

MITI DHE TË VËRTETAT E FSHEHURA



Arti Skenik

Fjalë kyçe: Drama moderne, teatri shqiptar, miti, mitogema letrare, risemantizimi i mitit arkaik.

Esmeralda Selita

Universiteti i Arteve, Fakulteti i Artit Skenik, Tiranë, Shqipëri.

Abstrakt

Ndryshimet radikale në formë dhe në mënyrën e procedimit që ndoqi drama dhe teatri shqiptar pas vitit 1990 u pasuan vetiu nga prania e paradigmeve të reja që, ose i mohuan tërësisht shëmbëlltyrat e vjetra të dramës “klasike” të gjeratëhershme si dhe mënyrën e vënies në skenë, ose i pranuan pjesërisht duke bërë modifikime të thella në të kuptuarit e vetë ligjësive të gjinisë letrare. Në këtë artikull do të përpiqemi të prekim disa aspekte të Mitit të rimarrë nga teatri dhe dramaturgjia moderne shqiptare, po aq suksesshëm sa edhe modelet më të suksesshme të dramaturgjisë moderne botërore. Këtë cilësi të re të dramës moderne, asaj botërore dhe asaj shqipe, do të përpiqemi ta shpjegojmë pikërisht përmes funksioneve që kryen lënda mitike e hershme në veprat e marra në analizë; se si e ka rikuptimësuar teatri mitin antik, në ç’raporte ka qenë i vendosur miti arkaik me mitin e ri, po ky i fundit me mitin letrar, si ka funksionuar mekanizmi i krijimit të mitit letrar dramaturgjik në dramën shqipe? Tezat janë shoqëruar edhe me analiza shfaqjesh konkrete të teatrit nga dramata moderne botërore e shqiptare.

1. Hyrje

Dialogu mes teatrit shqiptar dhe dramës botërore të tipit modernist para vitit 1990 ndonëse që i cunguar, i ndaluar dhe i anatemuar, gjithsesi nuk u ndërpre krejtësisht. Pas vitit 1990 kjo lloj drame vërshoi duke dominuar në skenat shqiptare. ‘Zbulimi’ dhe ‘risia’ e sjellë nga autorët dhe tekstet e krijuara një shekull apo gjysëm shekulli më parë në Perëndim, i ofruan teatrit shqiptar një tjetër gjuhë e ‘frymë’. Problematikat e kahut filozofik, që përbirojnë brenda anktheve ekzistenciale të qenies, e zhvendosën fokusin e teatrit në problematika më të thella humane e me kah universal, kozmik, gjithëkohor e gjithëhapësinor; duke i dhënë pamjen e një teatri jo aq lokal me identitetet nacionalist apo antropologjik e historik shqiptar, por një teatër kosmopolit, që “mund t’i ndihmonte qytetarët si të sillëshin në shoqërinë e re globale”. Teatri i ri dallonte nga teatri në komunizëm: “argëtim dhe edukim”.

Përtej risive dhe problematikave të ndryshme që u reflektuan në procesin e zbrërthimit skenik të dramaturgjisë së “re”, në fokus të këtij artikulli do të jenë pikërisht mbivendosjet e mesazheve që filtrohen nga gjendjet ontologjike të njeriut i cili e tejkalon kohën dhe hapësirën konkrete; të vërtetat universale të kohës dhe njeriut në të cilat ndërhyjnë gjithnjë e më shumë gjuha e mitit. Ndryshe nga mitizimi, utopia a glorifikimi folklorik e propagandistik ndaj historisë, kombit e popullit, tipike për dramën romantike e neoklasike të viteve 1900-1940, apo atë të realizmit socialist 1945-1990, drama moderne dhe postmoderne shqiptare ndërton raporte krejt të tjera me mitin. Mitet letrare ose mitet e reja si pjesë e strukturave imagjinative shndërrohen në identitete artistike të dramaturgjisë së re shqiptare.

2. Mitet, Drama moderne dhe Teatri

Miti/Mitet, kjo kategori e posaçme sa kulturore aq letrare, apo edhe semiotike, e cila lidhet, ngjizet, rimerret dhe transportohet në çdo rast nga GJUHA, shfaqet si një nga shënjat bazike të dramës moderne. Dhe nëse mitet rimerren, pra rishkruhen, mos vallë kjo ndodh sepse është thjesht nevojë e njeriut modern, i cili sot flet gjuhën e dinamizuar (moderne/bashkëkohëse), për t’i kuptuar qartë dhe pastër? Thua këtu fle enigma? Kjo të jetë arsyeja pse miti zanafillor vjen me gjuhën e sotme? Si gjuhëtare dhe studiuse e teatrit, më duket se konvergimi mes tyre: Miti dhe Gjuha apo Gjuha dhe Miti, është dhe do mbetet një nga magjitë e preksme, të dukshme, të krijimtarisë së njerëzimit të të gjitha kohërave.

Në veprën e tij “Mythologies”, strukturalisti R. Barthes shtron pyetjen se ç’funksione ka miti sot, ç’është ai? “Unë do të jepja shumë shpejt një përgjigje të parë shumë të thjeshtë. Miti është një fjalë”²²⁶, përgjigjet ai. Dhe më tutje shpjegon se komunikimi me anë të gjuhës arrihet nëpërmjet shenjave që në vetvete shprehen me fjalë. Fjalët kanë formë dhe përmbajtje (kuptim). Edhe miti shprehet nëpërmjet shenjave. Forma e jashtme e këtyre shenjave është gjuha. Tek miti gjendet “*skema tredimensionale [...] i shenjuari, shenjuesi dhe shenja. Por miti është një sistem i veçantë, sepse brenda tij gjendet një zinxhir semiologjik që ekzistonte përpara tij dhe ky është një sistem semiologjik i dytë. Ajo që është shenjë në sistemin e parë, bëhet thjesht i shënjuar (domethënie) në sistemin e dytë.*”²²⁷

²²⁶Shih: “Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple : le mythe est une parole”, Barthes, Roland: *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957.

