologjik. Është as heroi, as antiheroi, është subjekt dramaturgjik i ndërmjetëm, i cili vërtitet mes dy skajesh kundërshtimore, Zotit dhe familjes, duke përshkuar linjën kozmike si subjekt fatalist i paracaktuar dhe i pavetëdijshëm, për të ardhur te rrjedhja e mëkatit e cila, tashmë, ndodhet në ontologjinë e qenies si subjekt. Kaini ka kryer me vetëdije aktin e krimit të parë, pa qenë i vetëdijshëm për mekanizmin e

¹⁴ Dr. C. George Boeree. *Toritë e peronalitetit*, Plejad, Tiranë, 2004. f. 291.

¹⁵ Nikolla Milloshevi, *Heroi negativ*, Rilindja, Prishtinë, 1982. f. 2015.

paracaktuar hyjnor. Kaini, pra, si personazh tragjik, ashtu siç është edhe heroi edhe antiheroi, në aspektin psikanalitik është subjekti i vetëdijshëm dhe i pavetëdijshëm, njëkohësisht.

Akti i vëllavrasjes, duke qenë i paracaktuar nga Hyji, sipas doktrinës së besimit dhe religjionit është akti i drejtë, por në aspektin etiko-moral, sociologjik, (pse jo edhe dimensionin kombëtar, juridik e politik), është i padrejtë. Edhe në këtë rrafsh, Kaini është I drejti dhe I padrejti.

Në aspektin e teorisë klasiciste, Kaini e kishte të pamundur, nuk kishte asnjë *gjasë* të mos e kryente aktin e vëllavrasjes, sepse ishte veprimi i tij që duhej të ndodhte si një krim i patjetërsueshëm. Gjasa në këtë rast është *korrekte*, duke qenë se Kaini me korrektesë e kryen “detyrën” dhe ky është një element tjetër tipizues i poetikës neoklasiciste që e gjejmë te “Abeli” i Haxhiademit. Megjithatë, kërkesa neoklasiciste për korrektësinë e gjasës, në rastin e Kainit është e ndërmjetme: gjasa është korrekte sipas parimeve religjioze (*kështu është shkruar nga Zoti, është vullnet i Zotit*), por nuk është korrekte dhe është e papërshtatshme në raport me parimet e shoqërisë njerëzore, të shoqërisë bashkëkohore. Vëllavrasja është krim dhe nuk mund të përliqjet në dimensionin familjar, kombëtar, politik e shtetëror, prandaj akti i tillë është krejtësisht i papërshtatshëm, sepse “për teoricientët klasicistë gjasa kishte kuptim vetëm nëse përfshinte edhe korrektësinë, domethënë nëse i përshtatej mendësisë së shoqërisë dhe shijes së bashkëkohësve”¹⁶. Prandaj, E. Haxhiademi me vetëdije krijuese, nëpërmjet Kainit ecën prej diskursit biblik kah ai familjar për të konotuar te dimensionin kombëtar, me qëllim që Kaini antagonist dhe tragjedia “Abeli” të jetë e përshtatshme për mendësinë shqiptare të kohës, jo vetëm në kontekstin etiko-moral, por edhe si akt krijues dhe qëndrim autorial në raport me filozofinë ekzistencialiste dhe kodet e

¹⁶ Agim Vinca, *Teori letrare: prej antikës deri te modernizmi*, Libri shkollor, Prishtinë, 2012. f. 133.

kujtesës historike kombëtare, si dhe vetëdijes shtetndërtuese. Në kuptimin psikanalitik dhe dramatologjik, Kaini për Haxhiademin merr kuptim të formësuar polisemantik, sepse për subjektin dramaturgjik, ashtu siç pohon Bergson për personazhin “shumë më esencial nga habitusi moral është raporti i tij ndaj shoqërisë”¹⁷.

Prandaj, tragjedia “Abeli” përposë vlerës letrare merr edhe vlerë kulturore dhe shoqërore.

