

DHOMA E ZËRAVE: NGUJIMI EKZISTENCIAL NË OPERËN E PARË MODERNE SHQIPTARE TË ERMIR DERGJINIT

Valmir XOXA

Universiteti i Arteve, Tiranë

Fakulteti i Muzikës

valmirxoxa@gmail.com

Abstakt

Ky artikull propozon një lexim holistik të veprës së parë operistike shqiptare të kompozuar, duke e trajtuar atë si një rast paradigmatic të operës postmoderne në periudhën pas Luftës së Ftohtë, në kryqëzimin mes muzikologjisë dhe shkencave shoqërore. Duke u mbështetur në literaturën ndërkombëtare mbi operën, studimi e pozicionon operën “Dhoma” brenda debateve më të gjera mbi ndërdisiplinaritetin, historinë kulturore dhe teknikat kompozicionale. Vepra shkëputet në mënyrë të qartë nga realizmi socialist shqiptar, si në planin estetik ashtu edhe në atë ideologjik, përmes adoptimit të një gjuhe muzikore kromatike me orientim serial, të lidhur ngushtë me një libret me prirje ekzistencialiste.

Në planin metodologjik, artikulli ndjek strukturën e një projekti disertacioni holistik: fillimisht shtjellon kornizën teorike për analizën ndërdisiplinore të operës; më pas shqyrton strategjitë kompozicionale të “Dhomës” në rrafshin vokal dhe orkestral, me vëmendje të veçantë ndaj përdorimit fleksibël të dodekafonisë dhe proceseve motivike të tipit Grundgestalt; në fund, e interpreton operën si një artefakt kulturor që artikulon subjektivitetin postsocialist, ankthin dhe përvojën e ngujimit.

Teza kryesore është se “Dhoma” mund të lexohet njëkohësisht si laborator teknik për procedurat dodekafonike, si rrëfim mbi ngujimin ekzistencial dhe si një ndërhyrje postmoderne në historinë e operës shqiptare. Në këtë kuptim, vepra dëshmon se opera bashkëkohore kërkon një metodologji të integruar, e cila ndërthur analizën e imtësishme muzikore me mjetet e sociologjisë së kulturës, teorisë letrare dhe studimeve të performancës.

Fjalë kyçe: *opera shqiptare bashkëkohore, postmodernizmi operistik, realizmi socialist shqiptar, dodekafonia / serializmi, libret ekzistencialist*

THE ROOM OF VOICES: EXISTENTIAL CONFINEMENT AND THE DISMANTLING OF THE SOCIALIST SUBJECT IN ERMIR DËRGJIN'S OPERA *DHOMA*

Abstract

This article proposes a holistic reading of first Albanian composition opera as a paradigmatic case of post–Cold War, postmodern opera at the intersection of musicology and the social sciences. Drawing on international opera studies (Abbate, Parker, André, Hutcheon, Till, Fulcher, Dahlhaus, Adorno, Schoenberg, Eimert, Johnson), the study situates Dhoma within broader debates on interdisciplinary, cultural history, and compositional technique. The work breaks decisively with Albanian socialist realism, both aesthetically and ideologically, by adopting a chromatic, serially oriented musical language closely tied to an existentialist libretto.

Methodologically, the article follows the structure of a holistic dissertation project: first, it outlines the theoretical framework for an interdisciplinary analysis of opera; second, it examines Dhoma's compositional strategies in the vocal and orchestral domains, with particular attention to flexible uses of dodecaphony and Grundgestalt-like motivic processes; finally, it interprets the opera as a cultural artifact that articulates post-socialist subjectivity, anxiety, and confinement.

The argument advanced here is that Dhoma can be read simultaneously as a technical laboratory for dodecaphonic procedures, as a narrative of existential entrapment, and as a postmodern intervention into the history of Albanian opera. In this sense, the work exemplifies how contemporary opera requires an integrated methodology that combines detailed musical analysis with tools from cultural sociology, literary theory, and performance studies.

