

EDMIR BALLGJATI

ADMINISTRIMI SHTETËROR I KËNGËS TRADICIONALE QYTETARE SHKODRANE GJATË PERIUDHËS SOCIALISTE

Abstrakt

Periudha e socializmit shtetëror në Shqipëri shënon një nga fazat e ndryshimeve më të thella në fushën e muzikës tradicionale dhe, veçanërisht, në atë të këngës tradicionale qytetare. Me gjithë interesin studimor që paraqesin, futja e saj nën administrim shtetëror dhe ndërhyrja me kritere ideologjike nuk janë bërë ende objekt studimi në masë të mjaftueshme. Ky punim synon të hedhë një hap në këtë drejtim, duke marrë si rast këngën qytetare shkodrane. Fillimisht ravijëzohet një skicë e politikave kulturore socialiste në lidhje me folklorin dhe muzikën tradicionale, për t'u thelluar pastaj më tej në qëndrimin specifik kundrejt këngës qytetare. Pas një periodizimi në tri faza relativisht të dallueshme të qëndrimeve në këtë drejtim, kalohet në analizën konkrete të punës kulturore me këngën tradicionale, duke u përqendruar në dy proceset që qëndronin në themel të filtrimit ose përpunimit, të cilit iu nënshtroa tradita: seleksionimi dhe aktualizimi. Meqenëse ishte e pamundur të instrumentalizohej drejtpërdrejt pa ia shpërfytyruar stilin, repertori tradicional u sanitarizua politikisht duke u zhveshur nga dimensionin metafizik, duke u pastruar nga “armiqtë klasorë” apo edhe duke iu “moderuar” emocionaliteti. Nga ana tjetër, figura tipike dhe të kudogjendura të repertorit, si lulja, bilbili apo pranvera ishin shumë të volitshme për idilikën socialiste, duke ruajtur ndërkohë cipën e autentikes “popullore”.

Fjalë kyçe: socializëm, këngë qytetare, administrim, seleksionim, aktualizim

Abstract

Albania's state-socialist period constitutes one of the most intensive phases of change in the sphere of its traditional music, especially in

traditional urban song. Its subjection to state administration and ideological criteria have not yet been properly researched, despite their obvious scholarly interest. This paper aims to take a step in this direction, relating to Shkodra's urban song as a case study. Initially an outline of socialist policies concerning folklore and traditional music is made, deepening then specifically on its stance toward traditional urban song. Distinguishing three relatively distinct phases of this, an analysis of the actual cultural work with urban song is made, concentrating on the two constitutive processes of filtering or elaboration to which the tradition was subjected: selection and actualization. Being impossible to instrumentalize without perverting its style, the traditional repertoire was politically sanitized by stripping off its metaphysical dimension, purging "class enemies", and "moderating" its emotionality. On the other hand, ubiquitous traditional motives like the flower, the nightingale or the spring were too convenient for the socialist idyll, preserving moreover the semblance of "folk" authenticity.

Key words: socialism, urban song, administration, selection, actualization

1. Hyrje

Falimenti i socializmit shtetëror, këtij "eksperimenti artistik të një shkalle të panjohur më parë" (Groys 1992, 5), shënoi mbylljen e një përvoje historike që e ka përfutur tashmë distancën e nevojshme kohore për një hulumtim të imët e sistematik të trashëgimisë së saj. Me mjaft interes paraqitet kjo gjë në sferën e kulturës e, në këtë kuadër, edhe të muzikës, veçanërisht kur merret parasysh rëndësia që iu dha kësaj të fundit nga burokracitë kulturore përkatëse si një mjet i fuqishëm për skemat e menaxhimit të shoqërisë, sikurse dhe kujdesi thuajse maniakal, me disiplinë dhe ndjeshmëri të tejskajshme me të cilin u ndoq zhvillimi i saj (Minga 2018, 47).

Për një varg arsyesh, studiuesit e muzikës shqiptare i kanë vërejtur dhe diskutuar gjurmët e trashëgimisë socialiste, para së gjithash, në lidhje me sferën e muzikës së kultivuar e, pjesërisht, edhe me atë të së ashtuquajturës "muzikë e lehtë", që u zhvillua në ato vite. Ndërkaq, me përjashtim të ripërmasimit të qëndrimit kundrejt të ashtuquajturit "folklor i ri" të asaj

periudhe, pak është analizuar konkretisht e në thellësi efekti i politikave kulturore socialiste mbi muzikën tradicionale shqiptare.¹

Në këtë punim synohet të hidhet një hap në këtë drejtim, duke u përqendruar në rastin e Shkodrës. Në qendër të vëmendjes janë politikat, dhe sidomos puna kulturore, së cilës iu nënshtrua repertori tradicional gjatë periudhës socialiste dhe efektet që prodhoi sistemi i administrimit shtetëror në rrjedhat e kësaj tradite.² Duhet theksuar se, përderisa përqendrohet vetëm në administrimin shtetëror, pra në jetën skenike të këngës, punimi nuk mbulon të gjitha proceset zhvillimore që përjetoi tradita gjatë periudhës në fjalë. Për më tepër, edhe brenda vetë administrimit shtetëror, hulumtimi ka në qendër vetëm procesin e filtrimit apo përpunimit, të cilit iu nënshtrua fondi tradicional i trashëguar, duke lënë kështu mënjanë krijimtarinë e re të periudhës, e cila kërkon studim më vete.

Është me rëndësi të nënvizohet se kritika e nënkuptuar në vijim nuk buron nga ndonjë ide fikse e ruajtjes së pastër, të ngrirë në kohë të repertorit, pasi vetë “natyra e traditës nuk është që të ruhet e paprekur një trashëgimi nga e kaluara, por të pasurohet ajo sipas rrethanave aktuale dhe t’i transmetohet rezultati brezave pasardhës” (McCollum dhe Herbert 2014, x). Siç thekson studiuesi Bruno Nettl, nëse ka një gjë vërtet të qëndrueshme në traditat muzikore të botës, ajo është prania e vazhdueshme e ndryshimit (Nettl 1983, 174). Çështja këtu është se ndryshimi nuk vjen “nga poshtë”, nga bartësit dhe praktikantët e repertorit, por kryhet me direktivë “nga lart”, nga instancat e pushtetit politiko-ideologjik.

2. Puna kulturore

Udhëheqësit socialistë shqiptarë e morën me gjithë seriozitetin e mundshëm çështjen e masivizimit të “lëvizjes kulturore”, duke e shtrirë

¹ Për një përjashtim në këtë drejtim, shih: Shetuni 2013 dhe, veçanërisht, Minga 2020.

² Këtu i referohemi tre niveleve që propozon studiuesja Mikaela Minga për analizimin e praktikës së këndimit shumëzërësh në jug të Shqipërisë (shih: Minga 2017, 6). Në këtë punim, megjithatë, niveli i parë i propozuar aty (ai i studimit dhe dokumentimit të fenomenit) nuk do të jetë pjesë e analizës, meqenëse është trajtuar në punime të tjera, dhe, nga ana tjetër, për shkak se ky aspekt nuk ndërlidhet në mënyrë aq të drejtpërdrejtë me muzikëbërjen konkrete të periudhës.

rrjetin tipik të institucioneve kulturore socialiste³ në nivel kapilar. Kështu, deri në vitin 1990, u ngritën përkatësisht 84 shtëpi dhe 133 vatra kulture në qytete dhe 515 shtëpi e 1555 vatra kulture në fshatra. Gjatë vitit 1990, viti i fundit totalitar i Shqipërisë, në grupet artistike amatore aktivizoheshin rreth 78,000 amatorë (Fuga dhe Dervishi 2002, 21). Një investim i tillë shtetëror ishte politikisht i leverdishëm, pasi përveç instrumentalizimit të drejtpërdrejtë të kulturës, ai ishte edhe pjesë e luftës ideologjike për të dëshmuar “epërsinë e padiskutueshme” të socializmit kundrejt kapitalizmit në kontekstin e Luftës së Ftohtë, pa folur këtu pastaj për vlerën simbolike si një prej “fitoreve” më të mëdha të “Partisë” në kushtet kur vendi kishte dalë nga lufta, duke trashëguar një prapambetje të thellë, me një nivel analfabetizmi që shkonte në 85%.

Nga tre “formacionet e kulturës artistike socialiste” (Uçi 1982, 12), të klasifikuara si arti i kultivuar, arti amator dhe folklori, këtij të fundit iu kushtua një vëmendje e përveçme. Teorikisht kjo nënkuptohej nga vetë kategoria e “frymës popullore”: përthithja e vlerave të kulturës popullore konsiderohej si një nga rrugët më të rëndësishme jo vetëm të ruajtjes së trashëgimisë kulturore e të traditave kombëtare, por edhe të forcimit të karakterit popullor të të gjithë kulturës së re socialiste në tërësi (Uçi 2007, 387). Formula zyrtare e qëndrimit të regjimit ishte “folklori të vendoset e të qëndrojë në pedestal” (Uçi 2007, 387).

