



REPUBLIKA E SHQIPËRISË
UNIVERSITETI I ELBASANIT
“ALEKSANDËR XHUVANI”
FAKULTETI I SHKENCAVE HUMANE
DEPARTAMENTI HISTORI-GJEOGRAFI
DOKTORATURË NË ALBANOLOGJI

DISERTACIONI

VALLJA DHE RITI NË TERRENIN ETNOKOREOGRAFIK SHQIPTAR

Për Gradën Doktor i Shkencave në Albanologji

Fusha: Histori

Disertanti:

Prof. Asoc. Artan Ibërshimi

Udhëheqës shkencor:

Prof. Asoc. dr. Rudina Mita

Elbasan, 2021

DISERTACION
PËR MBROJTJEN E GRADËS SHKENCORE “DOKTOR I SHKENCAVE”
PËRGATITUR NGA ARTAN IBËRSHIMI

VALLJA DHE RITI NË TERRENIN ETNOKOREOGRAFIK SHQIPTAR

UDHËHEQËS SHKENCOR

Prof.Asoc.dr. Rudina Mita

Mbrohet më, 20.06.2021

Juria:

1. (kryetar)
2. (anëtar)
3.(oponent)
4. (anëtar)
5. (oponent)

Elbasan, 2021

FALENDERIME

Në fund të këtij punimi, për fitimin e gradës “Doktor i Shkencave” në Histori, histori arti, dua të falenderoj të gjithë ato që më ndihmuan dhe kontribuan në përfundimin e plotë të këtij punimi dizertacioni.

Në vazhdim të falenderimeve, do të dëshiroja të shprehja mirënjohjen time të thellë për ish udhëheqësin shkencor të temës së diplomimit, Prof. dr. Skënder Selimi, i ndarë nga jeta, për gjithë kontributin shkencor si dhe bazën materiale teorike dhe praktike që ai ka lënë pas, mbi të cilën jam mbështetur gjatë strukturimit dhe në përmbajtjen e këtij punimi.

Një falenderim i veçantë vjen për Fakultetin e Shkencave Humane, të Universitetit “Aleksandër Xhuvani”, si dhe Komisionin e Monitorimit dhe dhënies së Gradës Shkencor “Doktor”, pranë këtij Fakulteti, të cilët nxitën dhe mbështetën kandidatët doktorantë për përfundimin e punës së tyre në kuadrin e marrjes së Gradës “Doktor”.

Një kosideratë dhe mirënjohje i adresohet të gjithë pedagogëve të shkollës doktrale dhe në veçanti Prof. dr. Beqir Meta, Prof .dr. Hamir Kaba, Prof. dr. Roland Gjini, që i paraprinë procesit të kërkimit tim shkencor me një kompetencë metodiko-shkencore ekselente. Një mirënjohje e veçantë vjen edhe për Prof. dr. Liman Varoshin, i ndarë para pak kohësh nga jeta, i cili më ka mbështetur dhe më ka orientuar drejt në hapat e mija shkencorë në fushën e Historisë.

Një mirënjohje shkon dhe për Departamentin Histori – Gjeografi të Fakultetit të Shkencave Humane, si dhe stafin akademik të tij, të cilët me sugjerimet, vërejtjet dhe orientimet, ndihmuan në përmirësimin e këtij punimi dhe bërjen të mundur të paraqitjes së tij përpara një jurie të nderuar.

Në përfundimin një vlerësim specifik ndaj edhe për udhëheqësen shkencore, Prof. asoc. dr. Rudina Mita, e cila me kopetencën shkencore dhe përvojën akademike, mundësoi që trajtimi dhe analiza strukturore e punimit të kompletohej në tërësinë e një hulumtimi të thelluar me seriozitet shkencor. Ju faleminderit!

Autori

ABSTRAKT

Tema e doktoraturës “Vallja dhe Riti në terrenin etnografik shqiptar” synon të evidentojë, analizojë, krahasojë dhe të nxjerrë përfundime mbi nocionet e dy praktikave të shoqërisë njerëzore, valles dhe ritit, nën optikën e një perspektive antropologjike, etnologjike dhe etnokoreografike. Nëpërmjet këtij punimi synohet të vihet theksi në faktin se si këto dy fenomene humane, pjesë e jetës shpirtërore të popujve, nuk mund të përceptohen jashtë konteksteve historike, sociale, kulturore dhe antropologjike të tyre. Ato krijojnë një marrëdhënie tipike në fushën e traditave të etnokoreografisë shqiptare që shprehet qartësisht tek vallja rituale. Trajtimi përmbajtësor në këtë punim, lidhet me vallen dhe ritin si veprimtari, rolin dhe vendin e tyre në rrugëtimin historik të shoqërisë humane por dhe kontributin e tyre në sistemet shoqërore. Vallja dhe riti të përcjellura nga lashtësia e deri sot, si produkt shoqëror, përshtatur me etapat e zhvillimit botëkuptimor të shoqërisë njerëzore përbën objektin e këtij punimi. Vlera e këtij punimi qëndron në faktin se synohet të hidhet dritë nëpërmjet fushës kërkimore edhe trajtesa e këtyre dy fenomeneve shoqërore në vazhdimësinë etnike shqiptare. Gjithashtu trajtimi i hershmërisë së etnokoreografisë shqiptare nëpërmjet valleve rituale pagane të tokës, qiellit dhe festat kalendarike si dhe transformimi i tyre në botkuptimet religjioze të mëvonshme përbën një moment tjetër të temës ku reflektohet gjërësia tematike e studimit. Në të njëjtën kohë duke e konsideruar pasurinë etnokoreografike si një pjesë të rëndësishme të trashëgimisë kulturore analizohet çështja e rëndësisë së tij në edukimin artistik profesional gjë e cila theksohet tek analiza e sistemit të ushtrimeve të mjeshtërisë së kërcimit shqiptar. Një këndvështrim që kërkon të thellojë hulumtimin janë elementët e strukturimit të vallëzimit shqiptar si dhe përfaqësimi i standartit shkencor të tij nga sistemi kinetografik Laban dhe aplikimi i tij në arkivimin e pasurisë tonë etnokoreografike. Metoda e ndjekur në këtë studim bazohet në hulumtimin, evidentimin dhe analizën e tematikave të përmendura më lartë dhe për të konkluduar në disa përfundime që të krijojnë mundësinë e një kërkimi të mëtejshëm kulturor në terrenin etnokoreografik shqiptar. Përveç metodës së analizës së burimeve teorike, kam përdorur metodën e grumbullimit të informacioneve e shembujve të valleve të ndryshme shqiptare nga arkivat e Institutit të Kulturës popullore, të Akademisë së Arteve, materiale të cilat e kanë bërë më konkret studimin tim. Gjithashtu, kam zhvilluar konsulta, biseda e anketime me specialistë të valles e koreografisë, me kolegë, studentë e mësues të ndryshëm, me valltarë e valltare, të cilët më kanë orientuar për shumë çështje që lidhen me vallëzimin në përgjithësi, dhe vallen rituale në veçanti. Qëllimi i këtij punimi është të arrijë këto objektiva kryesore: Së pari: të ridimensinojë rolin e vallëzimit ritual, si një element përbërës i rëndësishëm i etnokoreografisë dhe antropologjisë së vallëzimit; Së dyti: vlerësoj vallëzimin etnik dhe rolin e tij në edukimin artistik profesional nëpërmjet shëmbullit unik të sistemit të vallëzimit të karakterit shqiptar; Së treti: të rivlerësojë strukturën e vallëzimit shqiptar dhe evidentojë rëndësinë e dimensionit shkencor që ka shkrimi i vallëzimit; Së katërti: të rivlerësojë arkivimin e vallëzimit në vendit tonë nëpërmjet sistemit shkencor kinetografik Laban.

Fusha: Histori (Histori Arti)

Fjalët kyç: etnokoreografi, valle, riti, vallëzimi ritual, vallëzim etnik, edukimi vallëzues, sistemi kinetografik Laban.

