

KADARE FINDS THE THEATER AND THEATER THE KADARE**KADARE GJEN TEATRIN DHE TEATRI KADARENË****Esmeralda HIDRI¹**¹ *Department of Literature-Journalism, Faculty of Philology, University of Elbasan "Aleksandër Xhuvani"*^{*} *Corresponding author e-mail: esmeraldahdr@gmail.com***Përmbledhje**

Të gjithë shkrimet e Kadaresë, kanë një gjurmë të fortë teatrale, por mënyra sesi krijimtaria e tij takon teatrin, nuk është përmes teksteve të shkruara specifikisht për të, por përmes narrativës së tij. Pikërisht në përcaktimin si një nga narratorët më të dramatizuar si në teatër, kinematografi, por edhe muzikë e koreografi, do të hulumtojmë Kadarenë si një nga paradokset më të mëdha dhe të pamundura të këtij fenomeni të kapërcimit zhanror, pasi vetë veprat e tij të le përshtypjen e veprave "antiskenike", "antifilmike" dhe "antimuzikore".

Studimi merr në analizë sesi Kadare bën pjesë tek ata autorë të cilët në dukje e kanë gati të pamundur përcjelljen në trajtë skenike apo filmike, e megjithatë tundimi për ta zotëruar korpusin e tij të fuqishëm ka qenë dhe është njësoj joshës. Dramatizimet e shumta teatrore, Gjenerali i ushtrisë së vdekur, Kush e solli Doruntinën, Ura me tri harqe, Qyteti i jugut, Natë me hënë, Dosja H, Shkaba, Darka e gabuar etj, shoqërohen nga po kaq sprova të rëndësishme kinematografike.

Jo të gjitha veprat narrative mund të kalojnë përmes procesit të reduktimit dramaturgjik, për të marrë një jetë të re në një skenë teatrore. Kjo bëhet e mundur vetëm për ato narratorë, tendencat e të cilëve drejt një hapësire të ndërmjetme, çon drejt një tipologjie veprash, njohur ndryshe si romanet dialoguese. Vetëm në këto lloj veprash mund të dallosh vijën kaluese mes romanit e teatrit, shkrimit e recitimit, personazhit e aktorit. Këtu po përfshijmë qëllimshëm edhe modelin kadare, për ta hulumtuar në mënyrë më të detajuar, pikërisht në sprovat më domethënëse të përfitesave dramaturgjike me bazë veprat e tij.

Nga Kadare kemi vetëm një dramë të lindur si e tillë (pa llogaritur dy pjesët për fëmijë "Aeroporti" dhe "Kështjella dhe helmi"), të shkruar në kohën e shkëlqimit të tij të plotë, "Stinë e mërzitshme në Olimp", e cila pavarësisht nga dëshira e lexuesve, mbetet dhe e fundit gjer tani. E megjithatë Kadare e takon teatrin, ndonëse jo përmes teksteve të shkruara për të, por pikërisht përmes narrativës së tij. Përcaktuar si një nga narratorët më të dramatizuar, si në teatër, kinematografi, por edhe muzikë e koreografi, Kadare është në të njëjtën kohë edhe një nga paradokset më të mëdha dhe të pamundura të këtij fenomeni të kapërcimit zhanror, pasi vetë veprat e tij të le përshtypjen e veprave "antiskenike", "antifilmike" dhe "antimuzikore"¹

¹ Shiko J. Papagjoni, Grishje, fq.430 - 244<https://doi.org/10.62792/ut.filologjia.v12.i22-23.p2507>

Duket se sidomos narrativa e tij i nënshtrohet disa ligjësive tërësisht origjinale, të sajat, të cilat pësojnë përmbysje të mëdha nëse i kapërcen nga struktura e tyre burimore. Sipas Papagjonit, Kadare bën pjesë tek ata autorë të cilët e kanë gati të pamundur përcjelljen në trajtë skenike apo filmike. E megjithatë tundimi për ta zotëruar korpusin e tij të fuqishëm ka qenë dhe është njësoj joshës. Dramatizimet e shumta teatrore, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, *Kush e sollli Doruntinën*, *Ura me tri harqe*, *Qyteti i jugut*, *Natë me hënë*, *Dosja H*, *Shkaba*, *Darka e gabuar* etj, shoqërohen nga po kaq sprova të rëndësishme kinematografike.²

Këto diferenca mes dy formave, me sa duket nuk qenkan kaq të thella dhe të pakapërcyeshme, për sa kohë që teatri vazhdon të mbushet me shembuj të narrativës së Kadaresë, mbartur në skenë. Ndryshe nga një pjesë e mirë e autorëve botërorë, Kadare gjen tek teatri respektin dhe konsideratën maksimale, jo vetëm si përzgjedhje e teksteve të tij narrative, por sidomos në synimin regjizorial për ta konservuar deri në fund kuptimshmërinë burimore autoriale.