²²⁷Shih: “On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler: le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: c'est un système sémiologique second”. Barthes, Roland: *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, fq.187.

Ndërsa teatrologu e regjisorit i njohur gjerman, Claus Peyman shpjegon se “Përprjekjet për vënien në skenë të tragjedive të Antikitetit nuk kanë karakter muzeal, por duhen trajtuar si tentativa të nxitura prej realitetit [...] Koret aludojnë në mënyrë metaforike për situatën e demokracisë sonë [...]. Unë vazhdoj të besoj në domosdoshmërinë e ruajtjes së referimeve me realitetin bashkëkohor, si çelës, i cili mundëson të menduarit ndryshe [...]”.²²⁸

Miti, në formën e tij zanafillore është një rrëfim në vargje i përcjellë gojarisht brez pas brezi. Në letërsinë e lashtë greke, mitet janë në origjinën e dy zhanreve letrare: epopeja (Homeri) dhe tragjedia, zhanre fisnike *par excellence*. I gjalli dhe i vdekuri jetojnë “natyrshëm” së bashku, pa i nënkuptuar ata si sajesa apo simbole, metafora, shenja, por si diçka që ndodh realisht, që është e vërtetë, që të vdekurit dhe të gjallët, hyjnitë dhe njerëzit së bashku jetojnë e bashkëveprojnë. Sigurisht, dramaturgjia nuk e merr mitin si “realitet të drejtëpërdrejtë”, por të tjetërsuar dhe të ndërmjetësuar, pra si një realitet fiktiv, si sajim dhe trillim. Duke i përjashtuar hamendësimet e vetëdijes primitive mbi bashkëjetesat midis të gjallës dhe të vdekurës, midis reales dhe fantazmagorikes, midis të njëmendtës dhe të sendërgjuarës, dramaturgjia i realizon këto bashkëjetesa tanimë në funksione e kuptime figurative e mirëfilli letrare. Pikërisht në këtë aspekt do t’i afrohem disa analizave mbi vepra të caktuara për të parë se si materia mitike është shndërruar në materie letrare estetike.

Prezenca e mitit, atij të vjetër apo atij të “ri”, shfaqet si tipar i letërsisë moderne dhe postmoderne në përgjithësi dhe asaj dramaturgjike në veçanti. Tek autorët antikë apo modernë, shqiptarë e të huaj, të cilët janë vënë në skenë në teatro të ndryshme të hapësirës kombëtare duke marrë edhe vulën e riinterpretimit regjisorial, mitet, legjendat pagane, antike apo biblike vijnë rëndom si elemente tematike, përfshi subjektet, personazhet, por jo dhe strukturat dhe mesazhet që ndryshojnë nga forma e parë e mitit tek forma letrare e tij në veprën dramatike.

Në tërësinë homogjene identitare të materies së një miti ndeshen disa dikotomi si: besimi dhe religjioni, dija dhe ezoterizmi (besëtytnia), gnoseologjia dhe aksiologjia (njohja dhe vlerësimi), historia dhe filozofia, arti dhe estetika. Në po këtë materie bigëzohen dy kuptime themelore: a) miti si fe, religjion, besim dhe b) miti si trillim, krijim, sendërgjim. Tek e para materia mitologjike transhedentohet, tek e dyta transfigurohet. Në të dyja rastet miti ka një ndikim të jashtëzakonshëm të shpirti i njeriut i tubuar në kolektiv dhe i shfaqur si vetëdije shoqërore. Ndërkaq, duhet bërë një dallim esencial midis heroit mitik dhe heroit dramatik. Ky i fundit, në fakt, rreket të shëmbëllezë përfytyrimin e njeriut të hershëm, por, nga ana tjetër, ajo që e shndërron atë në një figurë letrare të sendërgjuar, pra në një personazh letrar dramaturgjik, është konceptimi paraprak i autorit si i tillë dhe atij që i drejtohet rrëfimi mitik: spektatorit si recipient. Lexuesi i sotëm kurrsesi nuk mund të identifikohet me veprimin e personazhit mitik. Ai nuk është kurrë perceptuesi i dikurshëm, primitiv, në trurin e të cilit ndërhynin përfytyrimet ezoterike dhe religjioze. Perceptuesi i sotëm kryen një akt diferencimi, distancimi e tjetërsimi prej materies mitike, duke e kundruar atë si element argëtues, trillan dhe simbolik. Por edhe pse ai e kryen një akt të tillë rinjohjeje, nga ana tjetër po ky perceptues, tanimë si lexues i dramës apo spektator i shfaqjes teatrore të kësaj drame, falë materies mitologjike të shndërruar në lëndë letrare dramaturgjike pushtohet si rregull nga *përjetime emocionale, afektive*, të cilat janë struktura tipike psikomentale të vetë mitit. Kjo sepse bëmat heroike dhe gjëmat tragjike që rrefehen në mite janë të jashtëzakonshme, të mbushura me tmerre, frikë, habi, ngjarje të forta dhe situata ekstreme, të cilat e tronditin vetëdijen e perceptuesit.²²⁹

Qëllimi i mitit është të transformojë një kuptim në formë. “Në të vërtetë arma më e mirë kundër mitit, - do të vinte në dukje Roland Barthes, - është prodhimi i një miti artificial. Ky mit i rindërtuar do të jetë një e vërtetë mitologjike. Meqenëse miti vjedh nga ligjërimi, pse të mos e vjedhim mitin. Do të mjaftonte për këtë ta bënim atë pikën e nisjes të një hallke të tretë në zinxhirin semiologjik, duke vendosur domethënien si term të parë të një miti të dytë. Letërsia ofron disa shembuj të mëdhenj të kësaj mitologjie artificiale.”²³⁰ Kur merren disa mite, në kuptimin më të gjerë, si fjalë, si rrëfenjë apo si ndodhi, brenda formës dramatike të këtyre teksteve që po shqyrtojmë, prodhohet tension me vetë mitin. Përpunimi i tyre është një teknikë e qëllimshme e autorëve. Kjo teknikë solli atë që u quajt risemantizimi i mitit të hershëm arkaik, duke futur në kuptimet e vjetra kuptime të reja, dhe pikërisht në këtë vështrim lindin dhe modelet e para të dramës postmoderniste, pasi tekstet (subjektet) e tyre ringrihen mbi tekstet (subjektet) e hershme. Mitet e mëdha të antikitetit rimerren nga autorë të ndryshëm për dëshmitarë dhe frymëzim për të verifikuar nocionet e pakohësisë së fatit, përgjegjshmërisë së njeriut përballë sfidave bashkëkohore.

