

EMIN Z. EMINI

DIMENSIONET ETIKE NË FUNKSION TË ESTETIKËS NË DRAMATURGJINË E E. HAXHIADEMIT

-NEOKLASIKJA DHE VEÇANTIA E DRAMËS SË HAXHIADEMIT

Sado që neoklasicismi shqiptar është kundruar me dioptrinë e një letërsie me formë, strukturë e modelime të jashtëkohshme, “paradoksale”, “anakronike”, janë dy aspekte që provojnë se neoklasicismi në dramaturgjinë shqiptare, edhe pse i vonuar, ka bërë hapin për t’u rreshtuar përkrah letërsive të tjera neoklasiciste evropiane dhe është pikërisht atipikja historiko-letrare vonesa e lëvrimit të poetikës neoklasike që ka prodhuar paradigma, rimodelime e rikonceptime të parateksteve e, po kështu, edhe të personazheve. Ky lloj “formatimi” së bashku me *kundërtezen e përgjegjësisë morale* të tragjedisë si funksion etik të paracaktuar nga objekti estetik, janë elementet lidhëse të dramës shqiptare me zhvillimet letrare të dramaturgjisë evropiane të viteve tridhjetë të shekullit XX.

Narrativa mitologjike, biblike e historike në dramaturgjinë e E. Haxhiademit merr statusin e fiksionit letrar, sado që vetë kuptimi i fiksionit është potencialisht mitik. Transmetimi i kuptimit dhe i imazheve prej paratekstit në tekst letrar synon që nëpërmjet fiksionit të ndërtojë kode dhe mite të reja letrare dhe kjo për autorin me vetëdije letrare është kruciale, sepse drama e tij “nuk konsiston në të treguarit e dytësorës si diçka primare, porse e paraqet atë që është vetë ajo”¹, parësoren, fiksionin si akt krijues dhe personazhin letrar.

Neoklasicismi i Haxhiademit dhe tragjeditë e tij sado që “dalin disi jashtë kohës në të cilën shfaqen si me pathosin e shkrimit, si me tematikën kryesore”², duke pasur për determinant parësor krijimin e mitit letrar dhe jo paratekstin e mitit si dhe ndërtimin e paradigmave e të modeleve të personazheve që konotojnë dimensione, kuptime e analogji me kërkesat, shqetësimet, jetën dhe temat emocionale të njeriut të bashkëkohësisë, bën që drama e tij të frymojë me dramën evropiane të asaj epoke, sepse “në vitet tridhjetë, kudo kishte një

¹ P. Snozdi, *Teorija moderne drame 1850-1950*, Biblioteka Mansioni, Hrvatski Center ITI-Unesco, Zagreb, 2001, f. 15.

² S. Hamiti, *Letërsia moderne shqipe*, UetPress, Tiranë, 2013, f. 384.

interes për zhvillimin e dramës, e cila do t'u kushtohet shqetësimeve të njerëzve të zakonshëm dhe problemeve të shoqërisë moderne”³.

Në dramatikën e Haxhiademit, po aq sa ishte i rëndësishëm *shpirti* i tragjikës, fabula, po aq ishte i rëndësishëm personazhi, heroi tragjik, heroi i shqyrtuar.

Duke qenë se heroi në tragjedinë klasike gjithsesi mbart më vete të madhërishmen, është subjekt i paracaktuar që t'i nënshtrohet “padisë” së strukturës kozmogonike, për fajin e fatthënë të patjetërsueshëm tragjik. Sado i virtytshëm, heroi është qenie e gabueshme dhe së këndejmi, si i tillë është subjekt i përcaktuar që të bëjë një mëkat dhe për pasojë të ndëshkohet për veprimin e gabuar, të kthehet në viktимë edhe në rastet kur veprimi i tij është i pandërgjegjshëm. Madje, në rastet kur gabimi tragjik është i pavetëdijshëm, për shkakun se “heroi ekspozohet i pambrojtur pas lindjes”⁴, doemos ndodh hamartizimi nga i cili derivon pasoja. E pavetëdijshmja është komponente stimuluese dhe fuqizuese në ngritjen e kurbës emocionale te recipienti dhe kjo ndikon në fuqizimin e vlerës estetike dramatike a skenike të veprës.

Në aspektin artistik, me pikënisje hamartizimin dhe me përfundim katarzën, te tragjedia ndodh kalimi i kurbës letrare nga kategoritë estetike në kategoritë etike. Përkundër se “rryma e klasicizmit francez shpallte se në art ka vend vetëm për të bukurën”⁵ si kategoria më e epërme estetike e objektit letrar, që prej ekzistencës të tragjedisë si zhanër krijues dramaturgjik, funksioni i tragjedisë ndodhet në aktin e kapërcimit të estetikës në koncepte e kategori etike.

Në dramaturgjinë e Etëhem Haxhiademit ndërtohet diskursi atipik klasik dhe neoklasik, e kështu ndodh e kundërta: dimensionin etik është në funksion të estetikës.

Katarza pra, duke qenë produkt estetik i tragjedisë klasike dhe neoklasike, nëpërmjet emocioneve dhe gjendjeve pasionante merr dimensione etike me të cilat ballafaqohet recipienti letrar a skenik, gjithnjë me synim purifikimin e tij. Prandaj, tragjedia si qenie estetike ka funksion etik, sepse spastrimi në esencë është reflektimi etik që vjen nga qenësia e saj, tani jo vetëm si emocion (*mëshirë* dhe *frikë*), por edhe si gjykim, si *njohje*. Nëpërmjet emocioneve për ta njohur të mirën dhe të keqen, të shpërblyerën dhe të dënueshmen, vlerën dhe jovlerën, estetika sendërtonte etikën në tragjedinë klasike dhe neoklasike. Procesi i njohjes, përkatësisht sendërtimi i etikës mundësohet, sipas F. Bekonit nga *imagjinata artistike* e poetit e cila si e tillë është koncept estetik, ndërsa sipas M. Fiçino (1443-1499), njohja përveç se është shqisore (*sensus*), përfytyruese

³ M. Carlson, *Kazališne teorije* 3. Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, f. 75.