Ky qëndrim, ama, nuancohej sipas interesave politike të momentit. Kështu, në periudhën e parë të pasluftës, kur vendi ishte në aleancë me Jugosllavinë, vërtet u ndërmorën masa domethënëse në drejtim të mbështetjes së folklorit, si, për shembull, organizimi i festivaleve folklorike apo edhe ngritja e një sektori për folklorin në Institutin e Shkencave (Xhagolli 2013, 64), por, nga ana tjetër, u gjallëruan edhe prirje apo nënrryma nënvleftësuese të tij (Uçi 2007, 388).

Me kalimin e vendit në prehrin sovjetik, shtypi i kohës do të mbushej me kritika dhe autokritika të muzikantëve ndaj këtij “gabimi”, siç ndodhte rregullisht në çdo ndryshim kursi politik.⁴ Faza “kineze”, nga ana tjetër, do

³ Për hollësi në këtë drejtim shih: Minga 2018.

⁴ Shembull tipik dhe domethënës në këtë drejtim janë diskutimet e sopranos Jorgjia Truja dhe kompozitorit Enver Mara në Konferencën I Nacionale të Muzikës,

të shënonte një pikë skajore në këtë drejtim, me fushatën histerike për “mbrojtjen e karakterit kombëtar” që kulmoi në Plenumin IV (1973). Një nga mëkatet e rënda të “grupit armiqësor” Lubonja-Paçrami, të “demaskuara” nga diktatori, ishte edhe nënvlerësimi i folklorit. Në fakt, kjo do të ishte edhe hera e fundit që do të pohohej në sferën publike ekzistenca e një opinioni të tillë nënvlerësues në ndonjë grup apo shtresë sado të kufizuar të shoqërisë shqiptare. Mesazhi për pacenueshmërinë absolute të “piedestalit” të folklorit ishte dhënë qartë dhe pa asnjë ekuivok.

Në kundërvënien elementare midis shqiptares si “e mirë” dhe të huajës si “e keqe” (Vehbiu 2007, 197), që u konstruktua në funksion të politikës autarkike të regjimit, folklori u kthye në një element qendror, duke theksuar pikërisht rolin e tij “përveçues”.⁵ Përveçse nuk krijonte mundësi për ndikime “armiqësore” (d.m.th, të huaja), folklori mundej edhe të instrumentalizohej më lehtësisht në të mirë të kultit të diktatorit, siç u dëshmuua në mënyrën më të papërmbajtur në Festivalin Folklorik të Gjirokastrës (Uçi 2007, 403; Xhagolli 2013). Për ta ilustruar kurbën vazhdimisht në rritje të folklorit, mjafton të vëmë në dukje se në edicionin e vitit 1973 të Festivalit të Gjirokastrës rezulton që në të gjitha fazat përgatitore të tij të jenë angazhuar gjithsej 42,000 vetë, shifër e cila, në edicionin e vitit 1978, shkoi në 52,000, ndërsa në atë të vitit 1983 në 70,000 (Uçi 2007, 356). I njëjti vërvshim konstatohet edhe në programet e radios dhe të televizionit, mbingarkimi me folklor i të cilëve shkaktonte edhe një kundërveprim kritik te spektatorët.⁶

pasqyruar në gazetën *Zëri i Popullit*, 16 janar 1952, f. 2. Për këtë, shih edhe Paparisto 1950.

⁵ Duke iu referuar fushatës zhdanoviste (1946-48) që u vu në veprim menjëherë pas luftës, studiuesi Richard Stites vëren të njëjtin mekanizëm edhe në Bashkimin Sovjetik. Ai shkruan: “Risja ishte armiku i familjaritetit dhe familjariteti dukej se garantonte sigurinë politike dhe psikologjike përmes rehatisë dhe qetësisë. Nostalgjia, e përfaqësuar në mënyrën më të gjallë nga muzika ‘folklorike’, u bë shërbëtorja e stabilitetit e, madje, e palëvizshmërisë. Kjo është arsyeja përse shkrimi dhe interpretimi i këngës folklorike u shtua me aq vërvshim nga kjo periudhë e më tej” (Stites 2004, 29).

⁶ Shih Uçi 2007, 403.

Ashtu si në vendet e tjera të bllokut lindor, edhe në Shqipërinë socialiste iu dha një përparësi e padiskutueshme kulturës tradicionale të fshatit krahasuar me atë të qytetit. Kjo pozitë dytësore në hierarkinë e vlerave kulturore socialiste lidhej veçanërisht me këngën e tipit të ahengut qytetar. Qoftë nga pikëpamja e përmbajtjes tekstore, ku mbizotëron tema e dashurisë intime, me në qendër “ashikun”, që lëngon nga dashuria e parealizuar, ashtu edhe në drejtim të atmosferës me brengë dhe trishtim, që karakterizon shpesh shprehjen muzikore, ahengu shfaqej në antipod me tiparet themelore të presupozuara nga “tipikja” socialiste: “gjallëria e zhanreve epike, lirike optimiste, dinamike dhe realiste, me një sens të theksuar politik, zhanret e afta për të dhënë frymën heroike, ritmet e gjalla, optimizmin revolucionar dhe tempin e kohës sonë” (Kruta dhe Panajoti 1985, 100). Prandaj, në punime të kohës, ndeshen herë pas here vërejtje për një “sentimentalizëm vulgar”, për mbyetje nga “ndjenja të një intimiteti plot pesimizëm e depresion” (Paparisto *et al.* 1990, 122) e të tjera si këto. Një tjetër rezervë kishte të bënte me ndikimet orientale që buronin nga periudha e pushtimit osman, së cilës i mbivendosej edhe një element “klasor”: fakti se ishte përhapur fillimisht në “shtresat e larta të shoqërisë (feudalë, klerikë, tregtarë)” (Paparisto *et al.* 1990, 12), shtresa që regjimi i cilësonte si “klasa reaksionare”, pra “armiq të brendshëm.” Vetë diktatori, në fakt, do ta cilësonte ahengun si një “ves bejlerësh” (shih: Hoxha 1977, 35).

Ky pozicion subaltern i këngës qytetare u pasqyrua edhe në punën kulturore të institucioneve muzikore të kohës, duke bërë që herë-herë të ngriheshin edhe zëra për një raport më të ekuilibruar. Ndonëse me tone të matura, një kërkesë të tillë shtronte, për shembull, muzikologu Spiro Kalemi. Në një konferencë shkencore rreth FFK të Gjirokastrës të vitit 1978, ai shprehej: “vendi i kufizuar që i është lënë kësaj kënge [qytetare] në botimet folklorike, mungesa e çfarëdo lloj studimi, propagandimi i pakët që i bëhet etj, na japin të drejtën të mendojmë se i jemi në një farë mase borxhli asaj” (Kalemi 1980, 127).

Fenomeni është veçanërisht i dukshëm në programet e festivaleve të Gjirokastrës. Në lidhje me Shkodrën, për shembull, bie në sy se në vitin 1968 nuk u paraqit asnjë këngë tradicionale qytetare, ndërsa në edicionet e viteve 1973, 1978 dhe 1983 u paraqit vetëm nga një këngë e tillë, shoqëruar edhe me nga një këngë të re, mbi tematika kryesisht të ideologjizuara të

formatit tipik të “folklorit të ri.”⁷ Këtu bën njëfarë përjashtimi vetëm edicioni i vitit 1988 (i fundit i zhvilluar në periudhën socialiste), në të cilin Shkodra, krahas një kënge tradicionale, paraqitet edhe me dy këngë të tjera qytetare, të cilat, ndonëse të reja, nuk janë me ngarkesë ideologjike.⁸ Me gjithë kushtëzimet e pashmangshme që buronin nga detyrimi për të përfaqësuar edhe traditat e Malësisë dhe të Nënshkodrës, në një program që përbëhej tipikisht nga 12 deri në 18 numra, përfaqësimi i këngës qytetare mund të ishte padyshim më i zgjeruar. Muzikologu Spiro Kalemi parashtronte një tablo të ngjashme edhe në lidhje me programet e qyteteve të tjera, si: Elbasani, Berati, Durrësi apo Tirana (Kalemi 1980, 127).