²²⁸ Peyman, Klaus: Theater als Wiederspruch – Plaedoyer für die zeitgenössische Bühne, München, 1984, f. 232. Cituar sipas Oktrova, Mirela (Demiraj), “Përndarje, kundërvënien, konkurrencë – teatri dhe media, realizues të orientimit social dhe shkallë të komunikimit estetik”, disertacion per gradën “Doktor i shkencave”, Tiranë 2000, fq. 24.

²²⁹ Shih për më tutje: Alfred Uçi, *Mitologjia, folklori, letërsia*, Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1982, fq. 22-29 si dhe: Alfred Uçi, *Estetika metateorike: Klasika apo Nonklasika?*, Akademia e Shkencave të Shqipërisë, vëllimi I, Tiranë 2008, fq. 426-429.

²³⁰ Shih: - “A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c’est peut-être de le mythifier à son tour, c’est de produire un mythe artificiel: et ce mythe reconstruit sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? Il suffira pour cela d’en faire lui-même le point de départ d’une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d’un second mythe. La Littérature offre quelques grands exemples de ces mythologies artificielles”, Barthes, Roland: *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, fq. 209.

3. Dy trajtesa në kahe të kundërt

*Teksti i hershëm klasik dhe vënia skenike moderne
“Medea” e Euripidit*

Tragjedia *Medea* e Euripidit, e vënë në skenën e Akademisë së Arteve në vitin 2006 nga regjisori Mikel Kalemi shënoi një ngjarje teatrore për atë kohë nga koncepti modern regjisorial i alternuar herë-herë me elemente të një teatri “klasik” që parapëlqente pastërti në vendosjen e aktorëve, një koreografi bashkëshoqëruese dhe vizualisht të bukur si dhe në përgjithësi një gjuhë të tipit konstruktivist, ku fitonte hapësirë loja e simboleve të lexueshme në të tre rrafshet teatrore: aktrim, koreografi, skenografi. Nga një dioptri formale, teksti i vjetër dhe miti i bartur aty u artikulua skenikisht falë trajtesave moderne: *a)* në mënyrën se si mesazhet e qëmotshme, vjelur nga thelbi moral i mitit antik, risemantizohen në rrjedhat dhe situatat psikologjike të njeriut të sotëm, madje të njeriut shqiptar me gjithë turbullirat e tij shpirtërore si dhe ekstremitetet në veprime; më qartë në kuptimin e të drejtës si normë përgjithësisht zakonore, morale, që konservon dhe i jep përligje hakmarrjes së gruas-femër ndaj burrit-mashkull gjer në veprime të skajshmë e kriminale, për të realizuar kështu një vetëdijësim, gjithashtu një katarsë psikike, kur bëhet fjalë për rastet e poshtërimit të pacak të femrës grua dhe nënë njëherësh; *b)* në mënyrën e përjetimit aktorial dhe vizionimit të personazheve përputhur kuptimësive psikosociale të njeriut bashkëkohës; *c)* në mënyrën e zgjidhjes dhe konceptimit të hapësirës dramatike (aq sa parasheh teksti) në një hapësirë skenike tanimë të figurshme, e kahut të rrafshtë dhe tejet të reduktuar, ku mjediset rumbullakësohen brenda një platforme; *d)* në ekspresivitetin gjestual të korit falë një koreografie të begatë në figura plastike e imazhe të bukura.

Medea, si protagoniste dhe një personazh tejet i ndërlikuar, u luajt me pasion dhe me një energji të brendshme të miradministruar nga Ema Andrea. Aktorja arriti ta dominojë veprimin duke përcjellë tek audiencia turbullimin shpirtëror të një gruaje të fyer e të poshtëruar nga i shoqi. Jazoni, pa qenë fort e vetëdijshme për karakterin e krimit që kishte projektuar sakaq: vrasjen e dy fëmijëve të saj, duke e çuar hakmarrjen në caqet e të pamundurës dhe kriminales. Ndonëse nënë - dhe nënat janë thirrur që të mbrojnë pjellat e tyre me qëllim që jeta të vazhdojë e jo t’i vrasin - ajo i vret tanimë jo vetëm si hakmarrje ndaj Jazonit, por dhe si pamundësi jete në kushtet e një braktisje të mundshme në të ardhmen, të privuar nga privilegjet dhe nderet e familjes dhe frontit, sepse fëmijët e tjerë të Jazonit me tjetër grua përbënin rrezikun potencial për ta. E. Andrea u dha vull klithmave prej gruaje të tradhtuar e poshtëruar, kujës, zemërimit dhe ndjenjave të buta e plot dhimbje ndaj fëmijëve të pafajshëm që i bën kurban. Kështu aktorja te Medea i jep përparësi theksimeve të dramës së rëndë prej gruaje të braktisur, urrejta e së cilës ndaj të shoqit, Jazonit, sjell në një kuptim edhe justifikimin e krimit të saj të papranueshëm nga pikëpamja e funksionit gjinor si nënë, i cili konsiderohet si krimi më i rëndë brenda gjinisë dhe vetë shoqërisë. Brenda kontekstit të Euripidit, aktorja e përforcoi edhe më shumë linjën e gruas së poshtëruar duke e bërë dytësore fuqinë ezoterike të saj si “shtrigë”, pushtetin mistik e magjik që zotëronte. Spektatori u mallëngjye nga fati i Medeas-grua dhe jo nga Medea-shtrigë me pushtet satanik, që kthente përmbys mbretëritë e ligjshme falë natyrës së saj destruktive duke u sjellë pasoja katastrofike njerëzve të pafajshëm. Për këtë shkak edhe hakmarrja e saj mbi rivalen e vet, bijën e mbretit – nusen e ardhshme të Jazonit – sikurse edhe mbi vetë mbretin e Korintit është hakmarrja e një gruaje dhe nënë më shumë sesa e një femre që rivalizon për të dashurin e vet. Aktorja i mëshoi në lojën e saj energjike pikërisht dy qasjeve: *a)* dhimbjes së gruas që ishte braktisur dhe lënë në mjerim, shpërfillje, poshtërim, mosmirënjohje prej të shoqit dhe *b)* dhimbjes së nënës së përvuajtur, pa përkrahje, e cila, për t’i mbrojtur fëmijët e saj nga braktisja dhe pamundësia e një jete të denjë, pa nderet dhe meritat që u takonin si fëmijë të kurorës, madje edhe të kërcënuar prej një vdekjeje të mundshme, vendos t’i shpëtojë nga jeta-skëterrë duke i vvarë.