⁴ R. A. Segal, *Miti: një hyrje e shkurtër*, Cuneus, Prishtinë, 2017, f. 111.

⁵ A. Uçi, *Estetika, jeta, arti*. Shtëpia botuese e Librit politik (Botim i dytë), Tiranë, 1973, f. 229.

(*imaginatio*) është dhe produkt i fantazisë (*fantasia*) dhe rezultat i arsyes (*intelligentia*). Tri mënyrat e para të njohjes janë në shërbim të fushës së estetikës, pra, të krijimit artistik dhe të kënaqësisë estetike, ndërsa arsyeja është kriter etik, sepse nëpërmjet racionales si mekanizëm i njohjes, njeriu bëhet qenie më humane, më racionale dhe rrjedhimisht më i mirë. Zaten, kriteri fundamental i dramës neoklasike është **arsyeja**, siç dhe **drejtësia poetike**.

E madhërishmja te drama klasike-neoklasike, si sublimat i sakrificës, i qëndresës dhe i durimit, vetëmohimit dhe stoicizmit, i *drithërimës* deri në tronditje dhe admirimit, i mirësisë dhe bukurisë, pra i luftës ndërmjet të mirës dhe të keqes, e cila personazhit ose i sjell kurorën me dafina - ngadhënjimin, ose disfatën dhe shkatërrimin e plotë, ndodhet jashtë vullnetit të subjektit dramaturgjik, ndodhet pra, në fuqinë e dorës hyjnore. Por, nuk ngjet gjithmonë kështu në dramaturgjinë e Haxhiademit. Ajo ndodhet më afër pikëpamjes së Sinner-it, sepse ndëshkimi, përkundër se bëhet në emër të vendosjes së drejtësisë dhe të etikës, “është një mënyrë joefektive për të ndihmuar njerëzit”⁶ dhe rrjedhimisht, për ta ndihmuar heroin që të shmanget nga rituali tragjik. *Rituali tragjik* (F. Ferguson) për t’i shpëtuar gabimit tragjik dhe pamundësia për të ikur nga kjo trajektore, në rastet kur personazhi i kryen veprimet nga pozicione të vetëdijshme në njërin anë dhe, realizimi i përcaktimit nëpërmjet ndëshkimit si normativë e parashkruar kozmike në anën tjetër, bën që personazhi të sillet në një cikël vicioz. Përcaktimi i tij dhe paracaktimi nga forcat hyjnore, janë fati dhe fatkeqësia e personazhit.

Paracaktimi dhe përcaktimi

Etëhem Haxhiademi në dramaturgjinë e tij shqyrton fatin dhe fatkeqësinë e personazhit duke kërkuar dhe ndërtuar dimensione të reja shprehëse e kuptimore. Subjekti dramaturgjik (personazhi) i paracaktuar për hamartizim, veprimin tragjik e kryen sipas dy diskurseve: sipas paracaktimit dhe sipas përcaktimit. Paracaktimi, në tragjedi, nëse do të shërbehemi me konceptet teologjike-filozofike të T. Aquinit (1226-1274), është vepër e Zotit, i cili gjithsesi mbetet i patjetërsueshëm, sepse veprimi është element strukturor i pandryshueshëm, si “forca e parë lëvizëse, ose shkaku i parë”⁷, porse katastrofa – tragjedia vjen veç më pas si e patjetërsueshme nga përcaktimi i personazhit, nga nivelet motivore, emocionale e mendimore të subjektit dramatik, p.sh., te vëllavrasja tek tragjedia e Haxhiademit, “Abeli”, vrasja e Ulisit te drama homonime apo vrasja si shkak i pabesisë te drama “Pirrua”. Me këtë proces, pra, bëhet rikuptimësimi i gabimit tragjik, por ruhet stili i madhërishëm i poetikës së tragjedisë. Rikuptimësim do të thotë rikomunikim, i cili realizohet

⁶ G. Butler dhe F. McManus, *Psikologjia-një hyrje e shkurtër*, Ideart. Tiranë, 2007, f. 43.

⁷ D. Gërlqi, *Estetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984, f. 239.

nëpërmjet zhvendosjes së veprimit nga disa pozicione; prej pozicionit kozmik (lart) në pozicionin tokësor (poshtë), prej pozicionit religjioz në atë social, prej së pavetëdijshmes në të vetëdijshmen, prej parahistorisë në histori, prej psikologjisë sociale në etnopsikologji, prej etnopsikologjisë në psikanalizë.

Me zhvendosjen dhe rikuptimësimin e veprimit, së këndejmi, në dramaturgjinë e Haxhiademit, stili i madhërishëm ruan retorikën klasike-neoklasike, pra ruan “gojëtarinë më fisnike që mund ta prodhojnë poetët më të mëdhenj”⁸ dhe me këtë diskurs retorika tragjike domosdo e merr edhe trajtën e komunikimit të saj sipas nivelit veprues të personazhit në procesin tragjik.