ABSTRACT

The doctoral thesis "Dance and Rite in the Albanian ethnographic field" aims to identify, analyze, compare and draw conclusions on the notions of two practices of human society, dance and rite, from the perspective of an anthropological, ethnological and ethnochoreographic perspective. Through this paper it is intended to emphasize the fact how these two human phenomena, part of the spiritual life of peoples, can not be perceived outside their historical, social, cultural and anthropological contexts. They create a typical relationship in the field of traditions of Albanian ethnochoreography, which is clearly expressed in ritual dance. The substantive treatment in this paper is related to dance and rite as activities, their role and place in the historical journey of human society but also their contribution to social systems. Dance and rite transmitted from antiquity to the present day, as a social product, adapted to the stages of world view development of human society constitutes the object of this work. The value of this paper lies in the fact that it aims to shed light through the field of research and the treatment of these two social phenomena in the ethnic Albanian continuity. Also the treatment of the early Albanian ethnochoreography through pagan ritual dances of earth, sky and calendar holidays as well as their transformation into later religious meanings is another moment of the topic which reflects the thematic breadth of the study. At the same time, considering the ethnochoreographic wealth as an important part of the cultural heritage, the issue of its importance in the professional artistic education is analyzed, which is emphasized in the analysis of the system of exercises of the Albanian dance mastery. A point of view that seeks to deepen the research are the elements of the structuring of Albanian dance as well as the representation of its scientific standard by the Laban cinematographic system and its application in the archiving of our ethno-choreographic wealth. The method followed in this study is based on research, identification and analysis of the topics mentioned above and to conclude in some conclusions to create the possibility of a further cultural research in the Albanian ethnochoreographic field. In addition to the method of analysis of theoretical sources, I used the method of gathering information and examples of various Albanian dances from the archives of the Institute of Popular Culture, of the Academy of Arts, materials which have made my study more concrete. I have also conducted consultations, conversations and surveys with dance and choreography specialists, with colleagues, students and various teachers, with dancers, who have guided me on many issues related to dance in general, and ritual dance in particular. The purpose of this paper is to achieve these main objectives: First: to re-dimension the role of ritual dance, as an important constituent element of dance ethnochoreography and anthropology; Second: to appreciate ethnic dance and its role in professional artistic education through the unique example of the Albanian character dance system; Third: to re-evaluate the structure of Albanian dance and to highlight the importance of the scientific dimension of dance writing; Fourth to re-evaluate the archiving and dancing in our country through the scientific kinetographic system Laban.

Field: History (Art History)

Keywords: ethnochoreography, dance, rite, ritual dancing, ethnic dancing, dance education, Laban cinematographic system.

DEKLARATË

Unë i nënshkruari, **Artan Ibërshimi**, që paraqitem për mbrojtje për gradën shkencore “Doktor” në albanologji, pranë departamentit Histori-Gjeografi të Universitetit “A. Xhuvani” të Elbasanit punimin e tim me temë, “Vallja dhe Riti në terrenin etnografik shqiptar” deklaroj me përgjegjësi të plotë se ky punim është tërësisht i realizuar nga unë, është punim origjinal dhe **është i gatshëm për t’u paraqitur për mbrojtje** përpara Jurisë.

Autori

Artan Ibërshimi

Përmbajtja:

Parathënie

Hyrja

Kreu I: VALLJA DHE RITI SI PRODUKT SOCIAL–HISTORIK DHE KULTUROR I SHOQËRISË NJERËZORE. TIPOLOGJIA DHE KARAKTERISTIKAT E KËSAJ MARRËDHËNIE NË ETNOKOREOGRAFINË SHQIPTARE.

- I.1. Në kërkim të një përkufizimi të përditësuar për vallëzimin dhe ritin
- I.2. Vallëzimi
- I.3. Riti dhe ritualet
- I.4. Vallja rituale
- I.5. Tipologjia e praktikës së vallëzimit ritual të shenjtë

Kreu II: KËNDVËSHTRIME TË STUDIUESVE SHQIPTARË DHE TË HUAJ MBI VALLEN ETNIKE. REFLEKTIMI I KËTIJ KONCEPTI NË EDUKACIONIN ARSIMOR DHE ARTISTIK

- II.1. Antropologjia e kërcimit
- II.2. Teoria dhe metodat e studimit të kërcimit etnik
- II.3. Miti, kulti dhe simboli të shprehura në vallëzimin shqiptar
- II.4. Vallëzimi etnik shqiptar dhe edukimi artistik

Kreu III: KLASIFIKIMI I VALLES RITUALE NË VENDIN TONË

- III. 1. Vallet rituale sipas botëkuptimit religjöz
- III.2. Valle e rituale në festat kalendarike
- III. 3. Vallet e ritualit të qiellit dhe tokës

Kreu IV: VALLËZIMI SHQIPTAR DHE ASPEKTI KINETOGRAFIK I TIJ

- IV.1. Vallëzimi popullor shqiptar
- IV.1.1. Terreni etnokoreografik shqiptar

IV.1.2. Emërtimet e valleve
IV.1.3 Struktura e vallëzimit dhe shoqërimi muzikor
IV.1.4. Formacioni i vallëzimit
IV.1.5. Trajta e valles
IV.1.6. Shoqërimi muzikor dhe ritmi në vallëzimin popullor
IV.1.7. Struktura kërcyese e vallëzimit shqiptar
IV.2. Mbi historinë e shkrimit të vallëzimit
IV.3. Sistemi kinetografik Laban
IV.3.1. Derivatet e sistemit Laban gjatë shekullit XX.
VI.3.2. Sistemi shkruar i vallëzimit dhe rëndësia e tij.
IV.4. Vallëzimi shqiptar dhe sistemi kinetografik Laban

Perfundime

Rekomandime

Biblografia

Shtojca

Summery

*“ Popujt kërcenin kudo e kurdo dhe, ndonëse kishte mendime të ndryshme se në
ç’kohë gjunjët e tyre ndienin padurim për valle e në ç’kohë plogështoheshin, një gjë
ishte e sigurt: vallja ashtu si jeta s’rreshte kurrë”*

Ismail Kadare¹

¹ ” Kushëriri i engjëjve” faqe 35

PARATHËNIE

Përzgjedhja e kësaj teme e ka zanafillën e saj tek interesi im profesional në procesin e krijintarisë koreografike. Duke dashur që të ndërtojë një identitet krijues në fushën e koreografisë, jam përpjekur që ndër vite këtë kërkim artistik të vetvetes ta orientoj tek embrionet e kulturës vallëzuese të etnokoreografisë shqiptare. Ky rrugëtim starton nga vitet 1988 dhe vjen si vazhdimësi në vitet 2009-2005, ku kam pasur mundësinë që të ndjek dhe të gjurmoj në terren procesin e zbulimit e të evidentimit të vlerave koreografike të vallëzimit folklorik, si koreograf i qarkut të Elbasanit në festivalet folklorike kombëtare të Gjirokastrës në këto vite. Kjo eksperiencë e krijuar më vendosi përballë një analize artistike të raportit të valles burimore folklorike dhe valles popullore të kultivuar skenike. Aty konstatova se përpunimi dhe krijimi i valleve popullore mbështetur në trevat etnokoreografike, nga korifej të koreografisë shqiptare si Panajot Kanaçi, Gëzim Kaceli, Agron Aliaj, Sadik Batku e shumë të tjerë, po shkonte drejt një faze shteruese për arsye të trajtimit të një spektri të gjërë të kategorive dhe tematikave nga tradita vallëzuese shqiptare. Pikërisht në këtë moment, të përpjekjeve personale për të gjetur një pikë referimi artistik të pasuria e vallëzimit shqiptar, kuptova se duhej të thelloja njohjen mbi marrdhënien që krijonte vallja me ritin. Interesimi artistiko-profesional më shtyu më tej drejt një interesimi të thelluar shkencor, të cilin vendova ta aplikoj pranë departamentit Histori-Gjeografi të Fakultetit të Shkencave Humane, të universitetit Aleksandër Xhuvani Elbasan. Në procedurën e studimit të një niveli doktoral, tema u titullua *“Vallja dhe Riti në terrenin etnografik shqiptar”*.

Në trajtimin e saj kjo temë synon të evidentojë, analizojë, krahasojë dhe konkludojë nocionet e dy praktikave të shoqërisë njerëzore, valles dhe ritit, nën optikën e një perspektive antropologjike dhe etnokoreografike. Ky punim vallen dhe ritin i shikon si veprimtari që kanë rolin dhe vendin e tyre në rrugëtimin historik të shoqërisë humane por që kanë edhe kontributin e tyre në sistemet shoqërore. Ato shqyrtohen si pjesë e veprimeve të ndërgjegjshme humane të cilat ndërtojnë modele dhe funksione në shoqëri duke përfaqësuar në të njëjtën kohë edhe komunikimin ndërkulturor midis grupimeve të ndryshme njerëzore Vallja dhe Riti të përcjellura nga lashtësia e deri sot si një produkt botëkuptimor i shoqërisë njerëzore dhe përshtatja e tyre në çdo etapë të zhvillimit të saj, përbën dhe objektin e këtij punimi. Vlera e këtij

punimi qëndron në faktin se synon sado pak të hidhet dritë mbi hallkat e zinzherit vallëzues shqiptar si koreografia rituale dhe përkatësia religjioze e saj, vallëzimi etnik dhe vlera e tij në edukimin arsimor e artistik, elementët e strukturës së vallëzimit shqiptar dhe rëndësia e arkivimit kinetografik të tij.