Metafora skenografike e piktorit Genc Shkodrani ishte ekspresive. Sheshi skenik ishte projektuar si një rreth i ngjyrosur me një vrimë të zehtë në mes, e cila vetiu të çonte në figurën e një yllësie a galaktike, e vetë kozmosit dhe hapësirës, e cila shfaqej si një shtjellë që vërtitet brenda vetes, ashtu si shpirti i trazuar i Medeas, ashtu si vetë ngjarja. Platforma në formë rrethi që vendosur në pozicion të pjerrët, duke mundësuar një shikueshmëri të mirë të gjithë aktorëve dhe duke e bërë lehtësisht të lexueshme mizanskenën. Në mesin e mesit, nga vrima e kësaj platforme, është vendosur Medea e veshur me kostum të zi, e gjitha një kob, një mynxyrë, një gjëmë njerëzore, qendra e atij kaosi njerëzor e paralelizuar njëkohësisht edhe si kaosi kozmik, pra qendra e ciklonit, e një tornadoje që prish e shkatërron gjithçka gjen përpara.

Ishte jo vetëm tek po e njëjta linjë semantike me konceptin regjisorial të Mikel Kalemit, por e kishte zbuluar mjaft mirë vizionin tërësor të shfaqjes koreografia e Gjergj Prevazit, posaçërisht vendosja dhe lëvizjet rituale të Korit, gjestet e tyre të njësuara, klithmat dhe pëshpërimat, *ah*-et dhe reagimet e njëkohshme, të cilat krijuan një akord bazik tragjik prej nga shfaqja fitoi një vizualitet të dukshëm dhe mjaft shprehës.

Teksti i më i ri modern dhe miti i hershëm letrar

“Fausti prej Tirane” e Stefan Çapalikut

“Fausti prej Tirane”, mund ta them pa mëdyshje, ishte një nga zbulimet e jetës teatrore të Tiranës në shtatorin e 2013-ës. Vepër e pjekur postmoderne, si tekst dramatik - monodrama si zhanër me monologun si gjetje “rrëfimi” jo veç para vetes; si lojë aktoriale; si zgjidhje regjisoriale dhe si tërësi e të gjithë elementeve të tjerë të shfaqjes: skenografi, muzikë, materiale dhe efekte video e audio.

Tek “Fausti prej Tirane” nuk gjendet Fausti²³¹ i Gëtes, as ai i Pol Valerisë, as Fausti i Marlowt, as “Presidenti Faust” e Luis Pauellsit. E megjithatë receptimi i mitit prej Çapalikut dhe ngjizja e Faustit shqiptar vërtetoi edhe në këtë krijim të ri karakteristikën e Faustit (të çdo Faustit!) i cili merr në çdo epokë formën e aspiratave të njeriut bashkëkohës, të njeriut të epokës Moderne. Fausti prej Tirane, në të veçantën e vet, njësoj si sivëllezërit e tij gjermanë, francezë, spanjollë, etj., të shekujve të shkuar edhe të këtij të sotmit, shpreh të vërtetën e madhe: liria është aq e aftë sa e zhyt thellë njeriun në të keqen, e lidh këmbë e duar, derisa tjetërsohet tërësisht prej të keqes. Liria e njeriut është pazgjdhshëmërisht dëshira më e thellë e tij (dëshira për përjetësi, padurimi për kufizimet e tij si genie, apo vullneti për t’u afirmuar) që e hedh në këtë tundim radikal. Edhe Fausti shqiptar na kujton në fund të fundit se çdo njeri DUHET të zgjedhë, ta angazhojë lirinë e tij midis së mirës dhe së keqes. Besnik ndaj ëndrrës për liri dhe shpalosje, intelektual shqiptar u tjetërsua nga e keqja-politika, dhe është sot, pas më shumë se dy dhjetëvjeçarësh, i zhgënjyer, pa vepër (ose me vepër të cunguar), pa materie, dhe, në fund fare edhe pa ëndrra. Intelektuali shqiptar që këtu e ka emrin Faust, është i zhytur thellë në një vetëmashtrim të madh; është i konsumuar deri në pafuqillëk vdekjekallës.