Në retrospektivë, Spiro Shituni, kërkues shkencor në Institutin e Kulturës Popullore gjatë dhjetëvjeçarit të fundit të periudhës totalitare dhe një ndër figurat më aktive në studimet etnomuzikologjike të asaj periudhe, qëndrimin ndaj këngës qytetare do ta përmbledhte kështu:

“[N]daj saj, u mbajt një qëndrim nënvlerësues, nënçmues, mohues. Kështu, muzikës tradicionale qytetare iu kufizuan ose ndaluan tërësisht të drejta të tilla themelore si: Regjistrimi, notizimi, botimi, studimi sistematik; dhënia, transmetimi, popullarizimi në radio, televizion, kinematografi; përfaqësimi në festivale folklorike: lokale, kombëtare, ndërkombëtare; ruajtja e integritetit të repertorit; etj. [T]helbi, bërthama, zemra e repertorit të abengut muzikor qytetar shqiptar u godit pa mëshirë nga Partia Komuniste e Shqipërisë” (Shituni 2013, 20. Kursivi original).

Ndonëse ka elementë të vërtetë, ky pohim është disi drastik dhe ka nevojë të nuancohet. Kështu, në periudhën e parë pas çlirimit të vendit pati një “vërshim të madh” të këngës qytetare dhe vetëm më vonë u kalua në ekstremin tjetër (Kalemi 1980, 127). Nga mesi i viteve 1970-të dhe sidomos në vitet ‘80, nga ana tjetër, fillon të shtrohet gjithnjë e më shpesh nevoja për t’i dhënë asaj një vëmendje të shtuar, me gjasë edhe nga perceptimi i njëfarë “stanjacioni” në zhvillimin e saj, veçanërisht në procesin e krijimtarisë

⁷ Këto të dhëna janë nxjerrë nga konsultimi i regjistrimeve të programeve, të cilat disponohen aktualisht nga Arkivi Audiovizual i IAKSA-së.

⁸ Nëse kënga *Nusja na ka ardhë* ishte vërtet krejt “e freskët”, e krijuar vetëm tre vite më parë, *Kanga e kerushqe* e T. Daisë, nga ana tjetër, mund të thuhet se ishte tradicionalizuar tashmë, duke zënë vend të qëndrueshëm në repertorin e qytetit.

(Shituni 1988, 36). Fakti që kjo kërkesë shtrohet jo vetëm nga studiues, por edhe nga funksionarë të instancave më të larta muzikore, përgjegjës për përcjelljen e “orientimeve” të partisë në fushën përkatëse, nënkupton që kjo nxitje në mos buronte, të paktën ishte miratuar “nga lart.” Rrjedhimisht, në qëndrimin zyrtar ndaj këngës qytetare mund të ravijëzohen tri faza. Faza e “vërshimit të madh” në vitet e para të pasluftës shkon deri diku rreth vitit 1950. Faza e dytë, e cila fillon nga ky moment deri rreth mesit të viteve 1970, shënjohej futja e saj nën administrimin dhe kontrollin e burokracisë kulturore socialiste, ndërsa faza e fundit lidhet me nxitjet për të nxjerrë këngën qytetare nga njëfarë “stanjacioni”, gjithsesi brenda kornizave ideologjike të kohës.

Treguesi, mbase më domethënës për hapësirën e konsiderueshme, që iu rezervua këngës qytetare në fazën e parë vjen nga të dhënat e studiuesit Ferid Bala, sipas të cilit në vitet e para të pas-çlirimit (1945-1949), në Radio Shkodra u realizuan 6.528 emisione me këngë popullore direkt në mikrofoni, dy herë në ditë, në orën 6.00 dhe në orën 19.00 (Bala 1999, 401). Megjithatë aty angazhoheshin edhe grupe me profile të tjera, dendësia e transmetimeve të tyre ishte larg këtyre shifrave. Shkaqet e këtij mbizotërimi mund të shpjegohen me njëfarë pragmatizmi të detyruar nga gjendja e trashëguar e fushës kulturore. Kështu, përpjekjet për ngritjen në këmbë të “ekonomisë muzikore” socialiste patën për shumë kohë si pengesë kryesore mungesën e personelit të kualifikuar, problem që, në vitet e para të pas-çlirimit, ishte vërtet akut. Në këtë kuptim, angazhimi i grupeve karakteristike të këngës qytetare ishte një zgjidhje praktike për “të mbushur” kohën radiofonike në dispozicion.¹⁰ Për më tepër, kjo zgjidhje ishte praktike edhe në drejtim të joshjes së shijes së publikut, pasi kënga tradicionale vijonte akoma me gjallëri jetën e vet si repertori shumë dominant në horizontin tingullor të qytetit.

⁹ Këtu i referohemi specifikisht kompozitorit Feim Ibrahim (shih: Ibrahim 1982), i cili në periudhën në fjalë ishte sekretar për muzikën e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve.

¹⁰ Për mungesën e theksuar të materialeve për transmetim, madje edhe në një institucion kryesor siç ishte Radio Tirana, shih Tochka 2016, 40.

Në të vërtetë, në këto vite të para të “pushtetit popullor”, në sferën e kulturës vërehet një qëndrim disi “liberal” edhe përtej muzikës tradicionale, që manifestohet deri në organizimin (përbërjen) dhe veprimtarinë e institucioneve të sapongritura të kulturës socialiste. Pika e kthesës përkon me thyerjen e parë të madhe të periudhës, atë të prishjes së marrëdhënieve me ish-Jugosllavinë. Siç dihet, shoqëritë socialiste ishin veçanërisht të prira drejt shpërthimesh të gjuhës kritike në momente ndryshimi (Tochka 2016, 57), ndaj dhe nuk është aspak e rastit që fushata e spastrimeve të brendshme politike në parti (e cila kulmon me eliminimin e Koçi Xoxes më 1949) dha efektin e saj edhe në sferën e kulturës. Futja e detyruar e metodës së realizmit socialist, ngopja e shtypit periodik me shkrime të Zhdanov-it dhe me artikuj mbi idetë e tij, apo edhe theksimi i Bashkimit Sovjetik si model për t’u ndjekur në zhvillimin e kulturës, janë veçse disa nga shenjat më të përgjithshme të fushatës së goditjes së “oportunitizmit”, që zuri fill në këtë kapërcyell.¹¹

Në fushën e muzikës specifikisht, moment domethënës është një mbledhje e muzikantëve e organizuar nga Komiteti i Arteve dhe Kulturës në korrik të vitit 1950, tema kryesore e së cilës qenë “rreziqet e devijacioneve dhe gabimeve në punën krijonjëse [të muzikantëve]” (shih: Paparisto 1950). Kjo mbledhje në fakt shfaqet si një “punim” në sferën e muzikës i materialeve të Konferencës II të PPSH-së, mbajtur në prill të atij viti, ku pikërisht qenë “goditur rëndë të metat dhe gabimet që ishin vërtetuar në Parti dhe në organet e shtetit.”¹² Ndonëse ceken raste të shfaqjes edhe në punimin e muzikës popullore, kritikën për “devijime” kanë në qendër të vet, para së gjithash, “ndikimet e huaja”. “Dekadentizmi” apo “tendencat e një sentimentalizmi të sëmurë të vërejtura te një grup kompozitorësh shkodranë” (Paparisto 1950, 73) që përmenden aty, duket se nënkuptojnë kryesisht ndikimet perëndimore (sidomos ato italiane). Këtë do ta adresonte shumë qartë dy vite më vonë vetë Nexhmije Hoxha në

¹¹ Shih, për shembull: Kolë Jakova, “Çështje të artit muzikor”. *Zëri i Popullit*, 19 shtator 1950, f. 2.

¹² Vetë Paparisto në artikullin e lartpërmendur citon nga diskutimi i Sekretarit të PPSH-së, Bedri Spahiu, në atë konferencë. Për më gjerësisht në këtë drejtim shih: *Dokumente kryesore të PPSH*, vëll. II (1949-1956), f. 145-161.

Konferencën I Nacionale të Muzikës. Në kuadrin e direktivës për shmangien e ndikimeve të huaja, ajo veçon specifikisht “kanconetat boshe e idealiste që nuk shprehin ndjenjat e popullit e nuk edukojnë drejt rininë.”¹³

Kjo “shkundje” e fushës kulturore vërtet ka si kryefjalë vlerësimin e folklorit (ose, më saktë, dënimin e qëndrimeve nënvlerësuese ndaj tij), por sinjalizon, gjithashtu, se këtej e tutje edhe ai do t’i nënshtrohej një “kritike partie”, një filtrimi sipas kriterit “edukues” që kishte në themel të vet realizmi socialist. Nuk është rastësi që pikërisht në këtë periudhë shfaqen edhe kritikë e para për mbizotërimin e ahengut shkodran në transmetimet e Radio Shkodrës.¹⁴ Filtri ideologjik do të prekte, pikësëpari, nivelin tekstor. Kësaj i referohej “zonja e parë” e kohës kur parashtronte si detyrë emergjente pastrimin sa më parë të repertorëve nga tekstet që nuk i shërbejnë të sotshmes, nuk edukojnë njerëzit në rrugën e partisë. Siç shprehej ajo, “nuk mjafton melodia popullore që kënga të jetë e mirë.”¹⁵ Padyshim, edhe aspekti muzikor nuk do të mbetej jashtë vëmendjes, por kriteret dhe referencat në këtë drejtim mbeteshin më të vagullta, andaj dhe më pak të nënshttrueshme ndaj një kontrolli sistematik. Pavarësisht këtyre diferencave, është e qartë se tashmë hyhet në një stad tjetër të administrimit shtetëror të “muzikës popullore”, me të gjitha rrjedhojat e lartpërmendura në raport me pozitën dhe trajtimin e këngës qytetare.