Katër Kainët

Duke bartur mbi supet e tij fajin e paracaktuar sipas *Shkrimit të shenjtë*, Kaini i tragjedisë “Abeli” shndërrohet në “mjet” i cili e kryen “vullnesën” e Hyjit dhe kështu ai merr atributet e *logosit* augustinian, duke fituar statusin e *ndërmjetësuesit* në mes Krijuesit dhe Njeriut. Kaini kryen veprim të ndërvarur me funksione alegorike. Në këtë aspekt, Kaini është *referent alegorik* kozmologjik dhe referent alegorik teologjik. Ndërsa, i vëllai i tij antipod, Abeli, duke qenë sinonim i dashurisë dhe i së mirës, është vetëkuptimësia kristiane e referentit Njeri. Abeli, në kuptimin e filozofisë dhe antropologjisë së Platonit, me këto cilësi e parime njerëzore është *qenie autentike spiritualiste* dhe si i tillë është bulbi i portretit të Parakrishtit, përkatësisht është referenti ndërmjetësues alegorik kozmologjik në kuptimin teologjik-filozofik, etiko-moral dhe socio-psikologjik. Pra, që të dy vëllezërit: edhe Kaini, edhe Abeli, janë ndërmjetësues, i pari për vazhdimësinë e mëkatit të rrjedhshëm, i dyti për dashuri shpirtërore dhe paqe mes njerëzve.

¹⁷ Danko Gërliq, *Estetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984, f. 385.

Abeli dhe Kaini janë ndërmjetësues të të kundërtave, janë dialektika¹⁸.

I pikëpamjes kristiane është tragjedia “Abeli” (1790) e Vittorio Alfierit. Ruajtja e koncepteve etike dhe religjioze është premisa e tij krijuese neoklasiciste, pa pasur pretendime të alegorezës poetike. Ndjekja e narracionit biblik, përkatësisht e mitit biblik të vëllavrasjes, nëse i referohemi Filonit të Aleksandrisë, nxjerr në pah vetëm njërin lloj të alegorisë, alegorinë mistike “që ka të bëjë me të kuptuarit e përsosmërisë dhe bashkimit me Zotin”¹⁹, por këtë nuk arrijnë ta kuptojnë as Abeli e as Kaini. Mungesa e alegorezës vjen në pah për shkak se gjithçka tjetër në këtë botë është e qartë, ashtu siç është e shkruar në Bibël. Së këndejmi, sipas kësaj, mëkati fillestar i Evës dhe Adamit, nuk kërkon metodën alegorike.

Mëkati fillestar ka të bëjë me çështjen e besimit, ndërkaq mallkimi që Zoti i bën Kainit, mund të kuptohet me mësimet e shkollës së Antiokisë²⁰, sipas së cilave, ndëshkimi i Kainit është një *tipos* që duhet të kuptohet në frymën shpirtërore si shenjë për një dënim të përjetshëm të subjektit – antagonist. Tipi i këtij dënimi është i thjeshtë dhe i kuptueshëm: ai pamundëson vdekjen e heroit negativ si shpëtim nga jeta dhe shi për këtë, jeta e Kainit, si personazh parabiblik mbushet me mesazhe religjioze të shenjta biblike, sa ai të jetë gjallë, do të ndodhet në udhëkryqin mes vuajtjes së tmerrshme shpirtërore, makthit të ndërgjegjes dhe pendesës së kotë. Kaini është rob i veprimit. Është rob në lirinë e tij, i cili i nënshtrohet përcaktimit sepse “liria e njeriut është

¹⁸ Sipas doktrinës së krishterë, as Kaini e as Abeli nuk mund të jenë ndërmjetës, sepse, ashtu siç *Hyji është një dhe i vetëm*, ashtu, sipas Palit, *një i vetëm është Ndërmjetësi midis Hyjit dhe njerëzve: Njeriu-Jezu Krishti*.

¹⁹ Zef Mirdita, *Mitet dhe mitologjia në antikë*, Rilindja, Prishtinë, 1988. f. 194.