Metoda e ndjekur në këtë studim bazohet në hulumtimin, evidentimin, analizën dhe shqyrtimin e marrëdhënieve të ngushtë të këtyre hallkave të zinzherit dukurisë kulturore vallëzuese në terrenin etnokoreografik shqiptar. E gjitha kjo fokusohet drejt rishikimit të literaturës të autorëve të huaj dhe shqiptarë në fushën e etnokoreografisë dhe të antropologjisë së vallëzimit në përgjithësi si dhe të gjurmimit personal të këtij fenomeni ndër vite. Përveç metodës së analizës së burimeve teorike, kam përdorur metodën e grumbullimit të informacioneve e shembujve të valleve të ndryshme shqiptare nga arkivat e Institutit të Kulturës popullore, të Akademisë së Arteve, materiale të cilat e kanë bërë më konkret studimin tim. Gjithashtu, kam zhvilluar konsulta, biseda e anketime me specialistë të valles e koreografisë, me kolegë, studentë e mësues të ndryshëm, me valltarë e valltare, të cilët më kanë orientuar për shumë çështje që lidhen me vallëzimin në përgjithësi, dhe vallen rituale në veçanti. Duke qenë edhe vet një specialist i kësaj fushe, gjatë hartimit të punimit kam pasqyruar edhe përvojën dhe gjykimin tim për problemet dhe çështjet e trajtuara.

Qëllimi i këtij punimi është të arrijë këto objektiva kryesore:

Së pari: të ridimensinojë rolin e vallëzimit ritual, si një element përbërës i rëndësishëm i etnokoreografisë dhe antropologjisë së vallëzimit;

Së dyti: të vlerësojë vallëzimin etnik dhe rolin e tij në edukimin artistik profesional nëpërmjet shëmbullit unik të sistemit të vallëzimit të karakterit shqiptar;

Së treti: të rivlerësojë strukturën e vallëzimit shqiptar dhe evidentojë rëndësinë e dimensionit shkencor që ka shkrimi i vallëzimit;

Së katërt: të rivlerësojë arkivimin e vallëzimit në vendit tonë nëpërmjet sistemit shkencor kinetografik Laban.

Për hartimin e këtij punimi është shfrytëzuar një literaturë e mjaftueshme, dhe specifike e lidhur ngushtësisht me fushën e studimit. Në trajtesën e materialit është shfrytëzuar literaturë e autorëve shqiptarë, si Ramazan Bogdani me punimet: *Vallëzimi Popullor Shqiptar (Lirika)*, 1997; *Gjurmime koreografike*, 1995; *Struktura e Vallëzimit Popullor Shqiptar*, Kultura Popullore nr. 2, 1987; *Përmbajtja ideoemocionale e vallëzimit shqiptar*, Çështje të Folklorit Shqiptar 4, Tiranë, 1989. Mark Tirta, me punimin: *Mitologjia ndër shqiptarë*, 2004; Skënder Selimi, me

punimet: *Folklori Koreografik Shqiptar*, 2003; *Arti i Koreografisë*, 1987; *Atlas Koreografik*, 1985; *Baleti në Shqipëri*, 2006. Nezhat Agolli, me punimet *Valle Popullore*, 1965; *Valle nga rrethi i Librazhdit*, 1972; *Mbi një tip Vallëzimi të burrave të zonës së Rajcës*, Kultura Popullore, nr.1 1988; *Vallet e krahinës së Lumës*, 1964; *Njohuri mbi vallen popullore dhe mënyrën e përshkrimit të saj ;në ndihmë të koreografëve*, 1975; Batku, Sadik me punimet *Bazat metodike të kërcimit Shqiptar*, 1975; *Mjeshtëria e Kërcimit Shqiptar, për shkollën Koreografike*, 1987; *Koreografi dhe kërcimtari*, 1999; Gjergj Zheji, me punimin *Folklor Shqiptar*, 1998. Ramadan Sokoli me punimin, *Vallet dhe muzika e të parëve tanë*, 1971; Alfred Uçi me punimin *Mitologjia, Folklori, Letërsia*, 1982; *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, 1982; *Shndërrime estetike i lëndës mitologjike në folklor*, Kultura Popullore, Tiranë, 1981/1. Aleksandër Stipçeviq me punimin *Ilirët Historia, Jeta, Kultura, Simbolet e Kultit*, 2002. etj. Kjo literaturë përbën bazën e përvojës studimore për çështjet e etnokoreografisë shqiptare ku lidhen dhe shpalosen konceptet e trajtimit të punimit tim. Nga Ramazan Bogdani kam shfrytëzuar të gjithë bagazhin e njohurive që ai i ka grumbulluar në studimin, klasifikim apo trajtimin embrional tërësor të vallëzimit shqiptar, mbi të cilin kam referim kryesor etnokoreografik të trajtesës së temës; Tek Skënder Selimi mbështetem tek metoda e analizës kulturore të fakteve të gjurmara në terren; Tek Nezhat Agolli vlerësoj qasjen studimore të përshkrimit të valles folklorike si dhe përpjekjen për aplikimin e shkrimit të vallëzimit popullor. Nga Sadik Batku trajtoj vlerën shkencore unike që kishte sistemi i kërcimit të karakterit shqiptar në realitetin e edukimit koreografik në vendin tonë. Nga Mark Tirta, nga pikpamja entografike, shfrytëzoj analizën mbi mitologjinë, ritet dhe kulturën e besimeve ndër shqiptarë; Nga Alfred Uçi thellohem në analizën filozofike dhe estetike të mitologjisë dhe folklorit; Te Gjergj Zheji shfrytëzoj konceptet përcaktuese folklorike të valles popullore; Nga Ramadan Sokoli dhe Aleksander Stipçeviq shfrytëzoj burimet për njohuritë rreth hershmërisë së valleve të ilirëve.

Nga literatura e huaj bashkëkohore është shfrytëzuar, specifikisht një literaturë, e cila përbën dhe burimet primare të literaturës konceptuale teorike të këtij punimi. Duke gjykuar se literatura vendase është e mjaftueshme për të trajtuar të gjitha problemet që lidhen me tematikën e përzgjedhur, kam menduar ta pasuroj atë nga pikpamja teorike duke shfrytëzuar shumë autorë të huaj specialist, të cilët kërkimet e studimet e tyre i kanë publikuar edhe në internet. Prandaj literatura e

përdorur nga unë është mbështetur edhe në burime të tilla, si: Judith Lynne Hanna *To dance is human: A theory of nonverbal communication* 1987; Anya Peterson Royce *The anthropology of dance* 1977; Drid Williams *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, 2004; Anca Giurchescu and Lisbet Torp *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*. Source: Yearbook for Traditional Music, Vol. 23, 1991. János Fügédi, *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*, 2016. Ted Polhemus *Dance, Gender and Culture*, 1993. Curt Sachs, *World History of the Dance*, 1963. etj. Nga Judith Lynne Hanna shfrytëzoj teorinë e saj studimore antropologjike ndaj vallëzimit, si një formë e komunikimit njerëzor. Tek Anya Peterson Royce shfrytëzoj qasjen e saj teorike për vallëzimin, si një aspekt i sjelljes njerëzore dhe kulturore të tij. Drid Williams, i referohem qasjes së saj mbi vallëzimin, si një ndër sistemet me komplekse të veprimeve dhe lëvizjes njerëzore; Tek Anca Giurchescu dhe Lisbet Torp, bazohem për traditat studimore të dancit në Europë dhe qasjet antropologjike dhe koreologjike; Nga János Fügédi aplikoj nocionet e teorisë Laban për të transkriptuar vallen tradicionale; Te Curt Sachs i referohem dimensionit studimor të vallëzimit për periudha të ndryshme historike.

Punimi është konceptuar, strukturuar dhe ndarë në Parathënie, Hyrja, katër Krerë, Përfundime, Rekomandime, Bibliografia dhe Shtojca.

Në parathënie punimi parashtrohet arsyet dhe argumentat e përzgjedhjes së temës, burimet dhe literaturën ku jam referuar, metodat që kam shfrytëzuar për realizimin e studimit dhe konceptimin strukturor të punimit.

Hyrja trajton, në mënyrë panoramike, kuptimet mbi ritin, ritualin, vallen rituale dhe vallen popullore shqiptare.