3. “Kënga popullore”: “ri-interpretimi” i traditës

Periudha socialiste ishte periudha e parë kur shteti shqiptar përpunoi dhe vuri në zbatim një politikë të caktuar sistematike në fushën e kulturës. Në fushën e “kulturës popullore”, ose, të paktën më ngushtësisht, në atë të folklorit, kjo politikë ishte e rrënjësuar në një apori. Nga njëra anë theksohej “pastërtia” dhe ruajtja e mëvetësisë së folklorit, ndërsa, nga ana tjetër, “zhvillimi dhe lulëzimi i vrullshëm dhe i pandërprerë” paraqitej si një ligj

¹³ Nexhmije Hoxha. “Shoqja Nexhmije Hoxha përshëndet n’emër të Komitetit Qendror” (Konferenca I Nacionale e Muzikës). *Zëri i Popullit*, 15 janar 1952, f. 1.

¹⁴ Shih:N. K. “Arti dhe kultura t’i shërbejë edukimit të popullit për ndërtimin e socializmit”. *Zëri i Popullit*, 11 nëntor 1950, f. 2.

¹⁵ Nexhmije Hoxha. “Shoqja Nexhmije Hoxha përshëndet n’emër të Komitetit Qendror” (Konferenca I Nacionale e Muzikës). *Zëri i Popullit*, 15 janar 1952..

themelor i tij në socializëm (Uçi 1982, 8). Alfred Uçi, përpunuesi kryesor i koncepteve teorike me të cilat operoi “shkenca folkloristike” shqiptare e asaj periudhe, këtë evoluim të folklorit e ilustronte me metaforën e lumit: “shtrati i tij i përgjithshëm estetik mbetej për periudha të gjata historike gati-gati i njëjtë, kurse ujërat që kanë rrjedhur në të kanë qenë gjithnjë të reja si vetë jeta” (Uçi 1982, 13). Kjo metaforë është e qepur ngushtësisht sipas kriterëve të realizmit socialist, me theksin e tij tek përmbajtja (socialiste) përkundrejt formës. Kështu, format e folklorit (“shtrati estetik”) mbeteshin të njëjta, ndërsa përmbajtja (“ujërat”) rridhte përherë e re. Këto “ujëra” natyrisht do të përfundonin në mullirin e “edukimit ideo-estetik” soc-realist. Njëlloj si “formacionet” e tjera artistike, edhe folklori duhej të ngjallte “dashuri pikërisht për atdheun *socialist* [kursivi im]” (Kruta dhe Panajoti 1985, 103).

Në fakt, kjo metaforë nënkupton gjithashtu edhe një hierarki ndërmjet “folklorit të ri” dhe atij tradicional.¹⁶ Sado që të filtroheshin, krijimet tradicionale objektivisht nuk mund ta barazonin shkallën e vetëdijes dhe angazhimit ideologjik, që mishëronin krijimet e reja të ditës. Siç shprehej Zihni Sako, krijimet e reja përfaqësonin “në mënyrë të thellë partishmërinë proletare, e cila tashmë përbën karakteristikën thelbësore të krijimeve popullore, duke shënuar kështu hopin më të rëndësishëm në raport me krijimet tradicionale” (Sako 1975, 6).

Pranimi i këtij “hopi” mbeti një kusht *sine qua non* i folkloristikës shqiptare deri në fund të periudhës totalitare. Në një studim të vitit 1990, të mbetur në dorëshkrim, studiuesi Kujtim Shkreli, ndonëse me një terminologji dhe interpretim më të rafinuar, mbetet ende brenda kësaj suaze.¹⁷ Ai shkruan:

“Evoluimi i këngës qytetare është proces i dyfishtë. Ai realizohet si me krijimin e këngëve të reja ashtu dhe me riinterpretimin e këngëve të fondit të vjetër. Riinterpretimi s’përmbush dot atë që premton krijimtaria e re. Megjithatë, ai ka një hapësirë më të gjerë vepruese, sepse ndërlihet

¹⁶ Për “orientimin” zyrtar në drejtim të një raporti preferencial të “folklorit të ri” përkundrejt atij tradicional, shih Uçi 2007, 405; Xhagolli 2013, 63.

¹⁷ Falënderoj përgjegjësin e Arkivit Audiovizual të IAKSA-së, Elvis Gorica, për vënien në dijeni të ekzistencës së këtij materiali.

me gjëra të njohura, përmban kuptime e tingëltime të seleksionuara të së kaluarës. Me anë të riinterpretimit bëhet rivlerësimi i trashëgimisë e përshtatja me shijet e auditorit, e kështu brenda tij lindin impulse transformuese që sulmojnë drejt krijimtarisë më të freskët.”¹⁸

Ndonëse hierarkia e lartpërmendur pranohet, ajo zbutet duke i njohur riinterpretimit “hapësirë më të gjerë vepruese”. Nga ana tjetër, me mjaft interes është vetë termi dhe nocioni i “riinterpretimit”, i cili zëvendëson terma të tjerë më të zakonshëm për kohën, si: “përpunim”, “modifikim”, “seleksionim” etj (shih: Kruta dhe Panajoti 1985). Ndryshe nga këta të fundit, ai nuk e mbart kuptimin e ndërhyrjes së një vepruesi individual, por nënkupton më tepër një proces receptimi të ngjashëm me përzgjedhjen kolektive, së cilës i nënshtrohet tradicionalisht folklori. Edhe në argumentimin e tij Shkreli i referohet “përshtatjes me shijet e auditorit” dhe jo kriterëve ideologjike të kalcifikuara në ligjërimin e disiplinës, çka në vetvete përbën një dëshmi të shtendosjes së përjetuar në ditët e fundit të regjimit.

Mund të thuhet se ndërhyrja ose elementi ideologjik në repertorin rural që më i ndjeshëm se në atë qytetar e gjithashtu më i prekshëm në krijimtarinë e re sesa në repertorin e aktivizuar tradicional. Mirëpo, pikërisht për shkak se ndërhyrjet në fjalë mund të bien më pak në sy, në vijim do të shqyrtohet ky proces i ndryshimeve në repertorin tradicional urban, duke pasur si pikë reference këngën e Shkodrës. Por, përpara se të hyjmë në këtë hulli, është e nevojshme të bëhen disa cilësime paraprake.

Në radhë të parë, duhet të nënvizohet se zhvillimet në të cilat kaloi kënga qytetare lidhen në një plan të gjerë me proceset e thella modernizuese në të cilat kaloi shoqëria shqiptare e kohës dhe do të ishte absurde që ato të interpretohen të gjitha si rrjedhojë e ndërhyrjeve me motivacion ngushtësisht ideologjik, e një pragmatike të kulluar pushtetore të regjimit. Vazhdimësitë në periudhën socialiste të një numri idesh të parashtruara nga elitat shqiptare, që nga periudha e Rilindjes Kombëtare, janë tepër të dukshme për të pasur nevojë të shtjellohen në hollësi. Mjafton të vihet në dukje, për shembull, vazhdimësia në politikën gjuhësore në raport me pastrimin nga turqizmat, ose, më përgjithësisht, nga orientalizmat. Po në

¹⁸ Kujtim Shkreli, *Këngë nga Shkodra*, f. 37.

këtë drejtim mund të përmendet edhe fenomeni i shkurtimit të teksteve të këngëve, i cili në parim nuk ka të bëjë me shkaqe ideologjike, por kushtëzohej nga kërkesat e reja që diktonte nxjerrja e këngës në skenë apo në transmetimin mediatik (radio ose televizion).