²⁰ Shkollën e Antiokisë e ka themeluar Lukiani nga Samosata, ithtarët e së cilës ishin kundër metodës së alegorisë për shpjegimin e mësimëve të krishtera. Ato përkrahën shpjegimin e ekzogenezës së Shkrimit të Shenjtë nëpërmjet metodës historike-gramatikore.

pandashmërisht e lidhur me pranimin e trashëgimisë së tij kulturore”²¹, në këtë rast, pranimit të mëkatit dhe të pasojës nga Kaini. Pra, vrastari i parë i kësaj bote, nuk dënohet me vdekje, por me jetë. Këtë tip të dënimit e gjejmë në mitin dhe në letërsinë e përbotshme antike greke, e gjejmë te Edipi. E përbashkëta tjetër e Kainit dhe Edipit ndodhet në të pavetëdijshmen dhe në vetëdijshmen e tyre si subjekte psikanalitike: Edipi, pasi të bëhet i vetëdijshëm për të pavetëdijshmen e tij, përkatësisht për veprimet e tij (vrasja e të et, Lajit, martesë me të ëmën, Jokastën dhe krijimi i familjes incestuoze) e dënon veten me vetëverbim, dënim ky që do ta ndjekë derisa ta përmbyllë ciklin jetësor. Vetëverbimi është shenjë në rastin e Edipit. Po kështu, edhe Kaini mallkohet me shenjë nga perëndia, pa guxuar askush që ta vrasë derisa ta mbyllë ciklin jetësor, po ashtu.

Ndërkaq, “Kaini” (1821) i Bajronit, përkundër Kainëve neoklasicistë të Haxhiademit, të Alfierit, a të Saramagos, është një “hero i errët” romantik, i cili ngrihet kundër urdhëresës sakrale për mos ta përfillur detyrimin e Perëndisë që e çon në mëkatin e vëllavrasjes. Kështu, Kaini i Bajronit nuk do që të jetë *ndërmjetësuesi*, rrjedhimisht nuk do që të jetë alegori kozmogonike, por *negacioni* i saj. Sipas konceptit filozofik teogonist, Kaini, po ashtu, nuk do të jetë referent religjioz; ai synon të jetë autonom në veprime, në funksione dhe qëllime, në kuptimin estetik të Lukasc, sipas së cilit, personazhet duhet të jenë “të pajisur me mrekullinë e jetesës së pavarur”²², edhe kur jetën e subjektit e “dirigjon” Tjetri, një i tretë, siç ndodh në rastin konkret, që jetën dhe fatin e Kainit e zotëron me të dyja duart perëndia, Jehova. Së këndejmi, Kaini i Bajronit është alegori socio-psikologjike dhe ekzistencialiste për njeriun, i cili lufton për fatin dhe jetën e tij. Është tipi i Prometheut si personazhi mitik dhe letrar grek që kundërshton Zeusin.

²¹ Northrop Fraj, *Anatomia e kritikës*, Botime Rilindja, Prishtinë, 1990. f. 472.

²² Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3*, Hrvatski Centar ITI, Zagreb, 1997, f. 164.

Abeli, në tragjedinë “Kaini” të Bajronit, është personazh krejtësisht i nënshtruar ndaj urdhrave të shenjta dhe të padrejta. Autori, nëpërmjet Kainit, rivlerëson dhe rimodelon figurën e subjektit biblik, për ta dënuar “mëkatit” e perëndishëm. Vëllavrasja si fat i paracaktuar është fatkeqësi, është katastrofë që vjen nga rendi kozmogonik, prandaj ky urdhër nuk është i mirë dhe si i tillë nuk duhet përfillur. Pamundësia për ta shmangur urdhrin e padrejtë të Jehovahit, në shenjë proteste, Kaini e kryen vrasjen e Abelit. Kaini e vret të vëllanë dhe për këtë është vrasës, por përderisa vëllavrasja nuk ishte vullnet i tij, akti vrasar, sipas tiposit, Kainin nuk e bën kriminel. Thjesht, Kaini është fatkeqi i detyruar që të plotësojë një padrejtësi hyjnore. Kundruar nga ky aspekt, Kaini është subjekt tragjikomik dhe romantik, i cili rebelohet ndaj Zotit dhe si i tillë është heroi i pamundësisë njerëzore.