Kreu i parë është titulluar *Vallja dhe riti si produkt social – historik dhe kulturor i shoqërisë njerëzore. Tipologjia dhe karakteristikat e kësaj mardhënie në etnokoreografinë shqiptare*. Ai përbëhet nga pesë çështje. Çështja e parë e Kreut të parë është titulluar: *Në kërkim të një përkufizimi të përditësuar për vallëzimin dhe ritin*. Në të jemi përpjekur të parashtrojmë problematikën dhe rëndësinë që ka kjo ndërmarrje studimore në realitetin kërkimor duke prezantuar e projektuar synimi i punimit, nëpërmjet parashtërimit të pyetjeve dhe sfondit teorik. Çështja e dytë: *Vallëzimi*, trajton dhe analizon kuptimin, origjinën, etimologjinë e vallëzimit. Në vazhdim kjo çështje merret me përcaktimin e kontekstit shoqëror dhe derivimin kulturor– emocional të tij. Aty shqyrtohet vallëzimi si një fakt shoqëror dhe si një aspekt i kulturës së komunikimit. Gjithashtu, ai shihet si një fenomen, praktikë dhe

aspekt i sjelljes njerëzore. Në vazhden e trajtesës së përfshirë në Kreun e parë është dhe çështja e tretë: *Riti dhe ritualet*, e cila në përmbajtjen e saj synon të prashtrojë: kuptimin e ritualeve brenda kornizës së antropologjisë, rolin në krijimin e identitetin kulturor dhe marrëdhëniet e tij me shoqërinë, elementët kryesorë të tij, origjinën, funksionin dhe qëllimet e ritualit në stadi të ndryshme shoqërore, thelbin e ritualit në raport me lidhjet e tij me mitin dhe fenë, funksionin e tij kulturor, rolin praktik në jetën shoqërore, vendin që zë në veprimtarinë njerëzore “ritualja”, cili është mesazhi apo qëllimi i tij, pse njerëzit e përdorin ritualin, natyra e riteve tona popullore dhe roli i tyre në lashtësinë e kulturës tonë etj. Çështja e katërt e Kreut të parë e konceptuar si *Vallja rituale*, ka në fokus të prashtrojë: - çfarë nënkupton vallja rituale, - funksionin e saj të veçantë, - formën sinkretike të saj, - faktorët e procesit të valles rituale, - ndërtimin arkitektonik, - elementet dhe mjetet shprehëse të saj. Çështja e pestë: Tipologjia e praktikës së vallëzimit ritual të shenjtë, e cila trajton transformimit të brendshëm dhe shkrirja me të mbinatyrshmen përmes vallëzimit.

Kreu i dytë titullohet *Këndvështrime të studiuesve të huaj dhe shqiptarë mbi vallen etnike*. Reflektimi i këtij koncepti në edukimin arsimor dhe artistik. Përbëhet nga katër çështje. Në përmbajtjen e tij synon të paraqesë *Antropologjinë e kërcimit*, që është emërtuar si çështja e parë e Kreut të dytë dhe ku trajtohen elementet e metodikës kërkimore që rrjedhin nga qasja antropologjike mbi vallëzimin. Gjithashtu në të diskutohet rreth pyetjes nëse ekzistojnë në studimet e vallëzimit shqiptar elemente të qasjes antropologjike. Çështja e dytë titullohet *Teoria dhe metodat e studimit të kërcimit etnik*, fokusi i së cilës është përqëndruar në konceptin e kërcimit etnik dhe metodën e studimit të tij, aspekteve të zhvillimit të brendshëm të vetë valles. Çështja e tretë e kreut të dytë titullohet *Miti, Kulti dhe Simboli të shprehura në vallëzimin shqiptar*, në të synojmë të vërtetojmë aftësinë reaguese dhe reflektuese të vallëzimit ndaj këtyre dukurive shpirtërore dhe ndaj këtij kompleksi kulturor. Çështja e katërt *Vallëzimi etnik shqiptar dhe edukimi artistik*, trajton sistemin dhe metodikën e kërcimit etnik shqiptar dhe ndikimi që ai pati në kulturën etnokoreografike shqiptare. Gjithashtu analizohet vendi që ka sot kërcimi në edukimin arsimor dhe artistik.

Kreu i tretë është titulluar *Klasifikimi i valles rituale në vendin tonë*, dhe përbëhet nga tri çështje, ku çështja e parë titullohet: *Vallet rituale sipas botëkuptimit religjioz*. Në përmbajtjen e kësaj çështjeje, jemi përpjekur të analizojmë shembuj të traditës etnokoreografike shqiptare, që lidhen me botëkuptimet religjioze dhe të shpjegojmë frymën mitike që ato tentojnë të shprehin nëpërmjet formës së valles

rituale. Çështja e dytë e titulluar *Vallet rituale në festat kalendarike*, trajton dukuritë që ato përfaqësojnë në grupimin e valleve rituale. Ato kanë një cikël të gjatë ku, trajtohet ripërtëritja e natyrës, që fillojnë me Vallet Pranverore, të luajtura kryesisht në festa si Dita e Verës. Çështja e tretë është *Vallet e ritualit të qiellit dhe tokës* dhe trajton ritualet dhe vallet përkatëse që përfshijnë proceset e punës në lidhje me tokën, qiellin dhe shiun.

Kreu i katërt është titulluar *Vallëzimi shqiptar dhe shprehja e tij kinetografike*, dhe çështjet e trajtuara në të janë katër. Më konkretisht, në çështjen e parë *Vallëzimi popullor shqiptar*, me shtatë nënçështje, në të cilat trajtohen: Terreni etnokoreografik shqiptar, emërtimi i valleve, struktura e vallëzimit dhe shoqërimi muzikor, formacioni i vallëzimit, trajta e valles, shoqërimi muzikor dhe ritmi në vallëzimin popullor dhe struktura kërcyese në vallëzimin shqiptar. Në çështjen e dytë të titulluar *Mbi historinë e shkrimit të vallëzimit*, japim një historik të këtij shkrimi, nga shekulli XV deri në ditët tonë, si dhe simbolikat përkatëse të përdorura. Çështja e tretë *Sistemi Kinetografik Laban*, përmban vlerësimin për këtë sistem, që aktualisht është më i përdoruri në historinë e shkrimit të vallëzimit. Çështja e katërt *Vallëzimi shqiptar dhe sistemi kinetografik Laban*, trajton shkrimin e vallëzimit dhe gjithë pasurisë etnografike shqiptare nëpërmjet sistemin kinetografik dhe aplikimit të tij në vendin tonë.

Punimi mbyllet me Përfundime, Rekomandime, Shtojca dhe Bibliografi.

HJRJE

Trajtesa e kësaj teme është një kërkim diakronik dhe sinkronik në lidhje me konceptet e valles dhe ritit dhe marrëdhënien që ato krijojnë me vallen rituale. Mbijetojat e besimeve të lashta i kanë rrënjët që në kohët e paganizmit, këto janë ruajtur kryesisht nëpërmjet riteve të ndryshme. “Skenarët mitiko-ritualë të praktikuar në ditë të caktuara të vitit, në festa, në ngjarje të shënuara të jetës së njeriut, sipas rastit, me qëllime shërimit e parandalimi të sëmundjes, të së keqes, për mbarësi në familje, në ekonomi e më tej”.²

Thuhet se njeriu lëviz dhe fillon të kërcëjë që në barkun e nënës. Ka raste që ai ëndërron akoma dhe kur është “në bark të nënës ... të ecë, e të lëviz ndryshe”³ si Prelocaj. Një gjë mund ta themi për njeriun primitiv, se më parë se të fliste, ai komunikonte me gjeste dhe veprime plastike. Thjesht momenti kur ai u ngrit në dy këmbë dhe krijoi qëndrimin e parë fizik vertikal, u duk që qenia e tij mësoi dhe përparoi nëpërmjet një prej elementeve të vallëzimit, ekuilibrit. Vazhdoi të hedhë hapat e tij në hapësirën ku gjallonte, pa e ditur se po ndihmohej nga baza e vallëzimit, hapi. Më pas, nevojat për mbijetese, qoftë dhe përmes kërkimit të ushqimit, demonstruan një shprehje utilitare nëpërmjet një forme të shprehur nga trupi. Këto manifestime lëvizore në bazë të shkathtësisë motorik të veprimeve, si kthesat, kapërcimet, uljet, e çuan njeriun në veprime lëvizore më të rafinuara. Duke ndjekur një proces evolutiv, ndryshimet trupore përfitojnë kualitet vullnetar, ku fillohet të demostrohen dëshirat dhe ndjenjat. Këto gjeste vullnetare, kur shprehen ose aplikohen në një mjedis të një grupi të caktuar, marrin vlerën që e identifikojnë këtë komunitet. Prandaj, të gjitha këto faza apo periudha të përpunimit të formës lëvizore trupore, të cilat janë molekulat fillestare të vallëzimit, na japin një përfaqësim të një kulture njerëzore. Pikërisht këto forma lëvizore konsiderohen si një manifestim i shprehive dhe zakoneve të një grupi shoqëror të caktuar. Nëpërmjet kësaj mënyre njerëzore për mijëra vjet formuluan kontakte të drejtpërdrejta, për t’u përfaqësuar në shoqëri si ndërveprim nevojash, apo dëshirash, për të ndryshuar e formësuar besimet, fenë dhe

²Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” Tiranë, 2004, faqe 21.

³Ismail Kadare, *Kushëriri i engjëjve*, Onufri 1999, faqe 8

traditat e tyre. Përdorimi i kësaj forme shprehjeje, pra nëpërmjet vallëzimit, për t'u përfaqësuar në kulturë, është një aftësi, e cila gradualisht do të bëjë që njeriu të marrë trajtën e një qenie sociale.