Drama e Faustit intelektual prej Tirane nis në fillimvitet ‘90 të shekullit të kaluar, kur ai u investua tërësisht në shembjen e totalitarizmit politik, ideologjik, social dhe kulturor. Historia kolektive dhe personale e cilitdo që jetoi në Shqipëri në njëzet vitet që pasuan, dëshmon se qe sërish Politika ajo që shënjoj shkallën e lirisë, prirjet, problematikat, arritjet dhe dështimet. Vendin e totalitarizmit/ave e zë pragmatizmi i institucionalizuar me petk demokratik. Efekti gërryes, dilemat ekzistenciale, bjerrja intelektuale, sociale, morale, psikike, kanë një shkaktar dhe një viktimë. Fausti shqiptar prej Tirane, “i përkushtar pas sendërtimit të ëndrrës së tij jetësore, bën paktin me Mefistofelin, me Politikën, dhe i dhuron gjithë potencialin, gjithë energjinë e tij ëndrrës politike të demokratizimit të individit e të shoqërisë, të ndërtimit dhe të normalizimit të një shoqërie. Dhe, ky personazh, ky njeri i cili i kishte besuar ëndrrës së tij politike, utopisë së tij politike e sociale, goditet dhe lëndohet nga trauma e tranzicionit të egër sociopolitik dhe, i goditur sistematikisht nga modalitetet e ndryshme të dhunës shpirtërore, morale e politike, [ai] shtyhet në tehun e ekzistencës dhe pushtohet nga gjendja e agonisë morale, psikologjike e shoqërore.”²³²

Pse Fausti? Dhe pse Çapalikut i intereson kaq shumë miti aq sa e gjen në të përditshmen e intelektualit, apo edhe artistëve të brezit të tij?

Nëse funksioni i miteve të mëdha është të zbulojë zanafillën, natyrën dhe qëllimet fundore të universit tonë, funksioni i miteve të ashtëquajtura “letrare”, më pak totalizuese në planin metafizik është gjithëherët zbulimi i kulturave dhe qytetërimeve tona. Çapaliku, së pari, na vërtetoi se Fausti është një histori që s’përfundon kurrë. Sepse “rishkruhet” pareshtur që nga gjeneza e tij. Dhe padyshim që rishkrimi i Faustit (në të gjitha kohërat e pa kufij gjeografikë), nuk mund të konsiderohet thjesht një rastësi. Fausti shfaqet gjithëherët si një pretekst për të përshkruar gjendjen njerëzore, humanizmin, Unin dhe idealin universalist. Personazh mitik dhe historik, por para së gjithash shprehje e aspiratës së thellë të njeriut përëndimor drejt mbinjeriut dhe mbinjerëzores, miti i Faustit mund të konsiderohet pa mëdyshje si më i përshtatshmi për të përshkruar sfidat e modernitetit; në fakt i vetmi mit, ndoshta, ku njeriu bashkëkohor e gjen veten me dëshirë!

Fausti i rishkruar, si krijim i ri në çdo kohë e në çdo vend vërtetohet sakaq logjikën e kohës e cila nga ana e saj vërtetohet pakthyesmërisht faktin se miti letrar lind dhe rritet duke u transformuar nën penën e artistëve. I lindur nga një fakt real, historia e doktor Faustit, në prizmin e letërsisë, bëhet mit. Dhe si i tillë, ai bëhet një mjet efikas për të shpjeguar realitete sociale të një epoke dhe një populli të caktuar. Si shprehje e kohës dhe aspiratave kulturore, miti i Faustit është shndërruar përmes metamorfozave të tij në shprehjen e aspiratave personale të artistëve që shpalosin Unin e tyre të brendshëm dhe sidomos vizionin e tyre mbi botën.

Fausti prej Tirane është përfaqësuesi i intelektualëve të pas viteve ‘90 deri më 2013, në përpjekjen e tyre të vazhdueshme për të jetuar të pavarur nga politika e ditës. “E gjithë dramatika e veprës merret me zhgënjimin që ka Fausti kur kujton ëndrrat dhe projektet e tij të ë...ç thurura në vitin 1991. Ashtu sikurse ne që përjetuam ndërrimin e sistemeve dhe ishim të mbushur me entuziazëm dhe shpresë se gjërat do të ndryshonin shumë më shpejt [...] Politika ka ushtruar gjithmonë dhunë dhe presion në mendësinë e intelektualit. Mjaft intelektualë janë bërë palë me politikën, i janë nënshtruar mekanizmit të saj dhe për rrjedhojë kanë humbur privatësinë. Nga ana tjetër njerëzit, të cilët i kanë rezistuar tundimit për t’u marrë me politikë, e kanë pësuar në një farë mënyre. E kanë pësuar në pamundësinë e vet, për të qenë të pavarur, të realizuar dhe në fund të fundit me dinjitetin që atyre u takon [...] Fausti prej Tirane është një njeri tërësisht i revoltuar, por dhe ai zbulon një alternativë finale. Duke refuzuar realitetin në të cilin gjendet njëkohësisht ka kuptuar se dhe nëse do të ketë një fund tragjik, ky fund nuk i vlen kurrkujt.”²³³

Fausti, ekzemplari i gjenisë pa qëllim, tipi i njeriut pa të ardhme, është një ideal i përcaktueshëm; është një dëshitim. Gëtja kishte asistuar vetë në shumë revolucione filozofike që nuk kishin ndryshuar ndonjë gjë të madhe në zakonet dhe në institucionet e Gjermanisë, ndaj Faustit gjerman, Fausti i Gëtes s’është tjetër veçse pafuqia intelektuale.

²³¹ Goethe, Johann Wolfgang, „Fausti”, Përkthim i Shpëtim Çuça, TOENA, 2007.

Shih: Goethe, Johann Wolfgang von, „Faust”, in *Werke in zwei Bänden II*, Carl Hanser Verlag, 1981.

Shih: Valéry, Paul. *Mon Faust*, Paris, Éditions Gallimard, 1946.

Shih: Marlowe, Christopher. *La tragique histoire du Dr Faust*, 1594;

Shih: Pauwels, Louis. *Président Faust*. éd. Albin Michel, 1974.

²³² Besim Rexhaj, “Drama e (vetë)mashtrimit të intelektualit”- <http://www.telegrafi.com>.

²³³ Valeria Dedaj, Intervistë me Stefan Çapalikut në gazetën Shekulli - <http://www.shekulli.com>.

Fausti shqiptar, në monologun e trishtë të tij, rrëfen se e ardhmja e tij ka mbaruar. Ai ka dështuar me gjithsej. Krijuesi i Faustit tiranas, edhe aktori që e sendërton në skenë, Alfred Trebicka, në deklaratimet e tyre në media, e kanë theksuar pa ekuivoqe se ata dhe brezi i tyre janë bashkëkohës të Faustit shqiptar, dhe se i kanë [dhe janë] prekur [nga] të gjitha sfidat e dy dhjetëvjeçarëve të fundit ku u tjetërsua, për fat të keq, thuajse gjithçka.