Key words: contemporary Albanian opera, operatic postmodernism, Albanian socialist realism, dodecaphony / serialism, existentialist libretto

1. Hyrje

Studimet mbi zhanrin operistik në literaturën botërore

Ky artikull ndërtohet mbi idenë se gjinia operistike në përgjithësi, nuk mund të kuptohet duke u reduktuar vetëm në partiturë ose në tekstin e libretit, por duhet lexuar si një nyje ku takohen disa rrafshe njëkohësisht: estetik, performativ, filozofik dhe shoqëror. Në qendër të vëmendjes është pikërisht ky tension: nga njëra anë opera si objekt “klasik” i muzikologjisë analitike (strukturë, teknikë kompozicionale,

trajtimi i zërit dhe orkestrës), nga ana tjetër opera si hapësirë ku projektohen dhe problematizohen ide mbi trupin, vdekjen, lirinë, identitetin dhe kujtesën kolektive në një kontekst të caktuar historik, në rastin tonë, në Shqipërinë postsocialiste. Duke u mbështetur në debatin bashkëkohor mbi operën si art i përbërë, artikulli synon të tregojë se opera “*Dhoma*”, si krijimi i parë shqiptar bashkëkohor për gjininë e saj, nuk është thjesht një “rast studimi” muzikor, por një tekst i hapur për lexim psikologjik, filozofik dhe sociologjik.

Opera ka qëndruar gjithmonë, në mënyrë njëkohësisht të sikletshme dhe pjellore, në kryqëzimin e disa disiplinave. Ashtu siç kanë argumentuar Carolyn Abbate dhe Roger Parker¹ : kjo gjini nuk mund të reduktohet as në partiturën muzikore, as në libretin letrar: “*ajo përbën një “art të përbërë”, i cili kërkon vëmendje të njëhershme ndaj tingullit, tekstit, skenografisë dhe pritjes nga audienca*”.²

Për pasojë, studimet operistike, kur merren seriozisht, janë të detyruara të jenë ndërdisiplinore nga vetë natyra e objektit që shqyrtojnë.

Studimet më me zë për këtë subjekt e kanë artikuluar këtë tezë në mënyrë veçanërisht të qartë. Naomi André, për shembull, (*muzikologe amerikane, pedagoge në fushën e studimeve muzikore, gjinore dhe racore*) dëshmon se çështjet e racës dhe gjinisë në operën mund të kuptohen në mënyrë të plotë vetëm nëse partiturat dhe libretin i lexojmë në ndërveprim me praktikatat e interpretimit skenik dhe me kontekstet sociohistorike përkatëse.³ Nicholas Till (*studiuues britanik i operës dhe teatrit muzikor, profesor në University of Sussex, redaktor i The Cambridge Companion to Opera Studies dhe autor i studimeve mbi historinë kulturore të operës dhe raportin e saj me teorinë kritike*) e koncepton operën si një ngjarje performative, në të cilën regjia, skenografia dhe pritja e publikut janë po aq përbërës të

¹ Carolyn Abbate është muzikologe amerikane dhe profesore në Universitetin Harvard, e njohur për kontributet e saj ndikimore në fushën e operës, në teorinë e rrëfimit muzikor dhe në studimin e marrëdhënies midis muzikës, tekstit dhe skenës. Roger Parker është muzikolog britanik, i specializuar në operën italiane të shekullit XIX, ish-profesor në King’s College London, dhe një nga studiuesit kryesorë të veprës së Verdit, Donizettit dhe historisë kulturore të operës; së bashku, ata janë bashkautorë të veprës *A History of Opera*.