Ndërkaq, te Jose Saramago Kaini i romanit të tij homonim është i tjetërfarët, falë qasjes risemantizuese, moderniste në kuptimin e konstrukcionit të personazhit si subjektit letrar. Kaini, pashmangshëm e vret Abelin. Më këtë akt “Kaini e kishte dhënë përgjigjen e tij duke vrarë Abelin, sepse nuk mund ta vriste zotin”²³. Sipas kësaj, ani pse Kaini e pati të pamundur të vriste Zotin, qëllimi i tij ishte ta vriste Zotin, dhe, rrjedhimisht sipas qëllimit, Kaini e “vret” Zotin, ngase “veprimet dhe fabula janë qëllimi i tragjedisë dhe *qëllimi*, siç dihet, ka rëndësinë; më të madhe në çdo gjë”²⁴. Në këtë fiksjon letrar me strukturë narrative biblike dominon figura e ironisë dhe gjuha e groteskut, madje Kaini, Abeli dhe mëkatuesit e parë, Eva dhe Adami, duke qenë se ndodhen në situata absurde ekzistencialiste dhe të parrugëdalje janë personazhe komike. Objektiviteti letrar “Kaini” të Saramagos i bie tamam këmisha e groteskut, e komikës²⁵.

²³ Jose Saramago, *Kaini*, Dudaj, Tiranë, 2012, f. 33.

²⁴ Aristoteli, *Poetika*, Buzuku, Prishtinë, 2003, f. 64.

²⁵ Njëri ndër përfaqësuesit elitarë të antidramës, Jonesko, ka thënë se *komikja*, (përkatësisht *komikja groteske*), si intuitë e absurdit, më duket më absurde se

Përfundimisht nëse ndjekim diskursin letrar-dramaturgjik, dramatologjik-semiotik, logjik-filozofik, artistik-estetik të Kainit të E. Haxhiademit, Kainit të V. Alfierit, Kainit të G. Bajronit dhe Kainit të J. Saramagos do të përvijonim, me sa vijon:

- Kaini i Haxhiademit ndëshkon mëkatin e Evës dhe Adamit, sepse “shkaku s’është më “mëkati i parë” dhe ndëshkimi i Zotit, por sjellja e prindërve ndaj fëmijëve dhe ndëshkimi që vjen prej kësaj sjelljeje si koncept dhe qëndrim etiko-moral”²⁶. Vëllavrasjen si ndëshkim të prindërve mëkatarë, Evës dhe Adamit, e thotë vetë Kaini: “*Pse paç të vrame zemrën un prej jush*”²⁷. Prandaj, në veprën “Abeli” kemi dy sisteme semiologjike: I pari është vetë miti në cilësinë e objektit ligjërimor, “sepse është ligjërimi ku mbështetet miti për ta ndërtuar sistemin e vet”²⁸, të cilin Haxhiademi e merr si lëndë të parë për krijimin e objektit artistik, ndërsa sistemin e dytë semiologjik, metaligjërimin e mitit e shfrytëzon për ta “natyralizuar” në kontekstin etnopsikologjik e sociokulturor të kohës, përkatësisht për të shpërfaqur shenjat e subjektivitetit ligjërimor, ndjesor, perceptues e estetik të veprës te recipienti.
- Kaini i Alfierit i mbetet besnik diskursit të *Shkrimit të shenjtë*, prandaj, ky personazh është tipi i personazhit biblik, tek i cili mbizotëron e pavetëdijshmja. “E pavetëdijshmja përmban në vetvete burimin e forcave që e

tragjikja, në fakt komikja është pa rrugëdalje. Pak a shumë, diçka të ngjashme ka deklaruar H. Pinter, gjithçka është qesharake... edhe tragjedia është qesharake.