Së dyti, sistemi në të cilin qarkullonte kënga tradicionale qytetare nuk ishte i tëri nën administrim shtetëror. Në gëzimet familjare këngët këndoheshin në trajtën e tyre burimore, jashtë ndërhyrjeve që mund të merrnin kur paraqiteshin në skenë. I pyetur për kontrollin apo censurën gjatë aktivizimit të tij në estradën e qytetit, veçanërisht në lidhje me referencat fetare, këngëtari Shyqyri Alushi kujtonte:

“Me përmendë Zot, Muhamet, Krisht atëherë?! ... Me kë e ke! Ta hekshin [hiqnin]! Ta hekshin [këngën me probleme – *shën. im*]. Ban ça të dush, ven kangë tjetër, ven pjesë tjera. ... Muhametin, me e hekë. *Po t’baj be pashë perëndinë*, me e hekë. ... Çensurë e madhe. Në estradë, se në eheng i kam këndu... Në eheng i kam ba tana unë.”¹⁹

Edhe në këtë sferë kënga natyrisht përjetoi proceset e saj evoluese, më së paku, prej faktit se bartësi tipik tradicional i la vendin gradualisht muzikantëve të shkolluar, shpesh edhe të angazhuar në institucionet kulturore shtetërore.²⁰ Por kjo është një çështje që do të kërkonte një shqyrtim më vete.

* * *

Filtrimi, përpunimi apo edhe “riinterpretimi” i traditës ishte një proces i dyfishtë. Njërin kah të tij e përbënte *seleksionimi*, i cili nënkuptonte lënien mënjanë ose “harrimin” e atyre krijimeve që nuk pajtoheshin me kërkesat dhe shijet ideo-estetike të kohës. Kahu tjetër ishte ai i *aktualizimit*, një lloj filtrimi më i thellë, më i hollësishëm, i realizuar nëpërmjet redaktimit, reduktimit e modifikimit, heqjeve, zëvendësimeve dhe shtesave nga më të ndryshmet, duke i dhënë krijimit një tingëllim të ri (Kruta e Panajoti 1985: 101).

¹⁹ Komunikim personal, tetor 2013.

²⁰ Shyqyri Alushi, për shembull, ka kënduar herë pas here në dasma me drejtuesin e estradës së qytetit, violinistin Mark Kaftalli (shih: Alushi 2013, 22-23).

Për shkak të një autonomie relative që iu njoh muzikës, në funksionin e vet negativ, përjashtues, seleksionimi që më i ndjeshëm në sferën e “folklorit letrar” (pra, në tekstet e këngëve) dhe më pak i tillë në planin muzikor. Siç formulohej në një artikull të kohës:

“Ndërsa teksti i këngëve dhe i valleve të caktuara mënjanohej ose harrohet, muzika dhe koreografia e tyre vazhdon të praktikohet me tekste të reja. Në këto raste procesi i seleksionimit shfaqet tek kujdesi për të zgjedhur muzikën a vallen më të përshtatshme për përmbajtjen e tekstit të ri. Ky është një proces krijues kompleks që ka specifikën, kërkesat dhe rrugët e veta të realizimit dhe vjen duke u përmirësuar krahas rritjes së ndërgjegjes ideo-politike dhe artistike të masave” (Kruta e Panajoti 1985: 101).

Siç del qartë, “kujdesi për të zgjedhur muzikën më të përshtatshme për përmbajtjen e tekstit” nënkupton se, pavarësisht se është më e përthyeshme, edhe muzika nga ana e saj nuk është krejtësisht asnjansë në drejtim të përmbajtjes. Meqenëse kërkohet që, për nga ekspresiviteti, të jetë në harmoni me fjalët, edhe në muzikë ka hapësirë për seleksionim.

Përveç kriterit të ekspresivitetit të marrë në mënyrë abstrakte, seleksionimi në planin muzikor mund të interpretohej edhe në një plan sociologjik. Sipas studiuesit Jim Samson, përmbajtja sociale e muzikës mund të shqyrtohet në tre nivele të ndryshme: shkaku social i një vepre, gjurma sociale e ngulitur mbi materialet e saj dhe prodhimi social i kuptimeve të saj (Samson 2004, 8). Niveli i dytë, ai i gjurmës sociale të ngulitur mbi materialet muzikore, del herë pas here në pah, veçanërisht kur shtrohet çështja e forcimit të “frymës socialiste” të këngës. Në një artikull problemor të tij, Feim Ibrahim, asokohe sekretar për muzikën i Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, shkruante:

“Dihet se motivet popullore, tepër të konkretizuara në përmbajtjen e tyre, në veprat që përdoren sjellin me vete atmosferën kur janë krijuar, temën që trajtojnë dhe vendin ku këndohen zakonisht. Prandaj, jo vetëm që duhet mbajtur qëndrime krijuese, por edhe duhet zgjedhur, sepse nuk mund të jenë tipike për atmosferën socialiste pjesëza e motive të valleve dhe këngëve që të kujtojnë dasmën e hershme të Shqipërisë së Mesme” (Ibrahimi 1982, 48).

Në këtë optikë, elementi socialist dobësohej mjaft “sidomos kur përdoren intonacione dhe motive që mbartin elemente të vjetruara sentimentale e orientale” ndaj dhe çështja e pasurimit intonativ të melodisë duhej të ndiqte rrugë të tjera (Ibrahimi 1982, 50). Rruga e kërkuar do të përmbilidhej nga studiuesit B. Kruta dhe J. Panajoti në këtë mënyrë:

“Mënjanimi gradual i intonacioneve minore nostalgjike e sentimentale dhe zëvendësimi i tyre me intonacione gazmore, optimiste, brilante; largimi nga meloditë e zvargura, melizmatike, plot me glisando zbritëse dhe kalimi në melodi më të zhdërvjellëta, impulsive dhe plot dinamizëm; mënjanimi i ritmeve të ngadalta e të lira dhe zgjerimi i vendit të ritmeve të shpejta, të aksentuara, binare me fakturë të pikëzuar dhe me karakter të ndjeshëm marcial; zgjerimi i intervaleve të ngushta dhe kalimi në intervale më të gjera me karakter ashendent” (Kruta dhe Panajoti 1985, 102).

Në praktikë natyrisht nuk u kalua totalisht nga njëri skaj në tjetrin, pasi repertori kishte një profil të konsoliduar që nuk mund të denatyrohej lehtë. Por, siç mund të deduktohet edhe nga krijimtaria e kohës, veçanërisht këngët melizmatike në ritëm të lirë u mënjantuan dukshëm.²¹ Është për t'u nënvizuar se kjo përbën një vazhdimësi të qartë të prirjes së kristalizuar që në gjysmën e parë të shekullit për të shmangur stilin e tepruar melizmatik që konsiderohej si një nga shenjat më të dukshme të “teprimeve orientale” të trashëguara nga periudha osmane (shih: Koço 2002, 129). Ky është një rast tipik i strategjisë kulturore socialiste, ku një ligjërimit apo ide e mëparshme, këtu de-osmanizimi (në kuptimin që e përdor historiania Maria Todorova këtë term) rimerret duke e jonizuar atë ideologjikisht (këtu, për shembull, duke e lidhur edhe me kërkesën për “optimizëm”, “frymë të shëndoshë socialiste” etj.).

Për të krijuar një ide të përafërt për *shkallën* në të cilën veproji procesi i seleksionimit në këngën shkodrane, mund të bëjmë një krahasim të thjeshtë. Në përmbledhjen me 250 notizime të botuar nga studiuesit Tonin Zadeja dhe Tonin Daija gjenden vetëm rreth 90 këngë nga lista prej 320 njësisish të

²¹ Këtu bëjnë përjashtim “jaret” e Palokë Kurtit, të cilat për zhvillimin e tyre vokale u krahasuan madje me ariet apo romancat, duke u vlerësuar kështu si modele kulmore të këngës qytetare.

ahengut të vjetër që kishte dokumentuar Kolë Gurashi më 1955, pra diçka më pak se një e treta e totalit.²² Ky përpjesëtim mund të merret si orientim relativisht i besueshëm, për shkak se autorët, të angazhuar në institucione kulturore si drejtues apo organizatorë gjatë gjithë periudhës socialiste, kanë pasur si kriter të deklaruar të botimit përfshirjen e atyre këngëve që ka “seleksionuar koha” d.m.th, atyre që kanë arritur të mbeten në repertorin aktiv. Padyshim nuk mund të pretendohet që gjithë ky mënjanim i bërë “nga koha” të ketë ndodhur vetëm për motive ideologjike. Në repertor qarkullonin edhe këngë të dobëta, ose, të paktën, pa kërkesat e nevojshme artistike që kërkon skena. Përmasa e fenomenit mbetet gjithsesi domethënëse.

Në kahun pozitiv, procesi i seleksionimit gjente mbështetje kryesisht në një grup të vogël këngësh për figura apo ngjarje të caktuara historike.²³ Këto, duke u përdorur në funksion të mitit të qëndresës, pra, idesë se shqiptarët për shekuj me radhë s’kishin bërë asgjë tjetër veçse kishin luftuar kundër pushtuesve të radhës, dëshmonin dashurinë e pakufishme të “popullit” për liri, liri të cilën ia kishte dhuruar më në fund vetëm Partia dhe udhëheqësi i saj. Kjo linjë, nga ana tjetër, mund të shfrytëzohej nga studiuesi si dëshmi se bëhej fjalë për një “traditë të shëndoshë” (Prendushi 1976, 96). Ndërkohë, orientimi ishte që ajo të bëhej sa më “e shëndoshë”, siç dëshmohet nga promovimi zyrtar i të ashtuquajturave “këngë popullore partizane”, të cilat shënonin një shartim të panatyrshëm të traditës lokale me tematikat e parapëlqyera dhe që, në të vërtetë, nuk zunë vend asnjëherë në repertorin e mirëfilltë qytetar (shih Prendushi 1976, 96).