Mendoj se studiuesi Josif Papagjoni është ai që më së miri e ka rrokur këtë fenomen letrar të veçantë të letrave shqipe. Ndërsa ndërton strukturën e tipareve të narrativës së Kadaresë, ai vë në dukje tipare thelbësore të kësaj proze të pashoqe, por që në të njëjtën kohë duhet të jenë ato që bëjnë të pamundur kalimet gjinore të realizuara tashmë. Papagjoni rithekson, ashtu si dhe studiues të tjerë kanë përcaktuar, se Kadare nuk ka “vizualitet” në ngjarje. E thënë thjesht, ai nuk bën përshkrimin fizik të ngjarjeve, veprimet konkrete, të perceptueshme që në leximin e parë. Fabulat e tij nuk kanë një hapësirë të dukshme veprimi, as një ecuri klasike të episodeve në kohë.

Të gjitha veprat që përmendëm, karakterizohen nga pak dialogë, por shumë përsiatje psikologjike, të brëndëshme nga ana e personazheve.

Të pathënat, mistikja, posedon pjesën më të madhe të narrativës së tij, bashkë me nënshtresat mitologjike “si një komponent me fuqi dekoduese të jashtëzakonshme si një e shënjuar e plotkuptimtë dhe dalluese për shkrimtarin.”³ Si mund të vihen në skenë, të bëhet e dukshme, gjëndja e ankthit, zhbirimet e pavetëdijes së personazheve, mendimet, ekskursionet në mitologji, histori a filozofi? Duhet gjetur “çelësi magjik” thotë studiuesi, por i ndërgegjegjshëm që shpesh ky çelës nuk është rrokur, duke humbur kështu pjesën që e bën Kadarenë, shkrimtarin Kadare.

“Mungojnë marramendjet e vramendjet, përfytyrimet fantazmagorike e mitologjizimet e fakteve apo vetjeve lloj-lloj; mungojnë thurimat metaforike të episodeve të atilla, që alternohen shpesh dhe shpejt, që nuk ngjajnë “si të vërteta”, që i thyejnë haptazi rregullat e logjikës, që sfidojnë trajtat “normative” të një perceptimi fizik normal; mungojnë pastaj hapësirat e pafund, ku migron mendimi, ku ky mendim, shpesh nervoz e vorbullues, rreket të gjejë strofkat e irracionales, humbellat e thella për t’u strehuar, për t’i shpëtuar të zakonshmes, të përditshmes, të përcaktuarës...” Këto janë disa cilësi të rrëfimit kadarejan, të cilat bashkë me të tjera cilësi të strukturave organizative e konceptuale, studiuesi mendon se nuk kanë arritur të sendërtohen siç duhet në këto kalime.⁴

Me përjashtim të “Gjeneralit të ushtrisë së vdekur” në versionin e Teatrit Kombëtar nën regjinë e Pirro Manit dhe ekranizimin e “Dimrit të fundit” (me titullin “Ballë për ballë”), duket se studiuesi nuk shpëton asnjë sprovë tjetër “me nder”. Për të edhe versioni skenik i “Gjeneralit”, nga teatri shqiptar i Shkupit, i largohen tërësisht versionit human të shkrimtarit, ku pushtues e mbrojtës janë njësoj qënje njerëzore dhe vdekja realizon pikërisht shuarjen e gjithë armiqtësive.

² Përmenden konkretisht “Gjenerali i ushtrisë së vdekur”, “Dimri i fundit” me titull “Ballë për ballë”, “Emblema e dikurshme”, “Nëntori i një kryeqyteti” si “Radiostacioni”, “Viti i mbrapshtë” si “Koha e kometës”.

³ J. Papagjoni, Grishje, fq.429.

⁴ Po aty, fq.429-430.

Ekzagjerimi i personazheve, përmes një loje skenike që kalon deri në jerm (vallëzimi i punëtorit mbi eshtrat e ushtarëve të sapozhvarrosur, gjer në shqelmimin e tyre), ndonëse veshur me një petk simbolik të mirërealizuar, e zbehin këtë aspekt të tekstit burimor, realizuar në maksimumin e saj në variantin e Pirro Mani. Gjuha teatrale mund t'ia lejojë vetes të guxojë.

Kompozimi skenik i *Darkës*, por edhe i *Kush e solli Doruntinën*, janë të pasura me tema e motive që nuk janë të veprës konkrete, por vijnë si sygjerime ose nga vepra të tjera të vetë autorit apo nga variante legjendare. Ajo që e bën akoma më interesante punën e regjisë, është pikërisht ripropozimi i tyre përmes rikrijimit në bazë të të njejtave procedime gjuhësore, tipike të veprës në fjalë. Kujtojmë edhe një herë se kur flasim për procedime gjuhësore, gjuha nënkupton kodin shprehës, pavarësisht se cili është ai, kodi i xhestit, zërit, dritave, zhurmave etj. Në këto përftesa të reja teksti realizohet përmes procedimeve formale, të ngjashme me ato të tekstit burimor narrativ.