²⁶ Emin Z. Emini, *Neoklasicizmi në dramaturgjinë shqiptare*. f.56. (Për më shumë shih te:

<https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxlzsnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>

²⁷ Etëhem Haxhiademi, *Vepra 2, Skënderbeu, Diomedi, Abeli, Lyra*. Faik Konica, Prishtinë, 2000, f. 223.

²⁸ Roland Barthes, *Mitologjitë moderne*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2016, f. 246.

vënë shpirtin në lëvizje”²⁹, nga e cila rezulton kryerja e aktit sipas fatthënies – vrasja e Abelit. Ruajtja e narracionit biblik nga autori na çon te përfundimi se në këtë rast “mund të flasim për të bukurën e cilësive dhe veprimeve morale”³⁰ sipas diskursit religjioz. Prandaj, Kaini, si referent (referent religjioz) është “ndërmjetësuesi”, ndërsa në aspektin e hyponias nuk është subjekt dramaturgjik alegorik dhe rrjedhimisht, këto dy determinante, ani pse në dukje të kundërta, i përkasin së njëjtës bashkësi semiotike.

- Kaini i Bajronit rebelohet ndaj fatit të paracaktuar dhe e dënon gabimin tragjik të rendit hyjnor nëpërmjet vrasjes së Abelit. Prandaj, nëse për qasjen e Bajronit ndaj mitit aplikojmë skemën semiologjike tripërmasore në nivel të personazhit, rezulton se Kaini është shenjuesi (vrasësi), Abeli është i shenjuari (i vrari), Perëndia është shenja (gabimi tragjik – shkaktari i tragjedisë).
- Kaini i Saramagos e “vret” Zotin nëpërmjet vrasjes së Abelit. Kaini si subjekt letrar dhe mit biblik risemantizohen, ku metagjuha e mitit prodhon metaligjërimin polisemantik ideor, mendimor e kuptimësor të krijuesit. Te kjo vepër spikat revitizimi i temës biblike që vihet në spikamë me Kainin si personazh sa fatalist aq edhe grotesk.

Përfundim. Aktualja e katarsisit - tragjedisë

Në dramaturgjinë e Haxhiademit, sikundër e kërkon natyra e zhanrit, motivet e temat që merr për objekt trajtimi tragjedia klasikiste e neoklasikiste, dalin në pah me vuajtjen, pasionet, krimin, shkatërrimin, deformimet etiko-morale, por edhe me hijeshinë estetike.

²⁹ Gustav Karl Jung, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë, f. 221.

³⁰ Osvald Hanfling, *Estetika filozofike*, Sh. B. Camaj-Pipa, Shkodër, 1999, f. 76.

“Inkurajimi ose inati që rezulton nga vuajtja, dhembshuria, zemërimi i justifikuar, merr një drejtim të ri nga ndjenja e bukurisë... Nëse shpirti zgjohet në të njëjtën kohë nga pasioni dhe magjepsët nga elokuenca, ai ndjen një gjallëri të fortë si një i tërë, e cila në thelb është magjepsëse... Parimi i njëjtë paraqitet në tragjedi”³¹.

Me veprën e Haxhiademit, (të Fishtës e Floqit), studiuesi Josif Papagjoni, ndër të tjera, me të drejtë vëren se “dramaturgjia shqiptare realizon struktura letrare më të plota, përthyer ndjeshëm në format e saj shprehëse dhe bëhet më bashkëkohore”³². Tragjeditë e E. Haxhiademit janë të mbushura me imazhe arketipore, prandaj, edhe sot e kësaj dite, kjo dramaturgjia është aktuale për faktin se “të gjitha idetë dhe përfytyrimet e njerëzimit, madje edhe ato më madhështoret mund të reduktohen tek arketipat”³³. Ajo na sjell përfytyrimet e lashtësisë, të historisë e mitologjisë, të rrëfenjave biblike e parabiblike, si formë e kujtesës historike e antropologjike, por para së gjithash si formë e varianteve autentike krijuese letrare e estetike. Ndonëse “është e natyrshme të kërkojmë që e kaluara t’u përshtatet pikëpamjeve tona të racionalizuara dhe të përjashtojmë të gjitha llojet e tjera të të kuptuarit si primitive, të mangëta dhe naive”³⁴, tragjeditë e Haxhiademit, me shtresëzimet gjuhësore