² Cit. nga Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera* (London: Penguin, 2012)

³ Naomi André, *Voicing Gender and Race in Opera*

kuptimit sa edhe vetë teksti i shkruar.⁴ Linda Hutcheon (*teoricene letrare dhe studiuese kanadeze, e njohur për punimet mbi postmodernizmin dhe operën; trajton operën si hapësirë kulturore reflektimi mbi vdekjen dhe subjektin modern*) shkon edhe më tej, duke treguar se opera shpesh shndërrohet në një medium të privilegjuar për negocimin e pyetjeve metafizike mbi vdekjen, humbjen dhe kujtesën, duke e lidhur kështu analizën muzikore me teorinë kulturore dhe me filozofinë e mortalitetit.⁵

Jane Fulcher (*muzikologe dhe profesore e spikatur për “kulturën e re historike të muzikës”, specialiste e muzikës franceze të shek. XIX–XX dhe marrëdhënieve midis muzikës, politikës dhe ideologjisë*), nga ana tjetër, u ka bërë thirrje muzikologëve të përqafojnë një qasje të “*historisë së re kulturore*”, në të cilën veprat muzikore lexohen brenda strukturave më të gjera shoqërore, politike dhe simbolike, dhe jo më si artefakte autonome.⁶

Pra, thënë të gjitha këto, disertacioni i kërkimit shkencor mbi të cilin mbështetet ky artikull i merr seriozisht këto ndërhyrje teorike dhe i shtrin ato në analizën e operës *Dhoma*, vepra e parë në llojin e kësaj gjinie e shkruar në një mjedis post-socialist, bashkëkohor.

Teza metodologjike qendrore është njëherësh e thjeshtë në formulim, por kërkuese në zbatim me përqëndrimin se opera duhet trajtuar si një objekt në thelb ndërdisiplinor, ku teknika muzikore, dramaturgjia, koncepti vizual dhe konteksti shoqëror-kulturor ndërthuren në një rrjet të dendur dhe të ndërsjellë varësie. Kjo vepër përbën një provë veçanërisht të fuqishme për një qasje të tillë, pasi tematika e saj (burgosja ekzistenciale brenda një hapësire të kufizuar) fton lexime psikologjike, filozofike dhe sociologjike, ndërkohë që gjuha kompozicionale imponon një nivel të lartë analize teknike.

2. Opera shqiptare pas realizmit socialist: thyerja e kornizës

Brenda historisë së operës shqiptare, *Dhoma* përfaqëson një shkëputje të qartë dhe të vetëdijshme nga modeli estetik i deriatëhershëm. Prodhimi tradicional operistik në Shqipëri, për dekada të tëra, u formua mbi gjuhë muzikore me bazë të qëndrueshme tonale, rrëfim i drejtë dhe i tejdukshëm narrativ, si dhe funksion hapur didaktik e

⁴ Nicholas Till, ed., *The Cambridge Companion to Opera Studies*

⁵ Linda Hutcheon, *Opera: The Art of Dying*

⁶ Jane F. Fulcher, ed., *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*

ideologjik. Në kundërvënien me këtë paradigme, vepra e Ermir Dërgjin-it i nënshtrohet një procesi sistematik dekonstruktimi të këtyre pritshmërive.

Opera braktis sintaksën diatonike-tonale në dobi të një gjuhe fort kromatike, me prirje seriale, e cila lidhet ngushtë me horizontin filozofik-ekzistencial të libretos. Vetë libreti, i ndikuar drejtpërdrejt nga mendimi ekzistencialist, nuk ndërton më një narrativë heroike çlirimi, por artikulon një gjendje “burgosjeje” psikologjike, ku “dhoma” është po aq hapësirë mendore sa edhe hapësirë fizike.

Teksti mbështetet në dramën *No Exit* (Pa dalje) të filozofit Jean-Paul Sartre⁷ dhe përshkruan mënyrën se si tre personazhe të vdekur gjenden të mbyllur në një dhomë në ferr, pa pasqyra dhe pa asnjë mundësi arratisjeje. Gradualisht ata kuptojnë se nuk ka nevojë për torturë fizike: ata do të torturojnë njëri-tjetrin pafundësisht përmes gjyqimit, dëshirës, turpit dhe varësisë së ndërsjellë. Në thelb, përçohet ideja e njohur sartreane se *ferri janë të tjerët*: pra, njeriu gjendet i ngecur brenda mënyrës se si të tjerët e shohin, por edhe brenda refuzimit të vet për të marrë përgjegjësi për lirinë dhe zgjedhjet e tij.