Përcaktimi, zhvendosja e fajit dhe arketipi

Haxhiademi me vetëdije krijuese ndjek linjën e ndërtimit të veprimit dhe rrjedhimisht të së madhërishmes së ndërmjetme, pra e sjell atë si produkt letrar të ndodhur ndërmjet përcaktimit dhe paracaktimit (“Abeli”). Nëpërmjet kësaj mënyre krijuese heq dorë nga e madhërishmja si një përcaktim ndikues i drejtpërdrejtë kozmik në jetën e njeriut dhe e zbret atë në nivelin tokësor, duke ndërtuar kështu aspektin e ndikimit të fajit, përkatësisht të pafajësisë brenda për brenda relacioneve të botës njerëzore. I këtillë është Kaini i cili e vret të vëllanë, Abelin si krim i predestinuar kozmik, porse në veprën e Haxhiademit, krimi i vëllavrasjes vjen si pasojë e fajit – gabimit të ndodhur në qelizën sociale, në familje. Krimi është vepër e njeriut, sepse njeriu është ai që e bën gabimin tragjik, në rastin konkret tek drama “Abeli” është gabimi i Evës, e cila i trajton në mënyrë të pabarabartë fëmijët e saj, dhe, Kaini i indinjuar, egoist e xheloz mëkaton, kryen krimin e parë. Pra, përfundimisht, njeriu e vret njeriun për fajin e njeriut. Dramaturgu Haxhiademi, me vetëdije krijuese “braktis” paracaktimin hyjnor duke bërë zhvendosjen e fajit te njeriu, i cili vihet në aktin e përcaktimit. Te kjo dramë del se kemi permutacion në hierarkinë e objekteve të imitimit të tragjedisë si zhanër: personazhi bëhet parësor (përcaktimi i personazhit shkakton tragjikën), ndërsa fabula (miti – paracaktimi) është në plan të dytë.

Në gjetjen e Haxhiademit gjejmë pra, braktisjen e kozmogonisë dhe theogonisë në njërën anë dhe kthimin e vëmendjes te psikologjia sociale, te psikologjia e sjelljes, te familja dhe përfundimisht te qenia njerëzore (psikanaliza) si objekt i njohjes.

Duke qenë se subjektet dramatike (personazhet) marrin “karakterë në saje të veprimeve”⁹, Kaini është personazhi tragjik, Abeli është viktimë tragjike, ndërsa fatkeqësia si njësi strukturore e tragjedisë, kuptimësohet në trajtën e një reje të e zezë e fataliste – katastrofa (*pathos*) që bie mbi tërë familjen. Heroi tragjik parabiblik (Kaini) ka të veshur lëkurën e njeriut mëkatar, porse faji

⁸ N. Fraj, *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë, 1990, f. 285.

⁹ Aristoteli, *Poetika*. Buzuku, Prishtinë, 2003, f. 64.

është produkt i familjes. Është i Evës, tek e cila, për shkak të së pavetëdijshmes, nuk i funksionon drejt “peshorja” prej nëne. “E pavetëdijshmja përmban në vetvete burimin e forcave që e vënë shpirtin në lëvizje, kurse format ose kategoritë që i rregullojnë të gjitha këto, janë arketipat”¹⁰. Prandaj, vëllavrasja e Kainit është veprim arketipor (i dënueshëm), ndërsa Abeli është vetë arketipi i viktimës tragjike, është paramodeli i Krishtit. Prandaj, në këtë vepër letrare, faji dhe pafajësia, dashuria dhe xhelozia, drejtësia dhe e padrejta, përfundimisht e mira dhe e keqja si kode etike janë në funksion të estetikës së dramës.

Virtyti dhe qëllimi kulminant

Subjektet dramatike të Haxhiademit, qofshin personazhe të sofrës mitike (Ulisi, Akili, Diomedi), qofshin të ardhur nga korpi historik (Skënderbeu, Pirrua) a nga narrativa biblike (Abeli, Kaini) janë po aq sa heronj, edhe viktima tragjike.

Personazhi i Haxhiademit është edhe hero, edhe njeri i virtytshëm. Me gjithë statusin e heroit tragjik, personazhi si objekt i trajtimit dramaturgjik nuk shquhet për cilësitë morale që do ta ngrinin në nivelin e subjektit të madhërishtë, sepse ai ruan statusin e të qenit *ndërmjet të mirit dhe të keqit* dhe si i tillë nuk posedon atë që I. Kant e quan *virtyt i vërtetë*¹¹, i cili shpërfaqet me tërë *bukurinë e vertytit*.

Subjekti tragjik në dramaturgjinë e Haxhiademit është personazh që mbrumet me parime të përgjithshme, prandaj ai mund të quhet i madhërishtë, madje edhe i vertytshëm. Por, duke qenë se ai përfaqëson një individualitet letrar me veçantitë e tij, tek i cili gëlojnë pamjaftueshmëria, paqëndrueshmëria dhe pamundësia e ruajtjes së parimeve të përgjithshme kur është në pyetje vetanaka si realizim i qëllimit, deomos vihen në funksion edhe elementë të botës emocionale dhe, në raste të tilla, janë ndjenjat ato të cilat e përcaktojnë karakterin moral të personazhit. Sipas këtij procedeu ndërtohet personazhi i Skënderbeut, i cili, nëse do të ndiqte parimet e përgjithshme morale, Moisiun nuk do të duhej ta falte. Aq ma tepër nuk do ta falte Zanfinën, e cila me profilin e saj është personazhi më tragjik i dramës dhe ajo, *funksionalisht*, “bëhet heroina negative”¹² e dramës. Pra, shkelet parimi i gjithënjohur i përgjithshëm, sipas së cilit *tradhëtari shpërblehet me vdekje* dhe kështu i hapet udhë një parimi tjetër që ndodhet në parimin religjioz, siç është “falja e armikut” dhe njëkohësisht edhe etikës njerëzore dhe individuale që është produkt i qenësisë karakterologjike të personazhit me ndjenja humane. Sipas kësaj skeme të “Skënderbeu” i bie që kemi këto kalime: e përgjithshmja kolektive (e mira si

¹⁰ G. K. Jung, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë, f. 221.

¹¹ I. Kant, *Mbi të bukurën dhe të madhërishtën*, Rilindja, Prishtinë, 1980. f. 19.

¹² S. Hamiti, *Letërsia moderne shqipe*, UetPress, Tiranë, 2013, f. 380.

kod etik i njerëzimit) kalon tek e veçanta kolektive (e mira si kod religjioz, në rastin e dramës “Skënderbeu” si kod i grigjës së të krishterëve) dhe kjo pastaj tek e veçanta individuale (e mira si kod etik i njeriut – personazhit) Trajektorja e kategorive etike, pra, bëhet rezultante përfundimtare e kryepersonazhit – Skënderbeut dhe bëhet, madje, stil krijues i dramës së Haxhiademit me tematikë historike.