Lëvizja trupore e manifestuar nga njeriu primitiv, si një formë e komunikimit në shoqëri, merr pamjen e valles kur ajo krijon lidhjet e tij me perënditë, kur ai kërcen për të korrat, për falenderim, për lutje, për argëtim dhe sidomos për mirëkuptim dhe komunikim mes pjesëtarëve të grupimit përkatës.

Populli shqiptar dallon në Ballkan jo vetëm për lashtësinë e tij dhe për gjuhën e veçantë, por edhe për origjinalitetin e kulturës së tij, rrënjët e së cilës janë në popull dhe shprehen nëpërmjet trashëgimisë së folklorit popullor. Kultura jonë e trashëguar në tërësi dhe arti në veçanti shquhen për një karakter të theksuar popullor të tyre. Karakteri popullor është një mundësi thjesht praktike për të komunikuar me popullin në mënyra të ndryshme, pra në rastin tonë edhe nëpërmjet valles. Në këtë kuptim, “arti duhet të jetë i thjeshtë e i kuptueshëm, në mënyrë që populli të mundet të shijojë e të mundet të përfitojë prej te gjitha shprehjeve të tij”.⁴ Një nga thesaret më të pasura dhe me vlerë të kulturës popullore dhe një nga dëshmitë më të rëndësishme të lashtësisë dhe të vitalitetit të gjenisë krijuese kolektive të popullit tonë është arti popullor, ku përfshijmë gjithë krijimtarinë artistike folklorike, domethënë prozën dhe poezinë gojore, këngën dhe vallen popullore, arkitekturën dhe spektaklin popullor, dekoracionin, ornamentin, kostumet, instrumentat popullore, etj.⁵ Pra ritet, doket, zakonet bënë që në kohët e lashta të lindin dhe ritualet, që manifestohen edhe në këngët e vallet që i shoqërojnë këto rituale në jetën e popullit tonë. Këto rituale në ato kohë ishin më se të zakonshme, aq edhe të nevojshme në jetën e përditshme, por me kalimin e viteve, sidomos pranë ditëve tona, si rrjedhojë e ndryshimeve të kushteve ekonomiko-shoqërore e historike, pak nga pak filluan të mos përdoren si më parë, gjersa sot duken fare pak. Prej kësaj lind nevoja e studimit të tyre, me qëllim jo vetëm njohjen por edhe promovimin e ruajtjen e këtyre ritualeve. Për më tepër që ritualet, në jetën e popullit tonë, kanë patur një rëndësi të veçantë jo vetëm në kohët pagane, kur ato lindën, por edhe për kohët e mëvonshme, në mesjetë, në kohët e reja deri në ditën tona, pavarësisht tendencës bashkëkohore që shihet në mënjanimin e tyre.

⁴Fatmir Hysi, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, SHBLU, Tiranë, 1990, faqe 14.

⁵Alfred Uçi, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë 1982, faqe 5.

Pjesë e rëndësishme e trashëgimisë sonë kulturore është folklori popullor, i krijuar përgjatë ekzistencës së vet mijëra vjeçare. Arti muzikor dhe i kërcimit në vendin tonë, si kudo në Ballkan e më gjerë, ka lindur që në neolit, duke u kristalizuar në kohën e ilirëve. Për këtë na dëshmojnë edhe gëhimet arkeologjike. Në trojet shqiptare, sipas Neritan Cekës, muzika dhe vallet plotësonin kënaqësi të jetës të ilirët, dhe se dardanët përdornin fyellin, ndërsa mollosët kishin një kërcim të thjeshtë të ngadalshëm, që quhej kërcim jambik mollos⁶.

Brenda për brenda folklorit në tërësi qëndron edhe folklori koreografik, i cili përfshin vallen dhe kërcimin popullor. “Vallja është gjini e artit që shfaqet spontanisht në ditë gëzimi e hareje duke mos njohur autorësinë vetjake të një personi të veçantë. Në vallen popullore autor është populli i fshehur në vite e shekuj të kaluar”.⁷ Me një rëndësi të veçantë në trashëgiminë tonë nga e kaluara është edhe vallja rituale, e cila në kohët e sotme lipset të koordinohet mirë me kërcimin e vallen bashkëkohore. Kjo dukuri e etnokoreografisë shqiptare është një tematikë që ka patur qasje të mëparshme teorike, por shikohet që ka mundësi për të thelluar më tepër kërkimet për të ridimensionuar këto dy nocione dhe këtë marrëdhie nga një qasje antropologjike.

Ritheksojmë që ndër kërcimet më të hershme të popullit shqiptar, si dhe kudo në Europë, janë vallet rituale. Që nga kohët pagane, në traditën e popullit tonë, janë shfaqur e janë zhvilluar ndër vite e shekuj rite e veprime të ndyshme rituale. “Lidhur me emërtimin “rit” duhet të theksojmë se ritet e vërtetë duhet të veçohen nga doket, zakonet e shumë veprime tradicionale që bën njeriu e shoqëria në jetën e përditshme. Janë rite vetëm ata veprime në thelbin e të cilave qëndron besimi në të mbinatyrshmen, në hyjnore, ose të paktën, në rrënjët e tyre të origjinës”.⁸ Marrëdhënia e ritit me vallëzimin përbën një dukuri që ka një prezencë të gjerë në etnokulturën shqiptare dhe përbën një objekt referimi për krijimtarinë artistike për të thelluar karakterin identitar shqiptar. Kjo kulturë e shoqërisë shqiptare përfshim dhe është e shfaqur në gjithë vendin tonë por edhe te shqiptarët jashtë kufijve tanë, tek arbëreshët, kosovarët dhe arvanitasit, duke patur dallime dhe analogjitë ndërmjet tyre por edhe me vendet e tjera të rajonit.

⁶Neritan Ceka, Myzafer Korkuti, *Arkeologjia*, Tiranë 1996, faqe 13.

⁷ Skënder Selimi, *Folklori koreografik shqiptar*, SHBLU, Tiranë, 2003, faqe 9.

⁸Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” Tiranë, 2004, faqe 22.

Ritet tona popullore, si në çdo kulturë tjetër etnike, tregojnë për lashtësinë e hershmërinë e kulturës sonë, si dhe për fazat e zhvillimit të saj. Ato sigurojnë mundësinë për të kuptuar dhe vlerësuar psikologjinë tonë kombëtare dhe botëkuptimin e kombit tonë. Këto rite na paraqesin këndvështrimin dhe botëkuptimin e popullit, i cili i përshtatet kërkesave të zhvillimit shoqëror. Për këtë arsye edhe ritet shihen si mjet për të shprehur këtë ndryshim. Në konkluzioni e tij mbi ritin, Skënder Selimi shprehet se: “Ritet nuk janë gjë tjetër veçse forma shprehëse organizimi që predikojnë një fe të veçantë në stadi shoqëror të caktuar, duke filluar nga jeta primitive deri tek shoqëria e lartë moderne.”⁹ Tashmë ritet kanë humbur funksionin e tyre të dikurshëm të zanafillës së hershme, por praktikohen si një normë, si doke të trashëguara ndër shekuj e që ruhen në emër të ndjeshmërisë kombëtare, si shenjë e identitetit etnokulturor dhe të përjetimeve emocionalo – shpirtërore, ose thjesht dhe vetëm se kështu i keni trashëguar nga të parët tanë.

Vallja rituale ka qënë bashkëudhëtare e mentalitetit dhe botkuptimit etnik shqiptar e një periudhe të caktuar, e cila është trashëguar brez pas brezi si një pjesë e hershmërisë dhe origjinës etnike pellazgo-ilire-arbërore. Ashtu si ritet në tërësi edhe vallet rituale janë shfaqur dhe më tej janë të varura nga rrethanat historike të kohës. Në rradhë të parë, kanë qënë situatat ekonomike që kanë përcaktuar përmbajtjen e format e tyre, meqenëse në fillimet e lindjes së riteve burimi kryesor i jetës së njerëzve ishte toka dhe bujqësia e kultivuar në të, shumë rite u kushtoheshin pjellorisë së tokës dhe kushteve të tjera që e siguronin apo e dëmtonin atë si, dieli, hëna, shiu, rrebeshet, stuhitë, zjarret, etj. Nëpërmjet besimeve e riteve populli shprehte me forcë, por edhe me art, varësinë e njeriut nga kushtet e natyrës. Me kalimin e shekujve kjo varësi shprehej me mënyra të ndryshme, deri sa lindi shkenca, e cila filloi t’i shpjegojë këto fenomene në mënyrë objektive e të pavarura nga dëshirat e njeriut. Pavarësisht humbjes së funksionalitetit fillestar, sot veprimet rituale, pra edhe vallet rituale, megjithëse të rralluara, kanë një bazament të fuqishëm estetik që imponojnë prezencën e tyre në etnokoreografinë kombëtare.

Marrëdhënia e ritit dhe valles është një sintezë e elementëve të folklorit që vërteton lidhjen dhe unitetin estetik të tij si pjesë e kulturës etnike. Vallet rituale të trashëguar nga e kaluara u bënë baza më e fuqishme ku u mbështet vallja e mëvonshme popullore.