Në këtë kontekst, teknika seriale funksionon si një mjet artikulimi i ankthit, rrotullimit ciklik dhe pamundësisë së një zgjidhjeje përfundimtare. Ndërprerja me traditën është, për pasojë, dyfishe:

- në planin muzikor, përmes braktisjes së tonalitetit funksional dhe përqafimit të një etosi dodekafonik;
- në planin ideologjik, përmes zhvendosjes së vëmendjes drejt vetëdijes individuale, ambiguitetit dhe pasigurisë morale, në vend të një teleologjie kolektive.

Kjo lëvizje e rreshton operën “*Dhoma*” me prirjet më të gjera moderniste dhe postmoderniste të shekullit XX (serializmi i Schoenbergut, atonaliteti me ngarkesë të theksuar psikologjike i Bergut, si edhe eksperimentet e mëvonshme postseriale), por e bën këtë nga një pozitë specifike shqiptare, e shënjuar nga përvoja historike e izolimit dhe tranzicionet e vrullshme pas viteve ‘90. Pikërisht ky shkrim i dyfishtë (njëkohësisht lokal dhe shumëkombëtar) e kthen operën në një objekt veçanërisht të pasur si

⁷ Jean-Paul Sartre ishte filozof, shkrimtar, dramaturg dhe një nga figurat kryesore të ekzistencializmit francez. Ai argumentonte se njeriu është “i dënuar të jetë i lirë”: nuk ka thelb të paracaktuar, por ne e ndërtojmë vetveten përmes zgjedhjeve tona, prandaj jemi plotësisht përgjegjës për to dhe për pasojat

për analizën muzikologjike, ashtu edhe për qasjet kërkimore në shkencat shoqërore.

3. Premisë metodologjike

Një ndër lëvizjet teorike më të rëndësishme të këtij studimi është vendimi për ta shkëputur analizën e teknikës kompozicionale nga ndarja tradicionale e formës operistike në akte, skena dhe numra. Në literaturën shqiptare nuk ekziston një praktikë e tillë studimi, gjë që përbën një risi dhe gjithashtu, shtron rrugë për vazhdimesi.

Në vend që çdo “numër” të trajtohet si një njësi e vetëmjaftueshme, analiza ndjek logjikën e brendshme të proceseve kompozicionale seriale/dodekafonike dhe celulat muzikore, të cilat shtrihen përtej kufijve formalë klasikë.

Carl Dahlhaus ka theksuar se teknikat kompozicionale janë përgjegjëse për kohezionin e brendshëm të një vepre muzikore, pavarësisht konfigurimit të saj të jashtëm formal. Edhe Theodor W. Adorno, në shkrimet e tij mbi operën dhe muzikën e re, ngul këmbë se muzika nuk është thjesht mbështetje për tekstin dhe skenën, por një bartëse autonome përmbajtjeje intelektuale dhe emocionale. Gjithashtu Carolyn Abbate, në veprën *A History of Opera*, paralajmëron se skemat tepër të ngurta strukturore mund të fshehin mënyrën se si procedurat teknike gjenerojnë kuptime që shkojnë përtej etiketimeve formale. Në të njëjtën linjë, Julian Johnson argumenton se analiza e teknikës kompozicionale shpesh nxjerr në pah një “rrëfim” muzikor, i cili përshkon dhe tejkalon kufijtë konvencionalë duke mbartur një peshë të konsiderueshme filozofike.⁸ Duke u mbështetur në këtë kontekst këndvështrimesh të studiuësve dhe kritizierëve më të njohur të fushës operistike, strategjia analitike