Në aspektin e krijimit të personazhit artistik, dramaturgu Haxhiademi, e përmbys të përgjithshmen kolektive në raport me individualen e personazhit, e cila në mënyrë retrograde, pra si një lloj *feed back*-u, u vë kurorë parimeve të përgjithshme etike (edhe religjioze), sepse në rastin konkret, Skënderbeu e fal Moisiun e penduar për hir të së përgjithshmes. Akti i këtij veprimi madhështor është shpirti i dinjitetit të heroit, “është ndjenja e bukurisë dhe dinjitetit të natyrës njerëzore”¹³, është mirësjellja, e fismja, madhështorja e mbretit, kryekomandantit, strategut dhe përfundimisht, njeriut.

Përkundër se bulbi veprues i faljes së gabimit me përmasë tragjike nga ana e Skënderbeut rrjedh nga doktrina e krishterë, Skënderbeu nuk e fal Moisiun për ta ndalur *mëkatën e rrjedhshëm*, (tradhtia është mëkatë e madhe), për t’iu kundërvënë pra, mitit të mëkateve fillestare apo për ta mohuar të drejtën sipas kodifikimeve që dalin nga vetë qenësia e së drejtës për të zbatuar ndëshkimin. Jo. Me aktin e faljes realizohet ajo që me teorinë teatrore quhet **qëllim kulminant** i personazhit, prandaj dhe nuk ndodh abuzimi me të drejtën, përkundrazi. Ai këtë veprim – *gjest* (faljen) e kryen duke e mohuar të drejtën parimore universale për ta ndëshkuar atë që kryen tradhtinë, të keqen, gjë që nuk do të thotë se me këtë rast e ka falur tradhtinë dhe të keqen. Skënderbeu fal personazhin (rrjedhimisht dhe gabimin e tij me përmasë tragjike), me qëllim që nëpërmjet këtij veprimi të sendërtojë qëllimin në funksion të së mirës së përgjithshme etnike e politike dhe assesi të lartësojë parimin e madhërishtëm të *virtutit* individual. Virtyti nuk është qëllim, është derivat i veprimit. Kjo mënyrë e ndërtimit të personazhit bën që nëpërmjet të së madhërishtëm – *gjestit* madhështor individual të sendërtohet e përgjithshmja, e mira e përgjithshme e etnikumit, prandaj dimensionin etik është në funksion të së bukurës neoklasike. Ky është akti që pajton deri në njëjtësim të madhërishtmen dhe të bukurën në dramën “Skënderbeu” të E. Haxhiademit.

Nëse te drama “Skënderbeu” kemi faljen, si një akt i madhërishtëm i cili buron nga kroi i doktrinës së krishterë për të vënë pushtetin e paqes, te drama “Aleksandri” ndodh e kundërta, tradhtia ndëshkohet. Ndërsa tek tragjedia “Prirua” ndëshkimi, ndërkaq, bëhet sipas formulës së mençurisë së popullit, “ç’ke mbjellë – do të korrësh”, ke mbjellë pabesinë do të bëhesh pre e saj nga besa e besnikut. Pra, te “Prirua” drama ecën në dy linja: tradhtia-pabesia e para dhe besnikëria – besa e dyta, për të ngadhënjyer përfundimisht etika, kodi bazik

¹³ I. Kant, *Mbi të bukurën dhe të madhërishtmen*, Rilindja, Prishtinë, 1980, f. 19.

antropologjik e etik etnik – Besa. Mirtili besnik e vret Neoptolemin dhe jo Pirron të cilin Neoptolemi e donte të vdekur. Pra, personazhi historik, mbreti Pirro i Epirit, sikundër edhe antagonisti i tij, mbret i Epirit, Neoptolemi, shqyrtohen dhe kodifikohen përbrenda koncepteve antropologjike me imanencën e tërheqjes së parabolës dhe të aktualet së çdokohshme të luftës për pushtet, në këtë rast ndërmjet shqiptarëve.

Heroi i shqyrtuar dhe i rishqyrtuar deri në përmasën e njeriut human është diskursi nëpërmjet të cilit bëhet kapërcimi krijues i Haxhiademit prej neoklasicimit në modernizëm. “Shkarja” prej poetikës neoklasiciste kah modernizmi është e qëllimshme dhe jo rastësore. Qëllimi i autorit nuk bëhet për hir të shkarjes si qëllim krijues më vete, por si akt i vetëdijshëm nëpërmjet të të cilit veprës së tij i jep dy konotacione: e para, për të përthyer e sintetizuar kode e vlera antropologjike dhe e dyta, nëpërmjet rikuptimësimit të kujtesës antropologjike, të sendërtojë vetëdijen etnike si aktualitet, sipas vetëdijes për krijimin artistik individual, se “bukuria është aq sa bën (“gjendja” duhet të sendërtohet në “aktualizim”)¹⁴ dhe, mbi të gjitha si imanencë e autorit për të ngrehur paradigma kombëtare, politike, etno-psikologjike, sociale, kulturore etj. Me të njëjtën qasje krijuese sillet edhe karshi mitit kur e shqyrton ose e rikuptimëson atë, p.sh., drama “Abeli”, Ulisi etj.

Haxhiademi në krijimtarinë e tij e shfrytëzon mitin si një “thesar për përpjekjet e pafundme të njerëzimit në luftën me vdekjen, dëshirën, lumturinë, të mirën dhe të keqen”¹⁵ dhe këtë përvojë të përbotshme të lidhur skajshmërisht me konceptione etike e transmeton nëpërmjet aktit krijues të realitetit artistik e estetik. Ai, në njërën anë e ruan frymën dhe fytyrën e mitit në objektin estetik, të mitit që ia del ose “arriti ta zbulojë thellësinë e mrekullueshme të brendisë së vet, mund të gjejë formën sa më shprehëse të thelbit të vet”¹⁶, ndërsa në anën tjetër, lëndën mitologjike e vë në lëvizje për të ndërtuar procesin tragjik sipas kredos krijuese autoriale.