Procesi tjetër, të cilit iu nënshtrua tradita, ai i aktualizimit, ishte më kompleks dhe më kapilar në vetë natyrën e tij. Edhe këtu ama, filtrimi preku më fort dhe më së pari elementin tekstual. Ishte praktikë e padiskutueshme që përpara çdo premiere shfaqjet duhet të kontrolloheshin dhe të merrnin

²² Në këtë shifër përfshijmë vetëm ato këngë që janë përcjellë të njëjta ose lehtësisht të identifikueshme, pa hyrë në gjurmim të mëtejshëm për këngë me tekste të ndryshuara.

²³ Veçanërisht të njohura në këtë drejtim janë këngë të tilla, si: *Kena nisë me u ba milet* (e cila i referohet ngjarjeve të Lidhjes së Prizrenit), *Krisi topi*, këngët për Oso Kukën, Hamz Kazazin etj.

miratimin paraprak nga instancat pushtetore përkatëse dhe vëmendja padyshim drejtohej në radhë të parë tek përmbajtja. Siç shprehet studiuesi Ridvan Karakaçi, ndërhyrja në tekste ka qenë një punë konstante, për çka angazhoheshin dhe disa nga poetët më me emër të qytetit.²⁴

Këto ndërhyrje duhet të bëheshin pa ia humbur tekstit dukjen e përgjithshme tradicionale. Në këtë kuptim shpjegohet edhe “dorëzimi” përballë faktit se ky tip kënge nuk mund të bëhej kurrë aq “e angazhuar” sa ç’mund të dëshirohej. Siç nënvizohej në një artikull të kohës, këngët e dashurisë “me karakterin e tyre përgjithësues, me përqendrimin e vëmendjes te mendimi e te ndjenja e jo te ngjarja, duke u modifikuar disi, kanë mundur t’i shërbejnë mirë popullit, sa që ky s’e ka ndier aq shumë nevojën për zëvendësimin e tyre tërësor” (Kruta dhe Panajoti 1985, 98). Është domethënëse në këtë drejtim se shfrytëzimi i intonacioneve të saj për t’i kënduar Partisë apo Atdheut do të jepte rezultate që ndonjëherë u veçuan edhe në atë kohë si të paqëlluara (shih Uçi *et al* 1980, 64), ndërsa më vonë do të përmendej si shembull emblematic i keqpërdorimit politik të folklorit në tërësi (Abazi dhe Doja 2016, 172; Uçi 2007, 405 etj.).

Edhe shartimi i lirikës së këngës me temën e punës nuk ishte aq i lehtë për t’u realizuar. Në referatin e tij mbi muzikën, gjatë punimeve të Kongresit I të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, muzikologu Albert Paparisto qortonte pikërisht shpeshtësinë e teksteve të tilla të paqëlluara, ku motivi i punës “qepej” mekanikisht ndaj atij lirik. Një shembull tipik që ai citon, ia vlen të jepet këtu për të krijuar një ide mbi fenomenin:

Në zemër më ke hy/Me shpirt të dashuroj/Kab të shoh me llan përveshun/Ma shumë o Dritë punoj! (Paparisto 1957, 77).

Por ndërhyrjet mund të bëheshin në mënyra mjaft më të holla dhe më pak të drejtpërdrejta. Një rast i tillë është, për shembull, një variant i këngës së njohur *Ma ven dorën përmbi dorë* i kënduar nga Bik Ndoja në vitet 1980, tekstin e të cilit po e përcjellim më poshtë (strofën I dhe refrenin), duke e

²⁴ Komunikim personal, qershor 2020.

krahasuar me variantin tradicional në të cilin qarkullon sot kënga. (shih: Zadeja dhe Daija 2000, 211)²⁵

Varianti tradicional

*Ani ma ven dorën përmbi dorë,
Si bylbylat o nëpër borë,
Ashiku ka sevda, hej, hej, hej,
Kjaj me lot si fukara.*

Ref. *Ika, ika, mora, mora malet-e,
Bashkë me lalën, lala t'i kjan ballet-e (2x)*

Varianti i Bik Ndojës

*Oh ma ven dorën përmbi dorë,
O si bylbyli që kndon mbi luleborë,
Hajde se kam sevda, haj, haj, haj,
Me ty jetën t'vazhdojmë bashkë.*

Ref. *Ika, ika, mora, mora rrugën-e,
Më thanë vashën ke me gjetun fushës-e,
Ika, ika, dhe të gjeta fushës-e,
Era e malit seç ta puthte gushën-e.*

Në pamje të parë, “prekjet” janë pothuajse të papërfillshme, por ato lëvizin një numër elementesh, duke i dhënë këngës një nuancë më “idilike”, përkundrejt atmosferës së “zymtë” të variantit tradicional. Bilbili tani këndon mbi luleborë (dhe jo “nëpër borë”), është hequr nga skena identifikimi i personazhit kryesor me “ashikun” (i cili mbart konotacionet e vuajtjes dhe dashurisë së parealizuar) dhe ai nuk “qan me lot si fukara”, por dialogon me të dashurën për jetën e lumtur të përbashkët. Ndërkaq, refreni i shmanget përsëritjes, duke zhvilluar më tej narrativën. Përveçse thëllon idilin e dashurisë të përvijuar fillimisht në strofë (personazhi nuk merr më “malet”, si një figuracion i arratisë nga humbja e shpresës, por tani ai merr “rrugën”), tashmë refreni fut në mënyrë mjaft të hollë edhe një element të “punës”. Trajta “më thanë” e vargut të dytë, nënkupton në mënyrë të paspecifikuar shokë ose të njohur (meqenëse njohin “vashën” e personazhit dhe i tregojnë atij se ku ndodhet), dhe përderisa vasha është “në fushë” nënkuptohet se ajo është në punë ose në aksion (në arë) dhe këtu asociacionet me këngët e shumta për grurin, kallirin etj., vijnë lehtësisht në mend. Kështu, jo pa mjeshtëri letrare, tematika e punës është ndërftuar pa u përmendur aspak në mënyrë të drejtpërdrejtë.

Një tjetër rast tipik i bërjes “më të çiltër, më të shëndoshë” të atmosferës së këngës mund të vërehet tek kënga e njohur *Ti je yll që del*

²⁵ Shih: https://youtu.be/2LOomaS_vq4, konsultuar për herë të fundit më 11 korrik 2020.

n'sabah, e kënduar gjithashtu nga Ndoja.²⁶ Për krahasim, ky variant përcillet më poshtë bashkë me variantin tradicional:

Varianti tradicional²⁷

*Ti o hyll që del n'sabah-e,
Që shëndritë dyrnjanë,
Të lutem mos ban tamah-e,
Del e ban sejran.
Po çka kanë kta djelmt' e ri,
Që nuk rrinë rahat,
Janë të msuemun qysh n'vocri,
Kanë marrë nasihat.
Kjani fusha e kjani male,
Si asht ba dyrnjaja,
Djelmt' e ri janë mbushë me halle,
I ka xanë sevdaja.*

Varianti i Bik Ndojës

*Ti je yll që del n'sabah-e,
Që shëndritë dyrnjan-e,
Sillmi sytë du me t'i pa-e,
Se ma dogje xhanë.
Lule je porsì pranvera,
Sa bukur ke çil-e,
Drandofille të vjen era,
Mbush' me'aromë të mirë.
Gzoni fusha dhe ju male,
Ka lulëzu pranvera,
Djem e vajza hjedhin valle,
Gzueshëm si përhera.*

Qasja është e ngjashme, ku ndryshimet fillestare janë minimale: është hequr turqizma “tamah”, ndërsa turqizma e dalë nga përdorimi “sejran” është zëvendësuar me tjetrën, gjithsesi më të njohur, “xhan”, por atmosfera e përgjithshme mbetet e ngjashme. Strofa e tretë, ndërkohë, është ndryshuar plotësisht dhe atmosfera është krejtësisht e përmbysur. Fushat dhe malet tashmë “gëzojnë” (nuk qajnë) dhe nuk ka më vetëm djem plot me halle, por djem e vajza bashkë që vallëzojnë të gëzuar “si përhera”. Nëse varianti tradicional lëviz në një përshkallëzim “zbritës” nga entuziazmi i parë i rënies në dashuri drejt halleve e brengave të mosrealizimit të saj, varianti i “aktualizuar” i Ndojës e përmbys kahjen e këtij përshkallëzimi, duke kulmuar me një tablo “gëzimi rinor” tipik për *kitsch*-in soc-realist.