⁸ Carl Dahlhaus është një nga figurat qendrore të muzikologjisë historike gjermane, i cili e koncepton veprën muzikore si një strukturë autonome ku teknika kompozicionale dhe historia e ideve muzikore janë të pandashme. Pikërisht mbi këtë autonomi estetike ndërton Theodor W. Adorno kritikën e tij teorike: për të, muzika “e vërtetë” nuk është zbulurim, por një formë mendimi shoqëror të ngurtësuar në strukturë, ku disonanca dhe kompleksiteti pasqyrojnë konfliktet e shoqërisë moderne. Carolyn Abbate, duke u nisur nga ky trashëgim, e zgjeron vështrimin duke e zhvendosur fokusin nga partitura drejt zërit, rrëfimit dhe performancës, duke argumentuar se muzika – sidomos opera – nuk kuptohet vetëm si tekst autonom, por si ngjarje e gjallë ku historia, trupi dhe skena bëhen po aq të rëndësishme sa edhe analiza formale.

që kam adoptuar për këtë opera nuk nis nga ndarjet formale tradicionale, por nga tre nivele të ndërlidhura:

1. Linjat vokale, të shqyrtuara si projeksione lineare të proceseve seriale dhe motivike;
2. Indi orkestral, i studiuar si një fushë e shtresëzuar seri dodekafonike, rreshtash të pjesshme dhe teknikash teksturore;
3. Sonoritetet vertikale, të trajtuara si një dimension më vete i organizimit harmonik dhe koloristik.

Kjo ndarje trefishtë mundëson vëzhgimin e mënyrës se si “skeleti” teknik i operës mbështet përmbajtjen e saj dramaturgjike dhe psikologjike, në vend që të supozohet apriori se forma është ajo që e shpjegon teknikën.

4. Intersubjektiviteti, pushteti dhe rolet shoqërore: një analizë psikosociale e personazheve

Opera në fjalë mund të lexohet si një laborator shoqëror në miniaturë, ku katër individë vendosen në një hapësirë të mbyllur dhe detyrohen të përballen njëkohësisht me veten dhe me njëri-tjetrin. “Dhoma” shndërrohet në një model mikrosocial të ferrit, ku marrëdhëniet, vështrimet, faji dhe pritjet shoqërore prodhojnë vuajtje më me efikasitet sesa çdo formë torture fizike.

Pra, në vend të flakëve dhe demonëve (siç do të pritej në një imagjinatë tradicionale të ferrit) na paraqitet një sistem marrëdhëniesh: izolimi, mungesa e objekteve personale, mungesa e pasqyrës, prania e një shërbëtori të ftohtë e jopersonal dhe tre individë të tjerë (pra, e tërë fabula rrotullohet mes këtyre 4 personazheve) të mbyllur në një lojë të pafund të vëzhgimit, gjykimit dhe vetë-justifikimit. Kjo e zhvendos veprën operistike drejt një studimi psikosocial mbi fajin, identitetin, lirinë dhe kufizimet strukturore.

Garseni është boshti i thyer i këtij universi: i zhveshur nga atributet e tij shoqërore dhe i tmerruar nga mungesa e çdo “pasqyre”, ai detyrohet të përballlet me burracakërinë e vet, me dështimin e modelit tradicional maskulin dhe me brishtësinë e tij morale. Për të, “ferri” është pamundësia për të kontrolluar mënyrën se si shihet, një rënie radikale nga roli i “burrit të fortë” dhe vetë-legjitimues. Në kah të kundërt qëndron Shërbëtori, një funksionar burokratik i ftohtë, që

zbaton rregulla pa dhënë shpjegime dhe mishëron një sistem anonim, i cili administron trupa dhe fate duke mbetur krejtësisht indiferent ndaj botës së brendshme.

Inesi hyn si subjekt femëror i kthjellët, agresiv dhe pa ndjenjë faji të rreme: ajo refuzon statusin e viktimës, pranon mizorinë dhe aftësinë manipuluese, duke ekspozuar hipokrizinë e normave gjinore. Ndryshe nga ajo, Estela shtypet nga presioni i imazhit shoqëror: e përndjekur nga faji, ajo ngjitet pas fasadës së nënës e bashkëshortes së përsosur, ndërsa brendshëm përjeton turp dhe vetëpërcimim.