⁹Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.L.B.U 2003, faqe 161.

Gjatë gjithë harkut kohor të ekzistencës së saj, vallja është shoqëruar nga lëvizje të përsëritura, gjeste të trupit që shpërthejnë organikisht dhe natyrshëm, duke qenë se janë më afër të përditshmes së njeriut. Një nga aspektet thelbësore të vallëzimit në përgjithësi dhe atij tradicional në veçanti është edhe ekspozimi i ritualizuar i trupit, domethënë vallëzohet për të shfaqur individualitetin personal në raport me trupat e të tjerëve. Vetë trupi merr gjallëri nga tërësia e lëvizjeve që ne i njohim si valle. Por në momentin kur njeriu filloi të jetojë dhe organizohet në grupe, ky ekspozim i ritualit të trupit nisi të bëhej përmes teknikave të përshtatshme dhe sipas skemave të përcaktuara nga zakonet lokale. Pra, vallëzimi është një gjuhë, e cila kryesisht perceptohet përmes të shikuarit. Kalimi nga ekspozimi individual në atë kolektiv do të bëjë që shoqëritë e ndryshme të nisin të kenë vallëzimet e veta me një funksion identifikues.

Në fillim njeriu e përdori vallen si komunikim, më pas ajo shihet të lidhet ngushtë me mbijetesën, duke qenë se përdoret si formë e komunikimit me perënditë për të mundur mbarrëvajtjen e punëve në bujqësi. Në kulturën pagane ky koncept ishte ngulitur thellë në ndërgjegjen dhe vetëdijen e njerëzve, sepse ishte i lidhur ngushtë me jetën e njeriut dhe shqetësimet e tij rreth pjellorisë së tokës, me ripërtëritjen e natyrës dhe të jetës. Në këto kushte, ritualet si shprehje e nevojave njerëzore, lidhen me kulturën pagane dhe kultet e saj, duke u përfaqësuar si festa popullore. Riti lidhet me vallen për të kryer një funksion me një domethënie shoqërore dhe për të shprehur një domosdoshmëri njerëzore. Vallet rituale, të bazuara thellësisht mbi ritin, kanë një funksion të caktuar dhe jo për të qenë vetëm mbështetje e ritit, por për të plotësuar karakteristikat e tij në kuptimin e shprehjes plastike. Ky funksion i jep asaj një veçanti, që lidhet drejtpërdrejt me tiparet karakteristike të ritit, të cilat reflektojnë kushtet dhe arsyet kur ato lindën. Si të tilla, si vallja ashtu dhe riti, nuk mund të merren të shkëputura nga koha kur ato u krijuan. Fillimisht, ato ndikohen nga bazamenti psikologjik i një periudhe kohore të caktuar, të cilës i korrespondon dhe një koncept i caktuar artistik. Vallja rituale dallohet nga ndjesia e haresë, besimi dhe bindja në ripërtëritjen e natyrës dhe gjithësisë. Ajo e përshkruan ritin në mënyrë të drejtpërdrejtë ose të tërthortë. Kjo ka bërë që ajo të jetë një kategori shumë e pasur e folklorit, si në lloje, ashtu edhe në tematikë dhe mjete shprehëse. Karakteri sinkretik i saj bën të mundur prezencën edhe të elementëve të tjerë të folklorit, si teksti, shoqërimi ritmik dhe muzikor. Transformi që ka pësuar vallja rituale në kohë, në

raport me funksionin fillestar të saj, të cilin e ka humbur, e ka detyruar atë të përfaqësojë vetëm vlera estetike dhe kënaqësi shpirtërore.

Gjithsesi, të gjitha studimet theksojnë se vallja dhe riti përbëjnë dy aktivitete të njeriut, të cilat janë aplikuar në jetën e tij si nevoja të brendshme shpirtërore. Pavarësisht nga momenti apo periudha historike në të cilën shfaqen, ato shprehin dhe komunikojnë një problematikë apo një shqetësim që lidhet me interesat humane. Si vallja, ashtu dhe riti, gjithmonë mbartin një kuptim specifik, i cili varet nga konteksti shoqëror në të cilin ato egzistojnë, duke nënkuptuar gjithashtu edhe një aspekt kulturor të saj.

Vallja popullore dhe aspektet e shprehjes së saj.

Vallëzimi popullor është një gjini e artit që shfaqet në kulturën e një populli apo grupi etnik dhe që shpreh jetën e përditshme të tij, duke përfaqësuar një mënyrë për të përcjellë botën e tij shpirtërore dhe emocionale. Ai formohet spontanisht në mes të grupeve të njerëzve, duke patur një anonimat të autorësisë krijuese.

Vallëzimi popullor është një rrjedhojë e vallëzimit folklorik, i cili është një formë e vallëzimit që aplikohet nga një grup njerëzish që pasqyrojnë jetën tradicionale të popullit të një vendi, etnie apo rajoni të caktuar. Origjina e vallëzimit folklorik është i lidhur me një funksion shoqëror të tij, si gërshetim rekreativ në festimet dhe ngjarjet e rëndësishme bujqësore. Krijimet e para artistike të njerëzimit kanë lindur nga nevojat e jetës materiale të shoqërisë, gjatë punës dhe në procesin e saj si një mjet i njohjes së realitetit, por dhe i përvetësimit të tij estetik.

Prania e kostumeve dhe ritmeve muzikore të veçanta, diktuan që vallet e ndryshme popullore të jenë pjesë e një evolucioni të ngadaltë të një traditë të thellë kulturore. Vallja, për shkak se shoqëron me natyrën e saj kalimin e traditës në një vend, përfaqëson në të njëjtën kohë, një kulturë të inovacionit.

Vallëzimi popullor karakterizohet nga mjete shprehëse, që lidhen ngushtësisht me lëvizjet e ndryshme të kokës, trupit, duarve, këmbëve, shkaputjeve të herë pas herëshme nga toka, të cilat në një harmoni të plotë shprehin një emocion dhe një karakter me ngjyrë etnike të caktuar.

Vallja në kulturën një kombi paraqitet së pari, në aspektin embrional, që është vallja folklorike, e cila interpretohet nga individë të një zone folklorike të caktuar, në një mënyrë origjinale plastike dhe me karakteristika të veçanta stilistike. Nga pikëpamja strukturore koreografike ato janë të thjeshta dhe përbëhen nga një motiv

karakteristik që shprehet në dy figura koreografike. Së dyti, vallja folklorike, e cila në kushte të caktuara historike largohet nga fshati dhe afrohet në qytet, shërben për një argëtim të përkohshëm, duke ju përgjigjur shijeve estetike të klasave qytetare. Sigurisht, që në këtë aspekt ajo nuk merr atributet e një vallëzimi qytetar dhe nuk përfaqëson një kulturë të mirëfilltë qytetare, por nënkupton një recetë argëtuese shoqërore e sociale që vepron në masën e gjerë me një tendencë të caktuar artistike. Aspekti i tretë është se grupi i atyre valleve, të cilat pasurohen nga pikëpamja estetike, plotësojnë shijen e një mase të shoqërisë të mbarsur me ide të reja, duke e kthyer kështu nga një krijimtari popullore në një vepër arti me sens edukativ.

Evolucioni i vallëzimit popullor të vërtetë është i ngadalshëm dhe grupet etnike e kanë arkivuar atë në inventaret e tyre kulturore me shumë përkujdesje dhe përkushtim. Në vendin tonë ky proces vjen nëpërmjet transmetimit të trashëgimisë që nga fiset ilire. Historianët kanë folur mbi origjinën dhe hershmërinë e vallëzimit shqiptar duke theksuar dhe gjenezën pellazgo-ilire të tij. Kjo lashtësi është konfirmuar edhe nga studiuesi Ramadan Sokoli, i cili shprehet se: “shkrimtarët, historianë dhe gjeografët antikë, greko-romakë, na kanë lënë kalimthi ndonjëfarë përshkrimi për vallet dhe për muzikën ose mjetet muzikore ilire”.¹⁰

J.C. Hobouze thotë se: “vallet shqiptare kanë diçka të ngjashme me vallet ushtarake të cilat na ofrojnë autorët klasike”¹¹, ndërsa Lord Bayron e quan: “kujtim të paharrueshëm nga Shqipëria vallen popullore që aq bukur gërshetohej me kostumin karakteristik”¹². Zihni Sako nënvizon se “Studimi i valleve në popujt e sotëm balkanikë jep disa indikacione për llojet e valleve të luajtura në vise të ndryshme të ilirëve. Një valle interesante, e cila gati me siguri i ka ruajtur të gjitha elementet e valles parahistorike luhet dhe sot në Shqipërinë verilindore. Kjo është vallja historike me shpata, me një ritëm thjesht të hapave dhe të tingëllimës së armëve, pa përcjellje muzikore. Këtë valle, që në variante të ndryshme (nganjëherë e përcjellë me daulle ose me ndonjë instrument tjetër me harqe) e ndeshim edhe në vise të tjera të Shqipërisë dhe Kosovës, mund të themi se ajo buron drejpërdrejtë nga vallëzimi i luftëtarëve në Ilirinë e jugut dhe te fisi molosëve në Epir, që valëlzohej në kohën pararomake edhe që është përshkruar edhe nga autorët antikë”.¹³

¹⁰Ramadan Sokoli, *Vallet dhe muzika e të parëve tanë*, SHQKP, Tiranë 1971, faqe 3.