Aktualja dhe imanenca krijuese e dramaturgjisë së Haxhiademit nuk është prezente “vetëm për arsye të mendimit të përgjithshëm që një skemë e dhënë lë vend gjithmonë për një sërë realizimesh, por për arsye të ndryshimeve në perceptim nga publiku”¹⁷, prandaj dhe te dramaturgjia e Haxhiademit “kuptimi i teatrores lidhet organikisht me kuptimin e bashkëkohësisë”¹⁸.

Në dramën e Haxhiademit, personazhi është hero i cili nuk ka tiparet e heroit klasik-neoklasik, sepse ka dhe tiparet e njeriut të “rëndomtë”. Subjekti

¹⁴ F. Ferguson, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983, f. 50.

¹⁵ S. Balckburn, *Etika: një hyrje e shkurtër*, Cuneus, Prishtinë, 2018, f. 30.

¹⁶ F. Nietzsche, *Lindja e tragjedisë*, Eugen, Tiranë, 2001, f. 95.

¹⁷ O. Hanfling, *Estetika filozofike*, Camaj-Pipaj, Shkodër, 1999, f. 113.

¹⁸ J. Papagjoni, *Regjisorët*, Akademia e Shkencave, Qendra e studimit të arteve, Tiranë, 2002, f. 56.

dramatik ndodhet ndërmjet heroit dhe njeriut si qenie humane. Zbritja e heroit nga “Olimpi” dhe shkelja me të dy këmbët në tokë e personazhit është trajtim modern i personazhit si subjekt dramaturgjik. Te neoklasikja e Haxhiademit, e madhërishmja prej vetiu është edhe e bukur sipas konkluzionit të Shelingut se e *madhërishmja, nëse është e vërtetë është edhe e bukur*, shembull, akti i gjestit (faljes) së Mojsiut nga ana e Skënderbeut. Megjithëkëtë, vlera estetike në veprën e Haxhiademit, nuk vjen vetiu nga fakti, nga e vërteta historike e aktit të faljes si një veprim i fismë, as nga e bukura si ide a si koncept metafizik (Platoni), por nga mirësia njerëzore, nga e mira që ndodhet në veprimin madhështor, sepse “madhështia është njëllor mjeshtërie artistike”¹⁹, ashtu sikundër që “madhështia është një lloj bujarie”²⁰. Veprimi i Skënderbeut, duke qenë se buron nga doktrina religjioze e krishterë “*duaje armikun tënd*”, sipas pikëpamjeve hegeliane, mund të etiketohet si një veprim me bërthamë vepruese që vjen nga e *madhërishmja religjioze*, qenësia e të cilit pastaj konvertohet në produkt tipik artistik dhe, nëpërmjet këtij procesi, veprimi etik religjioz merr dimension estetik, pra religjiozja shpërfaqet si e *madhërishme estetike*. Pavarësisht kësaj, ajo që duhet pikasur te *gjesti* (falja) është pikërisht bërthama vepruese e personazhit dhe tek atëherë të trajtohet veprimi i plotë i kryer. Te tragjedia “Skënderbeu” veprimi i plotë - akti i faljes të individit (Moisiut) nga individit (Skënderbeu), merr ngjyrimin kolektiv, individualja bëhet e përgjithshme me karakter etnik e etik:

*Mbassi besnikërija prap t'u kthye,
Me muë bashk' dhe atdheu të ka fal' ty*²¹.

Po kështu, akti i faljes si koncept religjioz, pra i mëshirës pas pendesës, në veprën e Haxhiademit merr konotacion etnik në trajtën e kujtesës antropologjike, e ardhur si vetëdije dhe si veçori etnopsikologjike, sipas kodifikimit zakonor shqiptar:

*...shqiptari qi pendohet
Për një mëkat' nuk duhet të denohet
Vetëm ke Turqit nuk gjendet mëshirë,*²²

Të gjitha veprimet e personazheve, në rastet kur ato janë frut i pemës së kodeve e besimeve të çfarëdoqoftshme dhe të çfarëdokohshme; kur burojnë nga koncepte religjioze e ceremoni sakrale; kur dalin nga shtresimet antropologjike, pra kur vijnë si model i reagimit nga kujtesa antropologjike dhe etnokujtesa,

¹⁹ Aristoteli, *Etika*, Shtëpia botuese “Fllad”, Tiranë, 2001, f. 116.

²⁰ Aristoteli, *Etika*, Shtëpia botuese “Fllad”, Tiranë, 2001, f. 115.

²¹ E. Haxhiademi, *Vepra 2 (Skënderbeu)*, Faik Konica, Prishtinë, 2000, f. 69.

²² E. Haxhiademi, *Vepra 2 (Skënderbeu)*, Faik Konica, Prishtinë, 2000, f. 70.

apo kur veprimet janë pasojë e koncepteve kozmogonike, nëse për tharm a bazament të tyre kanë të **mirën dhe drejtësinë**, ato veprime vihen në funksion të ruajtjes së ekuilibrit kozmike, siç zakonisht ndodh në zhanrin “madhështor” letrar – në tragjedi, por para se gjithash, në dramaturgjinë e Haxhiademit, veprimet insistojnë në gjetjen dhe ruajtjen e baraspeshës së jetës njerëzore. Prandaj, tragjedia shtron kërkesën që qenia humane të ecë drejt përsosjes, përsosjes së pamundur. Cikli për baraspeshë që buron nga parime etike e morale zë vend të rëndësishëm te tragjeditë e Haxhiademit, në trajtën e ciklit me lidhje kthyesë të dyfishtë: prej kozmogonisë në ontogjenezë dhe anasjelltas.