³¹ Univerzitet Umetnosti u Beogradu. TEORIA E DRAME. Renesansa i Klasicizam. Priredio Jovan Hrستیć, Beograd, 1976. f. 687.

³² Në librin e tij “Teatri dhe dramaturgjia shqiptare, botim i Sh. B. Libri Universitar, Tiranë, 2011, në f. 27, studiuesi Josif Papagjoni, ndër të tjera vë në dukje se dramaturgjia shqiptare e viteve ‘20-30 të shek. XX, krahas motivit patriotik dhe një stili romantik e ekzotik që e zotëron, vjen e bëhet më realiste, interesohet gjithnjë e më shumë edhe për dukuritë e mprehta sociale, morale ato politike etj. Njëherazi, ajo përthellohet nëpër motivet biblike e mitologjike. Ndonëse migron në kohëra të tejme, me bashkëshoqërime idesh gjithashtu universale, shtysa dhe mesazhi i tyre merret nga realiteti shqiptar dhe i drejtohet publikut shqiptar.

³³ Gustav Karl Jung, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 221.

³⁴ Frensis Ferguson, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983. f. 86.

(“edhe mendimi ynë i brendshëm shprehet në mënyrë të domosdoshme me gjuhë”³⁵), me semantikën dhe pikëpamjet joskematizuese zbulojnë formativitetin e produktit letrar dhe hapin perspektiva të komunikimit dhe receptimit ndjesor e estetik.

Tragjeditë e E. Haxhiademit, të cilat për brumë fabular kanë mitin, e ruajnë atë, por edhe përvijohen përbri dhe prej tij, ku “forma parake e mitit tejkalohet, ndryshohet, duke e cekur ashtin e tij me ngasje e motive që përkojnë me bashkëkohësinë, sidomos me një ndër problemet e mëdha mes shqiptarëve siç që “vëllavrasja”, pabesia”³⁶.

Qasja krijuese si qëndrim autorial në krijimin e objektit letrar, në terma psikanalitikë në dramën e Haxhiademit, që prej paraqitjes së saj, qoftë si letërsi, qoftë si objekt skenik teatrore, ka realizuar *formimin e të dhënës*, përderisa recipienti, që atëbotë, duke u veçuar me metodën e *soditjes* së kësaj të dhëne ka nxitur dhe ka bërë që “të flasë për *ekzistuesen*, duke e njohur në këtë rast veten e vet si qenie perceptuese”³⁷.

Këtu kemi parasysh interesimin e kritikës, teatrit dhe të shikuesit të kohës për dramaturgjinë e Haxhiademit. Nëpërmjet mekanizmit të evaluimit dhe përvetësimit artistik-estetik të vlerave, recipienti ka kërkuar *të vërtetën* si *shprehje* dhe si *soditje*, prandaj perceptimi i recipientit edhe sot duhet të kërkojë dhe të gjejë elementet analoge të veprës me epokën bashkëkohore, e cila diskursin e aktualitetit mund ta fitojë me rishikimin e mitit, me harrjen e elementeve diferenciale në segmentin realitet letrar-realitet jetësor, risemantizimin e rivlerësimin e diskursit e dimensioneve mitike e historike etj.

³⁵ Dr. Gajo Petroviq, *Logjika*, Enti i Teksteve dhe i Mjeteve mësimore i Krahinës Socialiste Autonome të Kosovës, Prishtinë, 1983. f. 267.