Fausti shqiptar që u luajt për herë të parë këtë vjeshtë në skenat shqiptare, s'është thjesht prej Tirane. Ai është (ndoshta) Fausti i fundit i regjistruar në gjendjen civile të mitit letrar.²³⁴

“Vepra është thellësisht polemike, prandaj [...] do të ngjallë debat. Është një vepër e hapur, që nuk ka pika mbi “i” dhe [...] spektatorët [...], do të shikojnë një pasqyrë në të cilën do të shikojnë jo vetëm veten, por dhe karikaturën e tyre.”²³⁵

Në një optikë ndërlidhëse të veprës me mitin apo mitogemën e Faustit në këmbëngulim se miti në këtë vepër dramatike është vendosur pikërisht në një raport rivlerësimi me procesin e njohjes dhe të dijjes, të cilat bëjnë që ai të ndryshojë funksionin: p.sh. nga besim dhe religjion në formën primitive folklorike të tij në popujt e Evropës qendrore të këqyret dhe të shndërrohet në burim artistik origjinal. E futur në marrëdhënie argumentimi për të shpjeguar proceset historike të periudhave të vonshme të realitetit shqiptar postkomunist, mitogema letrare e Çapalikut shfrytëzon në këtë rast komponente të hershme me fuqi sugjestionuese të mitit fillestar. Është kjo arsyeja pse miti në këtë dramë është thjesht një premisë, një pretekst për sheshtime të tjera ideore e tematike, ai “dekompozohet”, domethënë humbet vlerën e realitetit të njëmendët të dikurshëm tanimë nga marrëdhënia e autorit me spektatorin e sotëm duke shpjeguar mekanizmin psikosocial të veprimit të mitogemës në vetëdijën dhe emocionet e njeriut të sotëm shqiptar.

4. Përmes mitit tek të vërtetat e kohës dhe njeriut

Sprova në dramën moderne shqipe

Mitet në veprat më të mira të dramaturgjisë shqipe shfaqen si pjesë të besimit fetar të personazheve, si situata të konvertuara nga mitologjia e hershme politeiste, nga ajo monoteiste (kryesisht kristianizmi dhe islamizmi), si dukuri të ezoterizmit dhe besëtytnive të llojllojshme si dhe nga korpusi i legjendave, gojëdhanave me rrënjë në folklorin shqiptar.

Mitet letrare ose mitet e reja si pjesë e strukturave imagjinative shndërrohen në identitete të dramaturgjisë postmoderne shqiptare. Paçka se shoqëria jeton e vepron në kushtet e një zhvillimi të jashtëzakonshëm teknologjik, paçka se vetëdija shkencore, kritike dhe nihiliste ndaj religjionit dhe ndërgjegjes mitologjike përgjithësisht gjendet në agresionin dhe ekspansionin e saj më të madh të mundshëm, prapë se prapë njeriu bashkëkohës ka nevojë për mite dhe prodhon ende mite të reja. Tani mekanizmi mitik nuk është më padija dhe frika ndaj fuqive të mbinatyrshme e numinoze (*numinous*), por lind edhe nga proceset e tjetërsimit të njeriut nga forcat prodhuese, teknologjia, trysnia e organizimit social e politik. Përballë këtyre ai ndjehet i pafuqishëm. Ndjehet thuajse njësoj si njeriu i dikurshëm që prodhoi mitet antike primitive, sepse brenda tij veprojnë po njësoj tjetërsimi, nënshtrimi, humbja e identitetit, dyshimi, paradoksi, paftësia për të shpjeguar dukuri që duket se janë përtej fuqisë së tij, etj. Dramaturgë si Kasëm Trebeshina, Stefan Çapaliku, Ferdinand Hysi, Serafin Fanko, Albi Brahusha në Shqipëri apo Mehmet Kraja, Haqif Mulliqi, Jeton Neziraj, Shkëlzen Maliqi, Resul Shabanit, etj., në Kosovë kanë sjellë këtë lloj të ri miti që vetëdija e shoqërisë bashkëkohore e përditëson apo e prodhon, ndërsa letërsia e shfaq në formë zbulesash dhe realitetesh të trilluara imagjinative, sureale apo futuriste, rrjedhimisht duke e dekompozuar materien mitike dhe duke e futur atë në raporte semantike që legjitimojnë mënyra të veçanta të shprehjes artistike, kuptimet dhe domethëniet e fshehura që vijnë pas tyre. Në veprat e tyre spikat karakteri difuzor dhe i ndërsjelltë midis hipotezës dhe tezës, asaj që trillohet dhe paraqitet si e vërtetë dhe asaj që nënkuptohet, transhedentohet apo tejkalohet në formën e konotacionit apo hipertekstit; spikat kundërshtia midis objektit dhe subjektit, asaj që besohet dhe asaj që nuk besohet, ezoterikes dhe filozofikes. Përveç kësaj, në këto vepra, nga një optikë përfshirëse, menjëherë dallohet synimi për t'i konceptuar dhe shfrytëzuar elementet e ardhur nga mitologjia, ajo arkaike, ajo e re apo ajo e krijuar së fundmi letrarësisht, si forma të qashtra të konvencionit artistik, si mjete të krijimit të iluzionit.