Ky “gëzim rinor” është gjithmonë konform moralit komunist, sipas të cilit e vetmja dashuri e lejueshme ishte ajo që përfundonte në martesë. Veçanërisht për femrën theksohej si virtyt themelor fakti se ajo ishte “e ndershme”, me çka kuptohej, para së gjithash, moskryerja e marrëdhënieve

²⁶ Shih: <https://youtu.be/8OdazH525pQ>, konsultuar për herë të fundit më 11 korrik 2020.

²⁷ Shih Zadeja dhe Daija 2000, 34.

seksuale para ose jashtëmartesore (shih: Nikolla 2012, 151). Një ndërhyrje e tillë në të mirë të “moralit komunist” mund të shihet, për shembull, në këtë variant të këngës së njohur *Metelikun ta kam falë*, të kënduar nga Bik Ndoja, strofa e dytë e së cilës jepet e krahasuar më poshtë:²⁸

Varianti tradicional

...
Të kam thirrë një natë me bujtë, bej aman, aman
Ma don zemra me më ardhë;
Aman, aman-e.
Ti kujton se du me lujtë,
Maraku me ty m'ka xanë;
E sa e bukur je.

Varianti i Bik Ndojës

...
Syni jot porsi filxhan-e, bej aman
aman,
Gusha jote farfuri;
Aman, aman-e.
Vetullen porsi gajtan-e
Ballt' e bardhë porsi inxhi,
Eh sa e bukur je.

Në variantin e “aktualizuar” personazhi është i zhveshur nga libido. Ai as që parashtrohet ndonjë dëshirë trupore (të cilën ta përlligjë pastaj me seriozitetin e ndjenjës, siç ndodh në variantin tradicional), por thjesht qëndron në “distanca sigurie” (pra, brenda “moralit”) dhe shpalos dashurinë e tij “eterike” nëpërmjet rreshtimit të cilësive të bukurisë pamore të së dashurës.

Ndërhyrjet mund të lidheshin, gjithashtu, me ndonjë temë ose fushatë të ditës, si rasti që lidhet me temën e emancipimit të gruas dhe, specifikisht, me të drejtën e saj për të zgjedhur vetë shokun e jetës dhe jo nëpërmjet shkuesisë (shih: Gurashi 2002, 161); me ndonjë toponim problematik (Topçia 2010, 3) apo elemente të ndarjes së dikurshme klasore. Në lidhje me këtë të fundit, për shembull, kënga *Ku je nisë moj dushe hanëm* do të transformohej në *Ku je nisë moj vashë si zana* (shih: Gurashi 2002, 101), duke shmangur kështu termin “hanëm” jo vetëm si orientalizëm, por edhe për referencën e dikurshme ndaj grave të shtresës së lartë të bejlerëve. Por, aspekti më i mprehtë ishte padyshim ai fetar. Kjo është krejt e kuptueshme kur merret parasysh lufta shtetërore që iu bë asaj, apo edhe bateria e

²⁸ Për variantin e kënduar nga Bik Ndoja, shih https://youtu.be/l_hjTytbhvg, konsultuar për herë të fundit më 11 korrik 2020. Për variantin tradicional, shih Zadeja dhe Daija 2000, 31.

cilësimeve të tilla, si “plagë shekullore, merimangë e zezë e helmatisur, kancer në ndërgjegjen e njerëzve” etj., që lëshonte vetë udhëheqësi (Hoxha 1977, 353). Përtej rreptësisë me të cilën u përjashtua ky element (siç dëshmon edhe pohimi i cituar më parë i këngëtarit Shyqyri Alushi), përmasa e vërtetë e ndërhyrjes kuptohet realisht kur merret parasysh shkalla shumë e gjerë e pranisë së tij në repertor. Në jo pak këngë të ahengut, dashuria nuk është një përvojë që shterohet brenda planit të imanencës; ajo shtjellohet në një lloj trekëndëshi, ku perëndia (ai që “na i din hallet”) përbën kulmin që ndërlidh (gjykon) dy këndet e bazës (ashiku dhe e dashura), të cilët janë në raport horizontal. Megjithëse vuan dhe është i pashpresë përballë të dashurës, ashiku gjen ngushëllim e, madje, nganjëherë duket sikur e vendos veten edhe në pozicion force pikërisht në referencë me gjykatësin e mbramë, perëndinë. Në këtë kuptim, përveçse zhveshje nga dimension i metafizik, heqja e referencave fetare nënkuptonte edhe prerjen e një prej damarëve më të rëndësishëm stilistikë që ushqenin dhe i jepnin forcë traditës.

Si shembull domethënës në këtë drejtim mund të vlenë një nga këngët më të njohura të repertorit shkodran sot *N’at zaman t’njaj furi*, e cila në variantin e saj origjinal titullohej *Kena ardhë n’abri zaman* (shih: Gurashi 2002, 118). Në fakt, “ahir zaman” ka kuptimin e ditëve të fundit të botës sipas besimit islam, ditëve të fundit para apokalipsit. Rrjedhimisht, strofa u hoq krejtësisht dhe e gjithë kënga u ndërtua në bazë të strofës së tretë (*N’at zaman*), duke e zhveshur kështu nga çdo referencë e dukshme fetare.

Në raste të tjera, segmenti me referenca fetare mund të mos hiqej fare, por të përpunohej duke i fshirë ato referenca. Kështu për shembull, teksti i këngës *N’abiret gjynabet tona* do të shndërrohej:

Varianti i aktualizuar

*Fajet tona mori vashë
Një ditë do t’peshojnë
Ti mu m’ke mbetë në qafë
E këtë faj ma ven gjithmonë.*²⁹

Varianti tradicional

*N’abiret gjynabet tona,
Do t’i bajmë ruba,
Veç një Zot na i din hallet,
More zullumqar.*³⁰

²⁹ Shih. Gurashi 2002, 105.

³⁰ Shih. Topçia 2010, 239.

Siç shihet, autori është përpjekur që t'i qëndrojë afër fabulës origjinale dhe thjesht ka hequr të gjitha referencat fetare: “ahiret” (bota e përtejme) është përkthyer në “një ditë”, ndërsa “gjynah” (mëkat) është përkthyer në “faj”. Është e qartë se sa ka humbur teksti në thellësi dhe intensitet. Në praktikën e kohës ishte gjithashtu e zakonshme që mund të mos ruhej fabula e tekstit por skema ritmike e tij, sikurse mund të prekeshin të dyja së bashku (shih: Kruta dhe Panajoti 1985, 102; Koço 2002, 142). Kështu, në punimin e sipërcituar të Gurashit, kënga *Ç'e ninova ramazanin* është shndërruar në *Ç'u shëmtova vashë në këtë vetmi* (shih: Gurashi 2002, 56). Shembuj të tillë mund të jepeshin mjaft. Në dritën e këtyre të dhënave merr domethënie të plotë edhe konstatimi i studiuesit Eno Koço se, nga ndërhyrjet e shtjelluara këtu të periudhës socialiste, shumë nga këngët tradicionale e humbën pikërisht atë shkëndijë nga e cila kishin marrë jetë (Koço 2002, 142).

Në planin ngushtësisht tingullor, ndryshimet që mund të përmendeshin në kuadrin e procesit të “aktualizimit” kanë të bëjnë kryesisht me proceset modernizuese në të cilat kaloi vendi. Ndër më kryesorët këtu mund të cilësohej përmbyllja e plotë e kalimit drejt instrumenteve të temperuara, që shënohet me daljen përfundimtare të sazes nga përdorimi e, rrjedhimisht, edhe të sistemit tingullor mikrotonal. Si instrument bazë mbi të cilin mbështetej sistemi specifik i kodifikimit të repertorit sipas “perdeve”, dalja e saj ndikoi padyshim edhe në shpërbërjen e atij kodifikimi dhe në shpërbërjen graduale të vetë repertorit. Si një kryesore transmetuese të flukseve modernizuese, institucionet kulturore shtetërore ndikuan mjaft në këtë konsolidim përfundimtar të instrumenteve të temperuara. Ky element mund të lexohet edhe si dëshmi e rënies përfundimtare të hegjemonisë së dikurshme të ahengut si “eksponenti ma i naltë” i gëzimeve qytetare.