Së bashku, këta personazhe dëshmojnë se ferri nuk është një vend, por një strukturë marrëdhëniesh, në të cilën njerëzit kthehen në instrumente torturimi për njëri-tjetrin.

5. Serializmi orkestral dhe hapësira tekstuale

Nëse zërat bartin drejtpërdrejt narrativën psikologjike, orkestra krijon mjedisin (akustik dhe simbolik) brenda të cilit kjo narrativë shpaloset. Në rastin konkret, momneti i hapjes së kësaj vepre, vëmendja analitike përqendrohet sidomos tek instrumentat e harqeve, ku shpesh ndërthuren seri të plota dhe teknika kompozicionale të servie të tingujve muzikorë të pjesshëm dymbëdhjetësh.

Nqs do të më lejohet një paralelizëm (të lidhim muzikën me shkencat shoqërore), kjo teknikë kompozicionale (serializëm orkestral) mund të lexohet si metaforë akustike e kompleksitetit shoqëror të modernitetit të vonë: rregulla dhe sisteme të shumta bashkëjetojnë, herë përputhen, më shpesh përplasen, por megjithatë prodhojnë një mjedis të koherent (edhe kur është thellësisht disonant). “Dhoma” e kësaj opere nuk është thjesht një hapësirë fizike me katër mure; ajo shndërrohet në një rrjet të dendur urdhrash të mbivendosur, prej të cilit personazhet nuk arrijnë të çlirohen lehtësisht.

6. Gjetjet dhe diskutimi: Ekzistencializmi, postmodernizmi dhe kuptimi kulturor

Siç u vërejt dhe më sipër libreti i operës “Dhoma” është themeli i fuqimishëm nga motive të qarta ekzistencialiste. Gjuha muzikore kromatike dhe seriale i amplifikon këto tema, pikërisht duke shmangur kadencat tradicionale përmbyllëse dhe qendrat e qëndrueshme tonale. Harmonia mbetet në një gjendje tensioni të

pandërprerë; përsëritja nuk sjell zgjidhje apo qetësim, por e thëllon më tej ndjesinë e bllokimit dhe të robërisë së brendshme.

Në këtë prizëm, opera lidhet ngushtë me prirjen e përgjithshme të operës postmoderne për të vënë në dyshim metanarrativat dhe identitetet e fiksuara. Në vend që të ofrojë një rrëfim linear me përfundime të qarta morale, “*Dhoma*” shpalos jetën e brendshme të thyer të protagonistëve të saj.

Ashtu siç vëren Hutcheon, opera zotëron një aftësi të veçantë për ta vënë në skenë vdekjen dhe krizën si hapësira të reflektimit kulturor; në rastin konkret, “vdekja” nuk është vetëm fizike, por thellësisht ekzistenciale – vdekje e sigurisë, e rehatisë ideologjike, e subjektivitetit të vjetër të realizmit socialist.⁹

Në të njëjtën kohë, vepra është rrënjësuar thellë në përvojën historike shqiptare. Shkëputja nga realizmi socialist, përvetësimi i mjeteve të reja kompozicionale dhe fokusimi mbi hapësirën e brendshme psikologjike pasqyrojnë transformimet më të gjera shoqërore pas viteve 1990: kalimin nga ideologjia kolektivistike drejt pasigurisë individuale, nga izolimi kulturor drejt një përplasjeje të menjëhershme e shpesh dezorientuese me modernizmin global. Në këtë kuptim, “*Dhoma*” mund të lexohet si një arkiv zanor i subjektivitetit postsocialist, ku tingulli ruan gjurmët e traumave, pritshmërive dhe dyzimeve të kësaj periudhe kalimtare.