Prishja e koncepteve etike është një formë e “mëkatit”, prandaj dhe nis të operojë “makineria” e ligjit të *drejtësisë dhe kompensimit* (Dike), e cila “vë në zbatim ligjin purifikues që tenton të rivendosë ekosistemin moral: *“atij që bën keq, do t’i bëhet keq”*²³.

Ndodhja e qenësisë së personazhit ndërmjet të mirës dhe të keqes si dhe pamundësia e heroit për ta poseduar virtytin e vërtetë janë qasje klasike, përkatësisht neoklasike, ndërsa qasja autoriale e Haxhiademit për rishqyrtimin e personazhit dhe të mitit është shenjë e vetëdijes krijuese, është shenjë e modernizmit në letërsi.

Duke e ndjekur këtë procedë, mund të konstatohet se në rastet kur kategoritë etike janë në shërbim të estetikës ndodh dukuria atipike për dramën klasike dhe neoklasike.

Personazhi mitik dhe personazhi letrar. Pamundësia e baraspeshës

Edhe personazhi, edhe miti në tragjedinë “Ulisi” të Haxhiademit kalojnë nëpër përvijime përmbajtëse dhe strukturore prej neoklasizmit kah një qasje moderne. Sado që fati i Ulisit, sipas mitologjisë është i predestinuar nga jashtë, nga kozmosi, Haxhiademi këtë mit e bën të vetin, e ndërton sipas diskursit autorial, të përcaktuar nga Horaci:

*“Lënda e njohur nga të gjithë me të drejtë do të quhet jotja /nëse s’qëndron në rrethin e arrtishëm për të gjithë”*²⁴.

Në “mitin” e Haxhiademit, te drama “Ulisi” faji i personazhit nuk vjen si pasojë e vendosjes së drejtësisë nga një doktrinë hyjnore, përkatësisht procesi tragjik nuk ngjizet si shkak i thyerjes së ligjit moral, qoftë kozmik, qoftë njerëzor, por si shkak i pamundësisë së arritjes së **baraspeshës** së kodeve etike. Pra, si pamundësi e realizimit të baraspeshës ndërmjet Ulisit dhe të birit, Telegonit. Tek “Ulisi” gabimi tragjik ndodhet në karakterin e vetë qenies njerëzore, në keqkuptimet dhe aspiratat e tij, ndodhet në veprimet madhështore të personazhit që janë produkt i hybrisit dhe jo i nemesisit. Prandaj, edhe në

²³ L. Livraga, A. Jorge, *Tragjedia: teatri i mistereve*, Akropoli i Ri, Tiranë, 2018, f. 71.

²⁴ Horaci, *Arti poetik*, Buzuku, Prishtinë, 2000, f. 41.

këtë dramë, Haxhiademi nuk e “problematizon” fuqinë hyjnore, por e shqyrton raportin njerëzor atë-bir, energjia e së cilit e vë në lëvizje kundërshtimore rrotën e fatit vetanak të personazheve. Epëria e ndjenjave dhe veshja e personazhit me “ego” madhështore merr energjinë nga mitokondriet e karakterit dramatik të Ulisit dhe Telemakut që nuk e njohin njëri-tjetrin. Sipas mitit, Ulisi është hero, ndërsa sipas mitit letrar të Haxhiademit s’është veçse një njeri që mundet dhe di të bëjë gabimin fatal, fajin tragjik, për çka dhe e pëson, vritet nga Telemaku. Heroi pra, merr veçori e vese njerëzore, i cili si qenie humane është i lëndueshëm kur i cenohet sedra njerëzore dhe, meqë është i tillë, duke aspiruar *vetërealizimin* dhe *aktualizimin* (Maslow) shkel kodet etike, ose dhe e kundërta, i përqafton ato.

Ulisi dhe Telegoni në dramën e Haxhiademit “Ulisi”, duke qenë më të “fuqishëm” se “pushteti” i fabulës – mitit në aspektin e ndërtimit të linjës dramaturgjike, e përvijon konstatimin se ndërrimi i pozicioneve hierarkike është element atipik klasik-neoklasik, përkatësisht është trajtim letrar sipas parametrave të poetikës moderne.

Në dramën “Ulisi” tragjedia vjen si pasojë e mosnjohjes së të atit me të birin, si pasojë e një incidenti, e një grindjeje që ka brenda rastësinë dhe keqkuptimin dhe, mbi të gjitha, si pasojë e cenimit të nderit të Telegonit, veprimit për dëbimin e tij nga Ithaka nga ana e Ulisit, për çka dhe më pastaj ndodh akti i atëvrasjes, citat, Telegoni:

*Mbasi, qëpar’ un kot prej ‘tij u shava,
Prandaj dhe un me harkun tënd e vrava*²⁵

Në këtë dramë, incidenti dhe rastësia thërrasin kodet morale të precipituara si etnokode shqiptare, (fyerja dhe dinjiteti), përkatësisht shkelja e nderit të burrit bëhet çelësi i tragjikës. Ndodh pra, e kundërta e poetikës neoklasiciste, ndodh atipikja në relacion estetikë – etikë, sepse nëpërmjet objektit etno-etik realizohet objekti estetik. Po kështu, duke qenë se konflikti dramatik vjen si pasojë e një grindjeje – fyerje ndërmjet dy qenieve njerëzore dhe se, fatkeqësia e tyre nuk vjen si predispozicion hyjnor, (personazhet janë njerëz tragjikë e jo heronj tragjikë) si dhe, duke qenë se konflikti dhe tharmi i tij që sjell tragjizmin që ndodhet në veprimin verbal (dialog), atëherë mund të përfundohet se këto dy elemente janë “ikje” nga klasikja-neoklasikja kah poetika me premisa moderne. Së këndejmi, nëse vrasja e cila sjell tragjikën është shenjë (jo e domosdoshme) e zhanrit, në tragjedinë “Ulisi” të Haxhiademit, ky akt nuk e ka përmasën e një veprimi të madhërrishëm, sepse s’është veçse një fatkeqësi, sepse atë e realizon ambicia dhe egoizmi i njeriut kundër njeriut dhe jo e heroit ndaj heroit. Në akceptimin antropologjik, të antropologjisë teatrore, vrasja-vdekja në këtë