Miti e humbet padyshim funksionin e tij si strukturë sinkretike, ku shëmbëlltyra e sendërgjuar merret si e vërtetë, natyrore, kozmike por me natyrë humane, etj., si dikur në zanafillat e qytetërimit. Përkundrazi, vetëdija religjioze konvertohet tanimë në filozofi të jetës, morali në meditim e përjetim të personazhit konkret, besëtytnia dhe ezoterizmi sfidohen nga dija shkencore dhe njohja, duke e shndërruar gjithçka në një realitet *estetik, artistik e dramaturgjik të ri*, me funksione mirëfilli *letrare* dhe *estetike*, çka nënkupton shndërrimin e tyre në komponente figurative, herë si simbole, metafora, bashkëshoqërimet ideore, herë si alegori, parabola apo sendërgjime ndodhish që duken sureale, imagjinative, duke rritur efektin sugjestionues emocional si dhe fuqinë universalizuese të tyre. Pa hyrë në analiza të imtuara, lexuesi bëhet sakaq i vetëdijshëm për funksionin e mitit në drama të

²³⁴ Miti letrar – Kronologjia e veprave (*Përzgjedhje e bërë nga autorja e artikullit, E.S.*): Christopher Marlowe: Historia tragjike e Dr Faustit (*La tragique histoire du Dr Faust*), (1594); Pedro Calderón: Magjistari i mrekullueshëm (*Le Magicien prodigieux*), (1637); Friedrich Maximilian Klinger: Jeta, bëmat dhe zbritja në ferr e Faustit (*Vie, actions et descente en enfer de Faust*) (1792); Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I* (1808) dhe *II* (1832); Christian Dietrich Grabbe: *Don Juan dhe Faust* (1828); Honoré de Balzac: Melmoti i pajtuar (*Melmoth réconcilié*) (1835); Nikolaus Lenau: Faust, një poemë (*Faust, ein Gedicht*) (1836); Michel de Ghelderode: Vdekja e Faustit (*La Mort du docteur Faust*) (1925); Paul Valéry: Faust i im (*Mon Faust*), (1941-1945); Thomas Mann: Doktor Faustus (*Docteur Faustus*), (1947); Jean Giono: Faust i në fshat (*Faust au village*), (1947); Mikhaïl Boulgakov: Mjeshtri dhe Margarita (*Le Maître et Marguerite*) (1966); Fernando Pessoa: *Faust* (1988); Michael Swanwick: Xhek Fausti (*Jack Faust*) (1997); Stefan Çapaliku: Fausti prej Tirane (2013).

²³⁵ Valeria Dedaj, Intervistë me Stefan Çapalikon në gazetën Shekulli - <http://www.shekulli.com>.

tilla si “Gof” e Anton Pashkut; “Beselam pse më flijojnë”, “Gala”, “Sfinga e gjallë” të Rexhep Qosjes; “Bregu i pikëllimit”, “Repriza e lirisë”, “Njeriu me sy zymrydi”, “Darka publike” të Teki Dervishit; teatrologjitë “Rrakullima” dhe “Shtrigani i Gjel Hanit” të Beqir Musliut; “Hëna prej letre” e Mehmet Krajës, “Hijesina” e Nebi Islamit; “Unë dhe Zoti” e Ekrem Kryeziut; “Parfumeria”, “Katër epoletat” të Aqif Mulliqi; etj., të autorëve nga Kosova, ose dramet e tjera të dramaturgëve nga Shqipëria si “Çmurosjë”, “Pse”, “Quo Vadis” të Serafin Fankos; “Tri mëndje në ankand”, “Para semaforit”, “Kali dhe karroca”, “Shpirti i ujkut” të Ferdinand Hysit; “Tiranozauri”, “Muzeu” të Kasëm Trebeshinës; “Ftesë për darkë”, “Utopos”, “Fausti nga Tirana” të Stefan Çapalikut; “Shfaqja e fundit”, “Molla e Adamit”, “Si Medea” të Fadil Hysaj; “Vizita e fundit”, “Ishulli i Shitenit”, “Drejt Perëndimit” të Albri Brahushës, etj. Strukturat mitologjizuese në këto vepra, realitetet trillane imagjinative që sendërtohen përmes veprimt të vetëdijes mitike, më saktë përmes mekanizmit të prodhimit letrar mitologjik, sjellin në veprat e sipërpërmendura efekte të thukëta emocionale; rrisin efektin hipnotik tek lexuesi si dhe ekspresivitetin artistik të tyre. Krijimi i realiteteve *fantazmagorike*, me personazhe e qenie të çuditshme, me animime të sendeve të vdekura, me kafshë që flasin e mendojnë, me të vdekur që ngjallen dhe bisedojnë me të gjallët, me të pamundurur që bëhen të mundura, me mjediset ireale; të gjitha këto rrisin elementin *afektiv* dhe mundësojnë zbulimin e dëshirave të shtypura apo aspiratave të personazheve. Sakaq, kjo lëndë mitologjike është marrë në dramet dhe autorët në fjalë edhe në konotacione të tjera. Dramat shpesh popullohen me qenie të përcudshme, plot deformime, gjymtime, shëmti, me hije, fantoma, kipca, me realitete fiktive, iluzore, të paqena. Kllapia, ëndrrat, jermi, halucinacioni, përcartjet, fanitjet bëhen mjete të realizimit të figurës mitike, duke krijuar kështu një realitet *onirik*. Në mjaft prej këtyre dramave autorët kanë parapëlqyer krijimin e gjendjeve të transit, mbushur plot vegime e krijesa të ankthshme. Të tilla gjetje, forma dhe elemente krijojnë struktura konceptuale të afërta me paradigmat letrare dramaturgjike të modernizmit a postmodernizmit.

5. Përfundime

Mitet e lashtësisë ashtu si në dramën moderne botërore, edhe në atë shqiptare, u risemantizuan duke i sjellë pranë paradigmat sociale e politike të kohës, pranë shqetësimeve të njeriut të sotëm, ndërsa nga pikëpamja formale ato shfaqen si një modernitet që s’rresht. Në fokusin e kësaj analize vumë vepra dhe autorë të huaj dhe shqiptarë duke sjellë në vëmendje optikat e ndryshme të trajtimit të mitit, shpesh në kahe të kundërt, me rivënie në skenë dhe leximet e ndryshme regjisoriale teatrore.

Autor dhe konsumator i teknologjisë në zhvillim të pandërprerë, njeriu i sotëm ka nevojë për mite dhe prodhon ende mite të reja. Në dramën moderne shqiptare mitet, legjendat pagane, antike apo biblike rivijnë si elemente tematike, përfshi subjektet, personazhet, por jo dhe strukturat dhe mesazhet që ndryshojnë nga forma parake e mitit tek forma letrare e tij.