Tek *Darka* ngjarja merr spunto vërtet nga një histori e shumë diskutuar dhe e vërtetë, por konceptimi i saj narrativ nuk është linear. Në të njëjtën sygjerim marrjesh e rimarrjesh, edhe teksti i skenës (ose i regjizorit) konceptohet si një partiturë muzikale, ku duket sikur temat ndjekin njëra tjetrën, duke avancuar e në të njëjtën kohë duke u përsëritur sikurse refrenet në një kompozim muzikor. Gjuha, në shumicën e pranisë së saj metaforike, ruan përgjatë gjithë pjesës, një lidhje të fortë me gjuhën e tekstit të parë, pa humbur në asnjë moment lidhjen materiale me realitetin specifik nga ajo buron, libri i Kadaresë.

Nëse e shohim gjithë spektaklin teatror si një partiturë verbale, vlera evokuese e saj mbetet e njëjta sikurse për lexuesin e romanit dhe spektatorin e shfaqjes. Vonesa e ngjarjeve përmes introjekteve të shumta historike dhe legjendare, e shtyn spektatorin të jetë njësoj i vëmendshëm sikurse lexuesi, në ndjekjen e kohës reale dhe asaj të sygjeruar. Pikërisht motivi i kohës, si prani, sygjerim, kujtim apo ardhmëri, pse jo dhe përhershëm, merr sidomos në skenë vlerë strukturore duke i dhënë një ritëm bashkëkohor historisë si kujtim dhe përhershëm.

Ndërkohë që shkrimi në roman realizon kthimet në kohë në formën e retrospeksioneve që vetë protagonistët përmbushin, apo dhe si intertekstualitete të paparalajmëruara, në skenë e shkuara dhe e tashmja vijnë si një lloj sinteze bashkëekzistuese, brënda të njëjtës ekzistencë të drejtëpërdrejtë, aktuale në sytë e spektatorit, përmes gjetjeve regjizoriale mirëfunktionuese. Regjizori përzgjedh elementë që hedhin brenda të njëjtës periudhë, segmente dimensionesh kohore të ndryshme, të cilat largohen në të shkuara të largëta ose më pak të largëta, por pa humbur lidhjen me të tashmen konkrete.

Procedimi që ai përzgjedh të përdorë është sa skenik (videoja) aq dhe gjuhësor. Këtu shërben mjaft gjuha autoriale, e mbushur me *mots-valises*, fjalët valixhe, fjalë që mbartin në vetvete një seri elementësh të ndryshëm. Zëri i narratorit, i ruajtur shpesh si një zë skenik, që e bën të ngjashëm me teatrin e narracionit, kujton herë pas herë zërin rrëfimtar të vetë Kadaresë, sygjerim ky i vazhdueshëm i rëndësisë së dimensionit të romanit dhe krijuesit narrativ të tij. Vetë forma dialogjike e romanit është një tregues dhe sygjerues i një forme dramaturgjike të vetë veprës, një lloj sygjerimi për pamjen e re që ajo dëshiron të ketë.

Edhe spostimi i vazhdueshëm i zërit rrëfimtar në vepër, i jep dorë regjizorit të destabilizojë përmes ndërfitjeve të vazhdueshme në rrëfim të zërave të ndryshëm, të cilët projektojnë hipoteza të reja për ngjarjen, duke shtuar faktet përmes një fluksi narrativ, të sygjeruar nga vetë teksti narrativ. Rindërtimi i vazhdueshëm historik i ngjarjes, duke ruajtur ndarjen në dy pjesë sikurse dhe romani, dëshmon synimin e regjizorit për të ruajtur sa më shumë të jetë e mundur, variantin burimor edhe në këtë mbartje skenike. Pra ndryshe nga sa duket, të dyja veprat janë ndërtuar si gjuhë të njëjta kompozuese. Këtu nuk po flasim për motivet, por për procedimin e përgjithshëm si të romanit dhe të përftesës dramaturgjike, në zgjedhjen e motiveve esenciale për poetikën e romanit dhe për poetikën e veprës skenike.

Në të dyja rastet, procedimi artistik zgjedh të njëjtat parime bazë për realizimin e strukturës së unitetit dhe ajo që është e qartë dhe lehtësisht e dallueshme është pikërisht ky ndërtim strukturor i të dyja formave, asaj narrative dhe asaj skenike, përmes fragmenteve. Vijimsia nga romani tek përftesa skenike vazhdon edhe përmes mënyrës së kompozimit të imazheve. Ajo që përshkruhet me fjalë në roman, duhet të marrë pamjen e saj edhe në skenë. Që kjo të bëhet e mundur, duhet që rrëfimi të jetë kaq i fuqishëm sa të shërbejë si sygjerim vizioni në skenë.