²⁵ E. Haxhiademi, *Vepra 1*, Faik Konica, Prishtinë, 2000, f. 76.

dramë është produkt “i sjelljeve para-shprehimore të qenies njerëzore në një situatë përshfaqjeje”²⁶; në aspektin semiotik-sociologjik është mjeti që derivon të drejtën për baraspeshë si cilësi e epërme e personazhit, edhe në rastet kur ajo zhvendoset), ndërsa në akceptimin psiko-analitik është kod etik që manifestohet si veprim për ruajtjen e dinjitetit dhe integritetit personal. Tek e fundit, ambicia në kuptimin psiko-analitik dhe etik të personazhit aktivizohet si “shkak i frikës nga vdekja”²⁷, si një mekanizëm i pavetëdijshëm që sjell frika nga vdekja. Këtë frikë, e shpreh tjetri për tjetrin, (Penelopa për Ulisin):

*Dhe frikën un, Ulis, e kam për ty
Qi ndonj' e keqe most ë vinj' mbi kryë*²⁸

Në dramën “Ulisi”, sikundër dhe në dramën “Akili” projektohet personazhi sipas konceptit modern letrar, deheroizohet, ndërsa tek tragjeditë “Pirroja” dhe “Aleksandri” personazhi ndodhet ndërmjet heroit dhe njeriut. Edhe në rastet kur personazhi është i ndërmjetëm, edhe i deheroizuar, ai ballafaqohet me situata ekzistenciale e tragjike të kodifikuara, qoftë nga parateksti biblik a mitologjik, qoftë nga kodifikimet e tekstit letrar nga autori. Sprovat e personazhit mbi parimet etike e morale kur ndodhet në zgripce e rrethana tragjike, si faji tragjik, gabimi tragjik dhe rrjedhimisht vetë tragjedia, sipas poetikës neoklasike, përderisa, “S’na bën nga *tmerr* i ëmbël të dridhemi të strukur, /Apo s’na ngjall në shpirt një *mëshirë* të hirshme”²⁹, nuk e kryejnë funksionin katarktik dhe për pasojë, objekti estetik nuk mund të marrë funksion etik.

Në tragjeditë neoklasike të Haxhiademit nëpërmjet ndërtimit të tezës morale kemi shmangien e qëllimit që nga produkti estetik të derivohet etika, që do të thotë se kemi shmangien e “kundërtezës së përgjegjësisë morale dhe fatit arbitrar”³⁰ të personazhit, sikundër rrjedhimisht kemi shmangien e “kundërtezës të së mirës e të së keqes” si kategori etike të ardhura nga estetika.

Përfundime

Dramaturgjia e E. Haxhiademit është neoklasike dhe ai, në cilësinë e autorit, mbetet përfaqësuesi emblemantik i poetikës së këtij formacioni stilistik.

Sado që tragjeditë e Haxhiademit kanë mbishtresimet e një letërsie të zhvendosur, e një forme klasike të tejkaluar, “në fakt nga një kundrim i

²⁶ E. Barba, *Kanoa prej letre*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015, f. 29.

²⁷ S. Blackburn, *Etika: një hyrje e shkurtër*, Cuneus, Prishtinë, 2018, f. 43.

²⁸ E. Haxhiademi, *Vepra 1*, Faik Konica, Prishtinë, 2000, f. 16.

²⁹ N. Bualo, *Arti poetik*, Pika pa sipërfaqe, Shtypshkronja Volaj Shkodër, 2012, f. 68.

³⁰ N. Fraj, *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë, 1990, f. 286.

kujdesshëm, vë re praninë vepruese të principeve të një letërsie dramatike të kohës. Kjo duket posaçërisht në mënyrën e shikimit të mitit³¹.

Në tragjeditë neoklasiciste të Etëhem Haxhiademit ka disa elemente atipike poetike: raporti i *mythos*-it si narrativë dramaturgjike me mitin si paratekst; shqyrtimi dhe rimodelimi i personazhit (para)biblik, mitologjik e historik dhe, elementi më themelor, dimensionin etik i objektit (tragjedisë) si funksion estetik.

Klasicizmi i Haxhiademit i ruan “rregullat e vjetra” dhe koncepton “ide të reja” dhe jo vetëm. Dramatika e tij nuk ngelet vetëm brenda ideve të reja. Haxhiademi në letërsinë dramatike shqiptare shfaqet si autor me vetëdije krijuese, prandaj dhe rishqyrton dhe rimodelon si mitin, ashtu edhe personazhin.

Në dramaturgjinë e Haxhiademit, personazhi mund të klasifikohet si disa llojesh: është hero, hero i deheroizuar dhe njeri.

Në hierarkinë e objekteve të imitimit dramaturgjik të shkrimtarit e Haxhiademit (“Abeli”, “Ulisi”, “Pirrua”, Akili etj.) kemi dukurinë e permutacionit, personazhi dhe jo fabula është shpirti i tragjedisë.

Elementet atipike në dramën e Haxhiademit janë përvijim letrar nga neoklasikja për të ndërtuar e mbindërtuar shtresëzime, imazhe e koncepte të reja kuptimore sipas një qasjeje moderne. Prandaj, tragjeditë e Haxhiademit, nëpërmjet neoklasikës trokasin në portat e modernizmit në letërsinë shqiptare.

Neoklasicizmi i Haxhiademit përpos që kërkon lexim në kontekstin historiko-shoqëror, historiko-letrar me dramaturgjinë e kohës, kërkon lexim krahasimtar me dramaturgjinë simotër të përbotshme klasike-neoklasike. Po kështu, kërkon rilexim në disa rrafshë: të antropologjisë – antropologjisë kulturore dhe etnokulturore, sociologjisë së dramës e të teatrit, psikanalizës së tekstit dramatik e të personazhit dhe mbi të gjitha kërkon studimin nga prizmi i filozofisë së estetikës, të veprës si art i të menduarit bukur, pra, estetikës së veprës si objekt letrar artistik-estetik.