³⁶ Emin Z. Emini, *Neoklasicismi në dramaturgjinë shqiptare*, f. 129, 130. (Për më shumë, shih te <https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxlzsnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>)

³⁷ Gustav Karl Jung, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë, 2006, f. 166.

Prandaj, kjo dramaturgji kërkon qasje të reja leximi dhe inskenimi, të cilat duhet të jenë në raport të drejtë me epokën teatrore, sepse “gjithçka zhvillohet politikisht në dakortësi me mite jo të natyrshme”³⁸.

Rikthimi i tragjediive të E. Haxhiademit në skenën e teatrit shqiptar do të rikthente katarzën dhe shikuesin e saj në shtëpinë e Talias, sepse “me rilindjen e tragjedisë rilind edhe shikuesi estetik i saj”³⁹. Pra, tragjedia si objekt estetik prodhon katarzën si kategori etike nga e cila pastaj do të rezultonte *feedback*-u estetik, produkti përfundimtar i tragjedisë si qenësi estetike.

BIBLIOGRAFI

Aristoteli, *Poetika*, Buzuku, Prishtinë, 2003.

Barthes, Roland, *Mitologjitë moderne*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2016.

Boeree, Dr. C. George, *Teoritë e personalitetit*, Plejad, Tiranë, 2004.

Bualo, Nikola, *Arti poetik*, Volaj, Shkodër, 2012.

Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3*. Hrvatski Centar ITI, Zagreb, 1997.

Emini, Emin Z., *Neoklasicizmi në dramaturgjinë shqiptare*

<https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxlzsnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>

Ferguson, Frensis, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983.

Fraj, Northrop, *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë, 1990.

³⁸ Jorge Angel Livraga Rizzi, *Tragjedia: teatri i mistereve*, Akropoli i Ri: Eldora, Tiranë, 2018. f. 75.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Lindja e tragjedisë*, Uegen, Tiranë, 2001. f. 180.

- Franzini, Elio, Mazzocut – Mis, Maddalena. *Histori e shkurtër e estetikës*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2018.
- Gërliq, Danko, *Estetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984.
- Hanfling, Osvald, *Estetika filozofike*, Sh. B. Camaj-Pipa, Shkodër, 1999.
- Haxhiademi, Etëhem, *Vepra 2, Skënderbeu, Diomedi, Abeli, Lyra*. Faik Konica, Prishtinë, 2000.
- Hegel, Georg Vilhem Fridrih, *Aristoteli*. Dritan, Tiranë, 2003.
- Horaci, *Arti poetik*, Sh. B. Buzuku, Prishtinë, 2000.
- Jung, Karl Gustav, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë, 2006.
- Livraga, Rizzi, Jorge Angel, *Tragjedia: teatri i mistereve*, Akropoli i Ri: Eldora, Tiranë, 2018.
- Mirdita, Zef, *Mitet dhe mitologjia në antikë*, Rilindja, Prishtinë, 1988.
- Milloseviq, Nikolla, *Heroi negativ*, Rilindja, Prishtinë, 1982.
- Nietzsche, Friedrich, *Lindja e tragjedisë*, Uegen, Tiranë, 2001.
- Papagjoni, Josif, *Teatri dhe dramaturgjia shqiptare*, Sh. B. Libri Universitar, Tiranë, 2011.
- Pettijohn, Terry F. *Psikologjia: Një hyrje koncize*, LILO, Tiranë, 1996.
- Petroviq, Dr. Gajo, *Logjika*, Enti i Teksteve dhe i Mjeteve mësimore i Krahinës Socialiste Autonome të Kosovës, Prishtinë, 1983.
- Saramago, Jose, *Kaini*, Botime Dudaj, Tiranë, 2012.
- Univerzitet Umetnosti u Beogradu, *TEORIA E DRAME. Renesansa i Klasicizam*. Priedio Jovan Hrستیć, Beograd, 1976.
- Vinca, Agim, *Teori letrare: prej antikës deri te modernizmi*, Libri shkollor, Prishtinë, 2012.
- Zuppa, Vjerman, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.