Nga një këndvështrim i shkencave shoqërore, opera nuk mund të konsiderohet thjesht si një eksperiment muzikor formal; ajo paraqitet më tepër si një rrëfim mbi mënyrat se si individët e përjetojnë ndryshimin strukturor. Teknikat seriale, me rregullat e tyre të rrepta dhe shkeljet e ndërjegjshme, pasqyrojnë tensionin mes normave të trashëguara dhe dëshirës për autonomi personale. Hapësira e kufizuar skenike bëhet metaforë e kufizimeve të një shoqërie në tranzicion, ku liria perceptohet njëkohësisht si potencial dhe si pengesë. Po kështu, fragmentarizimi i linjave vokale pasqyron fragmentarizimin e vetë identitetit: subjekti postsocialist shfaqet i copëzuar, i pavendosur, i detyruar të negociojë mes trashëgimisë ideologjike dhe kërkesës për vetëpërcaktim në një realitet të ri historik.

⁹ Hutcheon, Linda, dhe Michael Hutcheon. *Opera: The Art of Dying*.

7. Përfundime personale

Ky artikull, vjen si pasojë e studimit tim 2-vjeçar në kuadrin e ciklit të tretë të studimeve doktorale (në U.A. të Tiranës) dhe kërkon të argumentojë (sgurisht brenda një kornize shumë të ngushtë) se opera “*Dhoma*”, si krijimtaria e parë bashkëkohore mbas viteve ‘90, përfaqëson në mënyrë të qartë domosdoshmërinë dhe rezultatin konkret të një qasjeje holistike, ndërdisiplinore në studimin e operës bashkëkohore. Nga njëra anë, kjo vepër ka kaluar një lexim rigoroz teknik pasi pa një vëmendje të imtësishme ndaj procedurave seriale kompozicionale, qelizave motivike (vertikalisht dhe horizontalisht) dhe shtresëzimit orkestral, humbet thelbi i mjeshtërisë kompozicionale të Dërgjinit. Nga ana tjetër, ndalimi vetëm te teknika do të ishte një lloj tradhtie ndaj ambicies kulturore dhe filozofike të vetë operës. Vetëm përmes integritit të teorisë së muzikës me historinë kulturore, filozofinë dhe studimet e performancës bëhet e mundur të kuptojmë se çfarë “thotë” realisht kjo vepër për ekzistencën dhe historinë e operës moderne shqiptare.

Rasti i kësaj vepre na sugjeron disa përfundime më të gjera si për metodologjinë e studimeve mbi operën, ashtu dhe për dialogun ndërmjet muzikës dhe shkencave shoqërore:

Teknika seriale nuk është në vetvete e ftohtë apo abstrakte; në duart e kompozitorëve si Dërgjini. Ajo shndërrohet në një mjet të fuqishëm shprehës për artikulimin e konfliktit psikologjik dhe atij shoqëror.

Kjo do të thotë se serializmi nuk duhet lexuar vetëm si sistem konstruktiv matematik, por si “gramatikë” e re afektive. Tek Dërgjini, zgjedhjet intervalore, mënyra e fragmentimit të serisë, rikthimi obsesiv i qelizave të caktuara, krijojnë një gjendje të vazhdueshme tensioni dhe pasigurie, që pasqyron krizën e shoqërisë sonë postsocialiste. Pra, teknika nuk është qëllim në vetvete, por mjet për ta përkthyer në tingull ankthin, bllokimin, mungesën e qendrave të qëndrueshme të kuptimit.

Linjat vokale duhen lexuar si agjentë të rrëfimit dhe subjektivitetit, jo vetëm si bartëse të tekstit; sjellja e tyre intervalore dhe ritmike kodifikon mënyra të ndryshme të të qenit.

Këtu theksohet se zëri nuk “shërben” tradicionalisht për të shqiptuar fjalët e libretit. Intervalet e mëdha apo të ngushta, zhvendosjet papritur, përsëritjet obsesive, sinkopat ritmike, të gjitha janë shenja se si personazhi e përjeton botën: si e ndërpret veten, si ngec, si shmang

kadencën, si refuzon zgjidhjen. Linja vokale, në këtë kuptim, është një lloj “biografie e kondensuar” e subjektit, ku mënyra e të kënduarit bëhet po aq domethënëse sa ajo që thuhet.