Në tragjeditë neoklasike të Haxhiademit nuk ndiqet parimi poetik që nëpërmjet objektit estetik të funksionalizohet etika. Ndodh e kundërta, etika është në funksion të estetikës.

BIBLIOGRAFI

- Aristoteli, *Etika*, Shtëpia botuese “Fllad”, Tiranë, 2001.
 Blackburn, Simon, *Etika: një hyrje e shkurtër*, Cuneus, Prishtinë, 2018.
 Barba, Eugenio, *Kanoa prej letre*, Pika pa sipërfaqe, Tiranë, 2015.
 Bualo, Nikola, *Arti poetik*, Pika pa sipërfaqe, Shtypshkronja Volaj Shkodër, 2012.

³¹ E. Z. Emini, *Neoklasicizmi në dramaturgjinë shqiptare*. f. 291. (Për më shumë shih te <https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxIzsnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>

- Butler, Gillian dhe McManus Freda, *Psikologjia-një hyrje e shkurtër*, Ideart. Tiranë, 2007.
- Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3*. Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
- Emini, Z. Emin, *Neoklasicizmi në dramaturgjinë shqiptare*, f. 291. (Për më shumë shih te <https://drive.google.com/file/d/1zBIJNpcHxdkxlnQhgLSePBT0hyaZ9-/view>)
- Ferguson, Frensis, *Nocioni i teatrit*, Rilindja, Prishtinë, 1983.
- Fraj, Northop, *Anatomia e kritikës*, Rilindja, Prishtinë, 1990.
- Gërliq, Danko, *Estetika*, Rilindja, Prishtinë, 1984.
- Hamiti, Sabri, *Letërsia moderne shqipe*, UetPress, Tiranë, 2013.
- Hanfling, Osvald, *Estetika filozofike*, Camaj-Pipaj, Shkodër, 1999.
- Haxhiademi, Etëhem, *Vepra 1, 2*, Faik Konica, Prishtinë, 2000.
- Horaci, *Arti poetik*, Buzuku, Prishtinë, 2000.
- Jung, Gustav Karl, *Mbi letërsinë dhe artet*, Fan Noli, Tiranë.
- Kant, Imanuel, *Mbi të bukurën dhe të madhërishmën*. Rilindja, Prishtinë, 1980.
- Livraga Lizzi, Jorge Angel, *Tragjedia: teatri i mistereve*, Akropoli i Ri, Tiranë, 2018.
- Nietzsche, Friedrich, *Lindja e tragjedisë*, Eugen, Tiranë, 2001.
- Papagjoni, Josif, *Regjisorët*, Akademia e Shkencave, Qendra e studimit të arteve, Tiranë, 2002.
- Segal A, Robert, *Miti: një hyrje e shkurtër*, Cuneus, Prishtinë, 2017.
- Snozdi, Peter, *Teorija moderne drame 1850-1950*, Biblioteka Mansioni, Hrvatski Center ITI-Unesco, Zagreb, 2001.
- Uçi, Alfred, *Estetika, jeta, arti*. Shtëpia botuese e Librit politik (Botim i dytë), Tiranë, 1973.

SUMMARY

ETHICAL DIMENSIONS IN FUNCTION OF AESTHETICS IN THE DRAMATURGY OF E. HAXHIADEMI

The appearance of neoclassicism in Albanian literature, either in historical or stylistic terms, is considered an atypical phenomenon, especially when it is taken into account that neoclassical poetics in Albanian drama, and not only, comes even after modernism.

The most emblematic neoclassicist representative is Etëhem Haxhiademi. His dramaturgy has some atypical poetic elements:

The relationship of *mythos* as dramaturgical narrative with myth as paratext. The mythological, biblical and historical narrative in the dramaturgy of E. Haxhiademi takes the status of literary fiction, even though the meaning of the fiction itself is poetically mythical. The author with literary awareness,

through the transmission of meaning and images from the pre-text to the literary text, aims for literary fiction and through fiction to build new literary codes and myths.

Haxhiademi's classicism preserves the "old rules" and conceives "new ideas" and not only that. His drama is not limited to new ideas. Haxhiademi appears in Albanian dramatic literature as an author with creative awareness, therefore he re-examines and remodels both the myth and the character.

In the artistic aspect, starting with hamartization and ending with catharsis, in the ancient Greek tragedy, according to Aristotle, the transition of the literary curve from aesthetic categories to ethical categories should occur. While, in the dramaturgy of Etëhem Haxhiademi, atypical classical and neoclassical discourse is constructed, the opposite happens: the ethical dimension is a function of aesthetics.

The examination and remodeling of the biblical, mythological and historical character and especially, the ethical dimension of the object (tragedy) as an aesthetic function.

In Haxhiademi's drama, the character is the hero who does not have the features of the classical-neoclassical hero because he also has the features of an "ordinary" man. The dramatic subject is located between the hero and man as a human being. Finally, the character in Haxhiademi's dramaturgy can be classified as multi-faceted: he is a hero, a de-heroized hero, and a human.

In the literary and aesthetic finding of Haxhiademi, there is the abandonment of cosmogony and theogony as well as the return of attention to social psychology, to behavioral psychology, to the family and finally to the human being (psychoanalysis) as an object of knowledge. This approach deviates him from classicist poetics.

Haxhiademi's neoclassicism, in addition to requiring a reading in the historical-social, historical-literary context with the dramaturgy of the time, requires a comparative reading with the universal classical-neoclassical sister dramaturgy. Likewise, it requires re-reading in several areas: anthropology - cultural and ethnocultural anthropology, sociology of drama and theater, psychoanalysis of the dramatic text and the character, and above all it requires the study from the prism of the philosophy of aesthetics, of the work as art and beautiful thinking, that is, the aesthetics of the work as an artistic-aesthetic literary object.