¹¹J.C.Hobouze, *A Journey through Albanian and other turkish provinces in Europe and Asia to Constantinopoli, during the years 1809-1810*, faqe 154.

¹²Lord Bayron, *Corteggio di Lord Byron Ton i Firenze, 1832*, faqe 115.

¹³Zihni Sako, *De la genese de la danse pyrrhique*, Studia Albanica 9/1972, faqe 307-310

Emërtimet në vallëzimin popullor shqiptar

Shqipëria, vendi me kulturë të lashtë, përmban brenda kërcimeve popullore elementë që pasqyrojnë epoka historike që nga koha e matriarkatit e deri në ditët tona. Në rrjedhën e shekujve folklori koreografik është kristalizuar në forma e karaktere kërcimi, tepër të veçanta. “Është fakt, që ky popull i vogël, brenda një territori të kufizuar, paraqet larmi të pashtershme vallesh e zakonesh të pangjashme me njëra-tjetrën”.¹⁴ Madje ky folklor na përball me terma e nocione të ndryshme koreografike. Nocionet mbi emërtimin “valle”, “kërcim”, “kçim” në vendin tonë janë diktuar nga prejardhja etimologjike e termit si dhe nga tiparet karakteristike të pjesëmarrjes të interpretuesve në vallëzim në zonave të ndryshme etnografike. Te gegët gjejmë emërtimin “kçim” ose “kërcim”, që nënkupton një grup lëvizjesh që interpretohen nga individë, kurse te toskët gjejmë emërtimin “valle” ku nënkuptohet një material kërcyes që interpretohet nga një grup njerëzish të udhëhequr nga interpretuesi i parë që emërtohet korife.

Te të dyja rastet e emërtimit të dukurisë dhe procesit vallëzues zbulohet vetë lashtësia e vallëzimit shqiptar, kjo e krahasuar me emërtimet me vendet e rajonit. Në këtë përballje konstatohet një dallim midis kontekstit emocional në rastin e emërtimit grek “hara” dhe atij plastik në rastin e emërtimit shqiptar “valle”. Në të parin nënkuptohet dëshira për të shprehur një gjendje emocionale (gjë e cila tregon një moment të ndërgjegjësimit të mëvonshëm të shoqërisë njerëzore në një stad me të civilizuar të saj) ndërsa në rastin e dytë nënkuptohet vetë procesi i vallëzimit, (domethënë ajo çka ndodh në organizmin njerëzor).

Arsyeja e përzgjedhjes së kësaj teme qëndron edhe tek interesi personal për të thelluar njohjen mbi etnokoreografinë shqiptare në kuptimin shkencor, por edhe për të konsoliduar në krijimtarinë artistike individuale identitetin dhe përkatësinë etnike.

Qëllimi në këtë proces hulumtimi ka qenë që të jap një ndihmesë sadopak modeste në larminë që kjo temë ka patur me parë, duke u mbështetur edhe në përvojën time në terren, si koreograf në disa festivale folklorike kombëtare. Kontributi në deshifrimin dhe transkriptimit i kësaj pasurie kombëtare sipas sistemit shkencor kinetografik Laban është një nga synimet studimore të këtij punimi.

¹⁴ Skënder, Selimi *Folklori koreografik shqiptar*, SHBLU, Tiranë, 2003, faqe 10.

Studimi dhe zbulimi në pasurinë lëvizore të vallëzimit shqiptar i lidhjes përmbajtësore që ato kanë me hyjnoren, është një anë e procesit, i cili më ka dhënë mundësinë për të kuptuar thellësisht karakterin tepër unik të vallëzimit shqiptar, ku vetë lëvizja në shprehjes e saj vjen si një dukuri e përpunimit të brendshëm shpirtëror. Nga ky hulumtim do të arrihet të kuptohet aftësia e vallëzimit shqiptar, për të përfshirë psikologjikisht, shpirtërisht, emocionalisht, por edhe intelektualisht me tërë universin e tij, për të imponuar në zhvillimin e tij akoma me tepër vlera artistike dhe estetike.

KREU I

VALLJA DHE RITI SI PRODUKT SOCIAL – HISTORIK DHE KULTUROR I SHOQËRISË NJËRËZORE. TIPOLOGJIA DHE KARAKTERISTIKAT E KËSAJ MARRËDHËNIE NË ETNOKOREOGRAFINË SHQIPTARE

I.1. Në kërkim të një përkufizimi të përditësuar për vallëzimin dhe ritin

Në procesin e zhvillimit historik vallja dhe riti kanë krijuar një marrëdhënie të ndërsjelltë dinamike, e cila në faza të ndryshme të progresit të shoqërisë njerëzore ka pasur evidentime që legjitimuan praninë të kësaj lidhjeje të vallja rituale. Për këtë arsye, që të dyja ato ruajtën një vend të caktuar në kulturën njerëzore, pavarësisht strukturës shoqërore, duke u emërtuar *valle rituale*.

Riti¹⁵ prezantohet si një praktikë e hershme e njeriut, që lindi si nevojë individuale, për t'u lutur dhe besuar mbi fenomene apo dukuri të pashpjegueshme natyrore dhe që u përdor si mjet ndihmës për përmbushjen dhe realizimin e këtyre nevojave. Në tërësinë e tyre, ritet janë forma shprehëse organizmi, që predikojnë një besim (fe) të veçantë në stadi shoqërore të caktuara, që nga organizimet primitive deri të shoqëritë moderne. Tërësia e riteve prodhoi ritualet,¹⁶ përmbajtja e të cilave respekton kryerjen e veprimeve të përshkruara nga tradita.

Kërkimet europiane në fushën e vallëzimit lidhen ngushtë me disiplinën e folklorit. Këto kërkime i kanë rrënjët e tyre në lëvizjet e mëdha kulturore, në kuadrin e Romantizmit evropian të shekullit të XVIII dhe XIX. Anca Giurchescu dhe Lisbet Torp, duke përgjithësuar metodat e kërkimit evropian në vallëzim shprehen se: “Pirja e përgjithshme ka qenë për të studiuar vallëzimin brenda kulturës së tyre (kulturës në të cilën ekzekutohen vallëzimet – shënim i im), drejt zhvillimit të teorive dhe metodave që dalin nga materiali i vetë valles dhe i konceptuar në koreografi me

¹⁵Në fjalorin e Gjuhës shqipe fjala “rit” ka këtë shpjegim: 1. Tërësia e zakoneve që bëhen sipas një rregulli të ngulitur nga tradita për raste të caktuara të jetës së përditshme; ceremoni. Rit i veçantë (solemn). Ritet popullore. Riti i dasmës (i varrimit). Kryej një rit.

¹⁶Në fjalorin e Gjuhës shqipe fjala ritual ka këtë shpjegim: 1. Tërësia e riteve të jashtme, që bëheshin gjatë një ceremonie fetare. Ritual fetar. Ritual pagan. 2. Tërësia e veprimeve të jashtme, që bëhen në mënyrë të rregullt e të pandryshueshme për të kryer diçka. Ritual i ri (i vjetër). Ritual i ngrënies (i mikpritjes).

karakteristika përkatëse. Zhvillimi i kërkimit në valle është i bazuar në qasje të ndryshme, ku secila mund të shpjegohet me kontekstet historiko-politike, socio-kulturore dhe faktorët epistemologjikë. Në rastin e Evropës, statusi dhe pozita e studiuesve të valles në një vend të caktuar, duhet të shihet në lidhje me kuadrin institucional në të cilin hulumtimi i valles është kryer jashtë sfondit arsimor të dijetarëve të përfshirë në të”¹⁷