Teksturat orkestrale mund të interpretohen si mjedise zanore, të cilat pasqyrojnë kompleksitetin dhe opacitetin e strukturave shoqërore moderne.

Orkestra përdoret si një lloj “arkitekture akustike” ku vendosen dhe lëvizin personazhet. Shtresëzimet disonante, transparencja dhe papritur dendësimi sonor, grumbullimet timbrike që nuk “shpjegohen” menjëherë nga veshja melodike, krijojnë ndjesinë e një bote të ndërlikuar, jo plotësisht të lexueshme – një analogji e qartë me shoqërinë moderne dhe post-sociale, ku strukturat e pushtetit, të kujtesës dhe të ideologjisë nuk janë më të ekspozuara hapur, por veprojnë si prani të padukshme në sfond.

Historitë lokale kanë peshë reale: vendosja e një opere postmoderne shqiptare në dialog me teorinë ndërkombëtare pasuron të dyja anët, duke treguar se traditat e konsideruara “periferike” janë të afta të japin kontribute qendrore në debatet globale mbi operën dhe modernitetin.

Kjo nënkupton se rasti i një opere shqiptare nuk është thjesht “shembull ilustrues” i një teorie të bërë gjetkë. Përkundrazi, përmes specifikës së saj historike, gjuhësore dhe estetike, vepra si ajo e Dërgjinit i vënë në provë vetë kategoritë teorike të formuara mbi bazën e repertorit “qendror” europian. Në këtë dialog, jo vetëm opera shqiptare fiton një status më të dukshëm, por edhe vetë studimet mbi modernitetin operistik detyrohen të rishikojnë premisat e tyre, duke pranuar se periferitë mund të prodhojnë qendra kuptimi.

Në tërësi, këto katër pika artikulojnë boshtin konceptual të artikullit: opera bashkëkohore shqiptare, në rastin konkret vepra e Dërgjinit, tregon se nuk kemi të bëjmë me një “ushtrim teknik” të izoluar, as me një imitim të vonuar të modeleve perëndimore, por me një formë të ngjeshur reflektimi estetik mbi gjendjen psikologjike dhe shoqërore të subjektit postsocialist. Teknikat kompozicionale seriale, zëri, orkestra dhe konteksti lokal punojnë së bashku si katër dimensione të së njëjtës pyetje komplekse: se si mund të përkthehen në tingull përjetimet e frakturës historike, të tranzicionit, të traumës dhe të kërkimit për një identitet të ri? Duke e trajtuar teknikën si shprehje, vokalin si subjekt, orkestrën si mjedis shoqëror dhe historinë lokale si

burim njohjeje, analiza arrin në përfundimin se këto vepra nuk duhen lexuar thjesht si “produkte kulturore kombëtare”, por si kontribute të plota në kuptimin bashkëkohor të operës dhe të modernitetit muzikor.

Bibliografia

- Abbate, C. (2001). *In search of opera*. Princeton University Press.
- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera*. Penguin Books.
- Adorno, T. W. (2002). *Essays on music* (R. Leppert, Ed.). University of California Press.
- André, N. (2006). *Voicing gender and race in opera*. University of Illinois Press.
- Covach, J. (2002). Twelve-tone theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 603–627). Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *Analysis and value judgement*. Pendragon Press.
- Erwin, M. (2020). *Herbert Eimert and the Darmstadt School: The Consolidation of the Avant-Garde*. Cambridge University Press.
- Burimi mbi: Eimert, H. (1964). *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Universal Edition.
- Fulcher, J. F. (Ed.). (2011). *The Oxford handbook of the new cultural history of music*. Oxford University Press.
- Hutcheon, L. (2004). *Opera: The art of dying*. Harvard University Press.
- Johnson, J. (2002). *Who needs classical music? Cultural choice and musical value*. Oxford University Press.
- Till, N. (Ed.). (2012). *The Cambridge companion to opera studies*. Cambridge University Press.