Miti i ri ka subjekt njeriun e sotëm shqiptar i kapërthyer në sfidat moderne të tjetërsimit përballë teknologjisë dhe fuqive të organizimit social e politik, ku ai ndjehet i pafuqishëm, shpesh i nënshtruar, pa identitet, i dyzuar, i paftë për të shpjeguar dukuri që duket se janë përtej fuqisë së tij, etj. Dramaturgë si Kasem Trebeshina, Stefan Çapaliku, Ferdinand Hysi, Serafin Fanko, Albi Brahusha në Shqipëri apo Mehmet Kraja, Haqif Mulliqi, Jeton Neziraj, Shkelzen Maliqi, Resul Shabani, etj., në Kosovë kanë sjellë këtë lloj të ri miti që vetëdija e shoqërisë bashkëkohore e përditëson apo e prodhon, ndërsa letërsia e shfaq në formë zbulimesh dhe realitetesh të trilluara imagjinative, sureale apo futuriste, rrjedhimisht duke e dekompozuar materien mitike dhe duke e futur në raporte semantike që legjitimojnë mënyra të veçanta të shprehjes artistike, kuptimet dhe domethëniet e fshehura që vijnë pas tyre.

Literatura Kryesore

Në gjuhën shqipe

Aristoteli. *Poetika*, Tiranë, 1961.

- 1.B. Breht, R. Foks, S. Finkelstain. *Studime kritike*, Shtëpia botuese “8 Nëntori”, Tiranë, 1982.
- 2.Çapaliku, Stefan. *I vetëm në Europë dhe shkrime të tjera për kulturën*, Tiranë, 2005.
- 3.Dado, Floresha. *Letërsi e painterpretuar*, Tiranë, 2010.
- 4.Hysaj, Fadil. *Teatrologji, dramaturgjia, regjisurë dhe aktrim, antologji tekstesh*, Sythi, Prishtinë, 2006.
- 5.Goethe, Johann Wolfgang. *Fausti*, Përkthim i Shpëtim Çuçka, TOENA, 2007.
- 6.Islami, Nebi. *Historia dhe poetika e dramës shqipe*, I-II, ARTC, Prishtinë, 2003.
- 7.Tirta, Mark. *Mitologjia ndër shqiptarë*, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Dega e Etnologjisë, Tiranë, 2004.
- 8.Oktrova, Mirela (Demiraj). *Përndarje, kundërvënie, konkurrencë – teatri dhe media, realizues të orientimit social dhe shkallë të komunikimit estetik*, disertacion per gradën “Doktor i shkencave”, Tiranë 2000.
- 9.Papagjoni, Josif. *Dialog me teatrin botëror*, Akademia e Shkencave, 2004.
- 10.Prençi, Mexhit. *Optikë alternative mbi dramën. Ese, studime, artikuj*, Logoreci, 2000.
- 11.Rexha, Besim. *Drama shqipe pas Luftës së Dytë Botërore 1948-2008 – Poetika, tipologjia,periodizimi. Vëllimi I-II*, Faik Konica, Prishtinë 2009.
- 12.Rexhaj, Besim. *Tiparet e dramës së sotme shqiptare në Kosovë (1950-1990)*, Hejza, Rilindja, 1994.
- 13.Uçi, Alfred. *Mitologjia, folklori, letërsia*, Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, Tiranë, 1982.
- 14.Uçi, Alfred. *Estetika metateorike mbi artin: Klasika apo Nonklasika?*, botim i Akademisë së Shkencave të Shqipërisë, vëllimi I, Tiranë 2008.

Në gjuhë të huaja

1. Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
2. Banu, Georges (dir.). *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, Études théâtrales n° 21, Louvain-la-Neuve, 2001.
3. Barthes, Roland. *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957.
4. Corvin, Michel. *Le Théâtre nouveau en France*, "Que sais-je?", PUF, 1995.
5. Craig, S. ed. *Dreams and deconstructions: Alternative theatre in Britain*. London: Amber Lane, 1980.
6. Dabiezies. *Visages de Faust au XX^e siècle. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, 1967.
7. Danan, Joseph, & Ryngaert, Jean-Pierre (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines, 1980-2000. L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, n° 24-25, Louvain-la-Neuve, 2002.
8. G. Bianquis. *Faust à travers quatre siècles*, Paris, 1955.
9. J. W. Smeed. *Faust in Literature*, Oxford, 1975.
10. Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre post-dramatique*, 1999, L'Arche, 2002.
11. Lioure, Michel. *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*. Dunod, 1998.
12. Mango, Achile. *Verso una sociologia del teatro*. Trapiani: Celebes, 1978.
13. Mark, Fortiner. *Theory, Theatre. An introduction*. University of Winnepeg, Canada, 1977. Part. 1, *Theatre Life and Language: Semiotics, Phenomenology and deconstruction*.
14. P. M. Palmer & R. P. More. *The Sources of the Faust Tradition*, New York, 1966.
15. Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
16. Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, Études théâtrales n° 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999.
17. Sarrazac Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981 (rééd. Circé).
18. Sarrazac, Jean-Pierre. en coll. avec Catherine Naugrette et Hélène Kuntz, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2005.
19. Schechner, Richard. *Between theater and Anthropology*. Philadelphia, PA: University of Pensilvania Press, 1983.
20. Spiess, Johann. *L'histoire du docteur Faust*, Traduction de Patrick Kermann, Francfort-sur-le-main, 1996.
21. Valéry, Paul. « *Mon Faust* », Paris, Éditions Gallimard, 1946.

Sitografi

<http://www.telegrafi.com>
<http://www.shekulli.com>
<http://www.gazetatribuna.com>
<http://kultplus.com>
<http://mapo.al>
<http://www.zeri.info>
<http://www.kohajone.com>
<http://www.koha.net>
<http://www.lajmonline.com>