Gjirokastra me pamjen e saj specifike kadarejane, sigurisht që nuk vjen e përshkruar vetëm në këtë roman. Madje këtu, ajo është tërësisht e spostuar si vizion, pasi lëvizet në rrethinat e saj dhe shumë pak nëpër banesat e saj. Ndaj regjizori shërbehet shumë më tepër nga vepra të tjera të Kadaresë për të ndërtuar vizionin e qytetit sa më pranë atij të vizatuar nga vetë Kadareja. Rikrijimi skenik i një qyteti sigurisht që është i vështirë në konturen e një hapësirë të kufizuar, ku do të ketë edhe mbartje të të tjera mjediseve ku do të zhvillohet ngjarja.

Regjizori zgjedh të përdorë jo vetëm një imazh fiks për të, por mbartje të shumë të tillave përfaqësuese, e madje dhe t'i zëvendësojë në vijimsi. Në këto zgjedhje duhet vlerësuar aspekti evokues më tepër se ai përshkruar, gjë që shkon krah për krah me modalitetin e përgjithshëm të kompozimit skenik. Përgjatë disa proceseve krijimi dhe kompozimi, të sygjeruara nga vepra ose nga zgjedhja e regjizorit, në të dyja tekstet, atë të Kadaresë dhe të Mani, linjëzohet e njëjta ngjarje në horizonte të ndryshme artistike. Në aspektin tematik, regjizori nuk mund të përdorë të gjitha temat që romani ndërton apo sygjeron.

Atij i duhet të përzgjedhë disa prej tyre, duke vendosur se cilat t'i mbajë të pandryshueshme, duke i mbartur sikurse i ka shkruar autori, dhe se cilat të modifikojë, përmbledhë në një skenë apo shtjellojë për publikun. Regjizori përzgjedh të mos përdorë fare motive të forta të tekstit narrativ, por shfrytëzon fort motivet bërthamë, duke i përforcuar akoma më shumë ato. I gjithë krijimi ndërtohet si një vijimsi imazhesh jo paralele me romanin, përpunime të rrëfimit, që duhet thënë vjen akoma më linear se vetë romani. Ndonëse me synimin e krijimit të një strukture fragmentare si romani, skena e ka qartësuar strukturën komplekse të veprës së Kadaresë, duke deshifruar tekstin kompleks kadarejan në një interpretim më të perceptueshëm për publikun, i cili ka reaguar ndryshe përballë kësaj zgjedhjeje.

Pra, nisur nga rastet që morëm shkurtimisht në fokus, konkludojmë se jo të gjitha veprat narrative mund të kalojnë përmes procesit të reduktimit dramaturgjik, për të marrë një jetë të re në një skenë teatrore. Kjo bëhet e mundur vetëm për ato narratorë, tendencat e të cilëve drejt një hapësirë të ndërmjetme, çon drejt një tipologjie veprash, njohur ndryshe si romanet dialoguese. Vetëm në këto lloj veprash mund të dallosh vijën kaluese mes romanit e teatrit, shkrimit e recitimit, personazhit e aktorit. Ndër këto raste përfshimë edhe modelin kadare të përftesave dramaturgjike me bazë veprat e tij.

Referencat

- [1]. Artua A., 2000, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- [2]. Bonomi A., 1999, *Lo spirito della narrazione*, Bompiani.
- [3]. Dado F., 2011, *Sfida teorike të historiografisë letrare*, Bota shqiptare, Tiranë.
2006, *Teoria e veprës letrare. Poetika*, Toena, Tiranë.
- [4]. Lotman, 1981, *Semiotica della scena*, «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», XV, I, Torino.
- [5]. Myftiu A., 2002, *Nga letërsia te filmi*, Botim i Akademisë së Shkencave, Tiranë, 2002
- [6]. Segre C., 1984, *Teatro e Romanzo*, Einaudi, Torino.
- [7]. Ubersfeld A., *Leggere il teatro*, Euroma, La Goliardica, 1984
- [8]. Grilli M., 1980, *Teatro e scritti sul teatro* La nuova Italia, Firenze.
- [9]. Papagjoni J., 2013, *Grishje për/nga letërsia*, Toena, Tiranë.
- [10]. Papagjoni J., 2011, *Teatri dhe dramaturgjia shqiptare*, Tiranë.
- [11]. Papagjoni J., 2009, *Enciklopedi teatri dhe kinematografia shqiptare*, Toena, Tiranë.
- [12]. Hamiti S., 1978, *Teksti i dramaturgjike (Sprova për një poetikë) 2*, Rilindja, Prishtinë.