Përsa i takon kodifikimit, shpërbërja e tij lidhet jo thjesht me daljen e sazes nga përdorimi, por edhe me daljen e këngës në skenë dhe paraqitjen e saj në forma të mediatizuara. Në fakt, pjesa më e madhe e ndryshimeve në parametrat muzikorë të këngës qytetare të kësaj periudhe kanë të bëjnë me praktikën interpretuese dhe lidhen pikërisht me këtë element “spektakolar” të daljes në skenë. Shpejtimi i tempeve, zgjerimi i formacionit, shmangia e improvizimit, reduktimi i numrit të strofave të kënduara në një këngë etj., janë vetëm disa nga këto. Si procese rregulluese dhe disiplinuese të praktikës

interpretuese, ato mund të shihen në një plan të gjerë si dëshmi të flukseve modernizuese në përgjithësi, asaj që shpesh përmendet si “sjellje në kohë” e këngës.

5. Përfundime

Periudha socialiste shënon një nga fazat e ndryshimeve më të thella në fushën e këngës qytetare shkodrane, por edhe asaj shqiptare në tërësi. Këto ndryshime lidhen në mënyra shumëplanëshe me flukset e forta modernizuese që përfshinë shoqërinë dhe kulturën përgjithësisht. Administrimi shtetëror i trashëgimisë së këngës tradicionale është vetëm njëri nga shtigjet, në bazë të të cilëve mund gjurmohet rrjedha e këtyre ndryshimeve, veçanërisht atyre me ngarkesë ideologjike.

Megjithëse i binte fort dautëve të “pastërtisë” dhe “autenticitetit”, regjimi nuk ngurroi aspak ta instrumentalizonte trashëgiminë në përputhje me premisat ideologjike dhe objektivat politike të tij, përmes dy proceseve të seleksionimit dhe aktualizimit. Edhe kënga tradicionale e ahengut, dhe specifikisht ajo e Shkodrës, iu nënshtrua një procesi të tillë, me gjithë “largësinë” që kishte ndaj kërkesave zyrtare. Meqenëse ishte e pamundur që të instrumentalizohej në mënyrë të drejtpërdrejtë për të ngritur në pedestal liderin dhe regjimin pa e denatyruar apo shpërfytyruar stilin tradicional të repertorit, regjimi e sanitarizoi atë politikisht, duke e zhveshur nga dimensionin metafizik, duke e pastruar nga “armiqtë klasorë”, apo edhe duke ia “moderuar” emocionalitetin. Nga ana tjetër, përhumbja në figura tipike, si lulet, bilbili apo pranvera, të paktën potencialisht, mund të merreshin si referencë simbolike ndaj “jetës së lumtur” që kishte sjellë socializmi.

Bibliografi

- Abazi, Enika dhe Albert Doja. 2016. “From the communist point of view: Cultural hegemony and folkloric manipulation in Albanian studies under socialism”. *Communist and Post-Communist Studies* 49: 163-178.
- Alushi, Shyqyri. 2013. *Abëngu shkodran më dha jetë*. Shkodër: Fiorentina.
- Bala, Ferid. 1999. “Karakteristikat e interpretimit vokal në këngët popullore shkodrane dhe transmetimi i tyre deri në ditët tona”. *Shkodra në shekuj* 2: 395-401.

- Dobrenko, Evgeny. 2011. "Socialist realism". Në: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, përg. nga Evgeny Dobrenko dhe Marina Balina, 97-113. Cambridge University Press.
- Edmunds, Neil, përg. 2004. *Soviet music and society under Lenin and Stalin: The baton and the sickle*. NY: Routledge Curzon.
- Groys, Boris. 1992. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press.
- Gurashi, Kolë. 2002. *Shkodra e baballarëve*. Shkodër: Botimet Françeskane.
- Hoxha, Enver. 1977. *Mbi letërsinë dhe artin*. Tiranë: "8 Nëntori".
- Ibrahimi, Feim. 1982. "Të ruajmë raporte të drejta në marrëdhëniet midis artit të kultivuar dhe atij popullor". *Nëntori* 5: 44-54.
- Kalemi, Spiro. 1980. "Disa probleme të këngës popullore qytetare". Në *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor. Festivali folklorik kombëtar 1978 dhe problemet aktuale të shkencave etnografiko-folkloristike*, përgatitur nga Uçi, Alfred, Mustafa Gërcaliu, Qemal Haxhihasani, Benjamin Kruta dhe Spiro Shkurti, 125-131. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Kalemi, Spiro. 2010. *Gjysëm shekulli muzikë (1945-1995). Mbresa e kujtime*. Tiranë: Enti botues "Gjergj Fishta".
- Koço, Eno. 2002. *Kënga lirike qytetare shqiptare në vitet 1930*. Tiranë: Toena.
- Kruta, Benjamin. 1977. "Çështje të raportit midis të mirëfilltës dhe spektakulares në zhvillimin e folklorit bashkëkohor". *Konferenca kombëtare e studimeve etnografike*, 527-535. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Kruta, Benjamin dhe Jorgo Panajoti. 1985. "Folklori ynë në epokën e Partisë". *Kultura popullore* I: 89-108.
- McCollum, Jonathan dhe David G. Herbert, përg. 2014. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. London: Lexington Books.
- Minga, Mikaela. 2016. "Tallavaja dhe entropia e muzikës në Shqipëri". *Kultura popullore*: 125-142.
- Minga, Mikaela. 2017. "Praktika shumëzërëshe në Shqipëri dhe itineraret e një asemi kulturor". *SHËJZAT* 3-4: 5-17.
- Minga, Mikaela. 2020. *Tinguj që rrëfejnë, tinguj që rrëfehen. Elbasani në regjistrimet etnomuzikologjike të arkivit audiovizual – LAKSA*. Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike.

- Ndoja, Bik. 2007. *Kanga ndriçon errësinën*. Shkodër: Enti botues “Gjergj Fishta”.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nikolla, Albert P. 2012. *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*. Tiranë: Onufri.
- Paparisto, Albert. 1950. “Mbi disa probleme nga mbledhja me kompozitorët e muzikantët e vëndit tonë”. *Letërsia Jonë* 9: 72-75.
- Paparisto, Albert. 1957. “Gjendja dhe detyrat e muzikës sonë”. *Nëntori* (nr. i posaçëm): 75-89.
- Paparisto, Albert dhe Aleksandër Çefa, Fatmir Hysi, Hamide Stringa, Iliriana Dema, Kosta Loli, Spiro Kalemi, Tonin Zadeja, Zana Shuteriqi. 1990. *Historia e muzikës shqiptare*. Vëll. I. Tiranë: Sh.B.L.U.
- Prendushi, Robert. 1976. “Nga grupet e para tek filharmonia”. *Shkodra*: 95-109.
- Rice, Timothy. 2003. “Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology* 2: 151-179.
- Rice, Timothy. 2010. “Ethnomusicological Theory”. *Yearbook for Traditional Music* 42: 100-134.
- Sako, Zihni. 1975. “Festivali Folklorik Kombëtar i Gjirokastrës (1973), etapë e rëndësishme e artit dhe e kulturës sonë popullore socialist”. Në *Simpozium për problemet e Festivalit Folklorik Kombëtar të Gjirokastrës*, tetor 1973, pa autor, 5-18. Tiranë: Akademia e Shkencave, Instituti i Folklorit.
- Samson, Jim, përg. 2004. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press.
- Smirnova, Nina. 2004. *Historia e Shqipërisë përgjatë shekullit XX*. Tiranë: Ideart.
- Shetuni, Spiro J. 2013. *Muzika tradicionale shqiptare: muzika qytetare* (Libri V). Ouskirts Press.
- Shituni, Spiro. 1988. “Cilësia si problem themelor i artit muzikor popullor”. *Kultura popullore* II: 25-38.
- Shkreli, Kujtim. 1990. *Këngë nga Shkodra*. Dorëshkrim, Arkivi i Folklorit: IAKSA.
- Topçia, Nuh. 2010. *Ehengu shkodran*. Shkodër: Rozafa.

- Turino, Thomas. 1990. "Structure, Context and Strategy in Musical Ethnography". *Ethnomusicology* 3: 399-412.
- Uçi, Alfred, Mustafa Gërcaliu, Qemal Haxhihasani, Beniamin Kruta dhe Spiro Shkurti, përg. 1980. *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor. Festivali folklorik kombëtar 1978 dhe problemet aktuale të shkencave etnografiko-folkloristike*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Uçi, Alfred. 1982. "Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste". *Çështje të folklorit shqiptar 1*: 5-29.
- Uçi, Alfred. 2007. *Estetika e folklorit*. Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Velaj, Agim. 2006. *Këngë popullore shkodrane*. Shkodër: "Gjergj Fishta".
- Xhagolli, Agron. 2013. *Folklori shqiptar në bashkëkohësi*. Tiranë: Qendra e Studimeve Albanologjike, IAKSA.
- Zadeja, Tonin dhe Tonin Daija. 2000. *250 këngë qytetare shkodrane*. Shkodër: Idromeno.