Studimet mbi vallen dhe marrëdhënien e saj me ritualin janë mbështur gjerësisht në studimet antropologjike mbi ritualin. Në këtë drejtim emra, Franz Boas (teoria e relativizmit kulturor), Radcliffe-Brown, (me teorinë e funksionalizmit strukturor), Evans-Pritchard, (me teorinë e antropologjisë shoqërore), Victor Turner dhe Clifford Geertz (me teorinë e simbolizmit kulturor), Maurice Bloch (teoria e tij mbi ritualin) kanë hedhur themelet e teorive të ndryshme mbi bazën e të cilave mund të ndërtohet studimi i etnokoreografik i valles. Të gjithë këta studiues kanë patur si qëllim t’i japin një kuptim vallëzimit. Pa kuptim nuk ka funksion. Teoritë mbi “Kuptimet” e vallëzimit, përgjithësisht ato që mbështeten në teorinë e kontekstit prej nga vjen kuptimi i lëvizjeve, ndërtohen mbi analogjinë me gjuhën dhe specifikisht në studimet e Avram Noam Chamsky për “kompetencën”, “performancën” dhe “strukturën e thellë”. Ashtu si në gjuhë edhe në vallëzim lëvizjet nxjerrin kuptimin e tyre përmes kontekstit në të cilin përdoren. Studiuesit që e lidhin kuptimin e vallëzimit me kontekstin janë të shumtë. Emra si: Judith Lynne Hanna (me hulumtimet e saj rreth marrëdhënieve ndërvepruese midis vallëzimit dhe shoqërisë), Adrienne L. Kaeppler (me hulumtimet e saj mbi marrëdhëniet e ndërlidhura midis strukturës shoqërore dhe arteve si vallëzimi), Drid Williams (me teoritë e lëvizjes njerëzore, që përfshijnë vallëzimin, gjuhën e shenjave, artet marciale dhe ritualet), Anye Peterson Royce (me hulumtimet e saj mbi komunikimin dhe kuptim në vallëzim), synojnë të sjellin një qasje të re studimore në fushën e vallëzimit, pa e shkëputur këtë të fundit nga marrëdhëniet me ritualin në veçanti dhe me marrëdhëniet me shoqërinë në përgjithësi. Ata këmbëngulin në faktin se, për të kuptuar pse rituali dhe vallëzimi kanë këtë lidhje të ndërsjelltë, është e nevojshme të shqyrtohet aspekti i njohurisë për lëvizjen e vallëzimit. Qasja ndaj teorisë së analizës së lëvizjes, që realizon fiksimin në letër të një pjese vallëzuese, duke filluar nga format më të thjeshta deri tek ato më të

¹⁷Anca Giurchescu, and LisbetTorp, *Theory and Methods in Dance Research*, A European Approach to the Holistic Study of Dance. Source: Yearbook for Traditional Music, Vol. 23 (1991), Published by: International Council for Traditional Music.faqe 1-10.

ndërlikuarat, pasqyrohet në sistemin e të shkruarit “Labanotation”¹⁸ është themeltare për të analizuar kuptimisht vallëzimin, në mënyrë që më pas të bëjmë lidhjet me ritet respektive. Ky sistem paraqet një kornizë konceptesh për analizën e lëvizjes, e cila ofron identifikimin e proceseve cilësore brenda lëvizjeve vallëzuese dhe që përfaqëson sistemin e shkrimit, leximit dhe deshifrimit të vallëzimit. Ashtu siç shprehet dhe János Fügedi: “Themeli konceptual i kësaj teorie është analiza e lëvizjes, e cila përcakton ngjarjet e klasifikuara të lëvizjes në sistemet e referencave. Rezultatet e analizës vendosen në shenja abstrakte, përdorimi i të cilave përcaktohet nga rregullat dhe, gjatë leximit të shenjave të shkruara, ne ndjekim konventa të caktuara”¹⁹.

Duke e konsideruar *vallëzimin* si një praktikë shumë intensive në jetën e një populli, qasjet etnokoreografike shqiptare, mbështeten në teorinë etno-centrike të studimeve europiane. Kjo duket qartë në studimet e Nexhat Agollit²⁰, Ramazan Bogdanit²¹ dhe Skënder Selimit²². Edhe studimet e Mark Tirtës kanë një qasje etnografike për mitologjinë. Ai bën këtë përcaktim: “Riti, ceremonia, doket, zakonet janë emërtime që shënjojnë veprime, ide, sinteza apo rregulla me natyrë sociale, praktikuar në familje, në bashkësi urbane apo fshatare, mbi baza pune, profesioni, zejesh apo mjeshtërie të caktuar. Ritet dallojnë nga veprimet e tjera, sepse ato janë veprime në thelbin e të cilave qëndron besimi në të mbinatyrshmen, në hyjnoren, ose të paktën, në rrënjët e tyre të origjinës, që kanë lidhje në kuptimin e mësipërm”²³. Ndërsa Alfred Uçi ka më tepër një qasje filozofiko – estetike në studimet e tij. Duke evidentuar prezencën e vallëzimit në të gjitha momentet e jetës së gjallë të një

¹⁸Labanotation është sistemi i shënimit të çdo koreografie apo vallëzimi në nivel shkencor i pranuar në çdo institucion artistiko – shkencor në botë. Ky sistem përdor një simbolikë të komplikuar në regjistrimin e lëvizjen trupore të njeriut në letër.

¹⁹János Fügedi, *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*, Institute for Musicology. Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2016, faqe 7.

²⁰NexhatAgolli, ndër studiuesit e parë të valleve tona folklorike dhe i pari që në botimet e tij inicioi praktikimin e sistemit të transkriptimit apo shkrimit koreografik në studimet etnokoreografike, bazuar te sistemi i transkriptimit të Institutit të Folklorit Bukuresht (1956) Vera Proca-Ciorteia.

²¹Ramazan Bogdani, është studiuesi më kryesor i etnokoreografisë shqiptare, me kërkime shkencore për çdo treve etnokoreografike shqiptare, por dhe të trevave shqiptarëfolëse në Maqedoni, Kosovë, Mal i Zi dhe Abëreshëve të Italisë, ose të gjithë diasporës etnokoreografike. Zëri i parë në zgjidhjen e problemeve dhe strategjive të kërkimit shkencor në etnokoreografi. I pari studiues që aplikoi sistemin e transkriptimit koreografik Laban në studimet etnokoreografike në Shqipëri.

²²Skënder Selimi, një figurë shumë dimensionale e koreografisë shqiptar. Kontributi i tij shtrihet në fushën e krijimtarisë si baletmaestri i parë i T. O. B me shumë vepra skenike, autor i shumë botimeve që përfshijnë fushën e folklorit, teorisë së kompozicionit vallëzues, fushën e pedagogjisë universitare. Njihet dhe si autor i kërcimit të parë modern “Alba” mbështetur në karakterin vallëzues shqiptar.

²³Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” 2004, faqe 22-23.

individi, grupi shoqëror apo një etnie të veçantë, studiuesi i njohur i etnokoreografisë shqiptare, Ramazan Bogdani, shprehet se: "... vallja shqiptare është shprehje e gjallë e historisë, e jetës, e virtyteve, e ndjenjave, e shijeve dhe mendësive të popullit" dhe duke avancuar më tej, ai thekson se: "vallet tona reflektojnë ideale social-estetike popullore ...".²⁴

I.2 Vallëzimi

Çështja etimologjike e termit vallëzim përcakton rëndësinë që ai ka në kulturën shpirtërore të çdo etnie, por gjithashtu edhe sepse hedh dritë mbi origjinën e lashtë të këtyre etnive. Në kuptimin konvencional, fjala "vallëzim" në thelb nënkupton lëvizjen e trupit, në një lloj mënyre ritmike. Ky aspekt ritmik i vallëzimit vihet re edhe në aktivitete natyrore, sikundër është era apo valët e detit, ujëvarat, etj. Përkufizimet gjuhësore për këtë emërtim janë të shumëllojta, të bazuara në arsyetime të ndryshme mbi konceptin e vallëzimit dhe implikimet e mëdha kulturore të tij. Vetë emërtimi "vallëzim", përveç kuptimeve dhe interpretimeve të tij më komplekse, është gramatikisht mjaft i pazakontë. Fjala valle, hyn në një grup të veçantë fjalësh me cilësi themelore dhe thelbësore për ekzistencën njerëzore, të cilat shenjojnë disa nga veprimtaritë bazike si për shembull "dashuri", "pi", "ushqim", "jetë", "bisedë". Gjithashtu "valle", është një fjalë që i referohet një koncepti universal, pra "vallëzimit" si koncept, por gjithashtu i referohet edhe një rasti të vetëm brenda të tërës: "një vallëzim".

Fjala "vallëzim" shfaqet shpesh në ligjërimet dhe gjuhën joformale. Imazhet kolektive që kemi ne për vallëzimin janë pjesë e historisë kulturore të vallëzimit dhe të jetës, ku ilustrohen marrëdhëniet midis njerëzve dhe shoqërive. Larmishmëria e karakteristikave të vallëzimit e plazmuar në metafora dhe shprehje të zakonshme, theksojnë se vallëzimi ka qenë një koncept thellësisht simbolik për qindra vjet në gjuhë të ndryshme. Shtrirja në gjuhë dhe përhapja e imazheve të vallëzimit përmes formave të ndryshme të komunikimit shërben për të përcjellë ndjenjat dhe idetë e njerëzve në të gjithë botën.

²⁴Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar (Lirika)*, Tiranë, 1997, faqe 8.

Njeriu ka mijëra vjet që kërcen. Ai ka kërcyer në të kaluarën e largët, vazhdon të kërcëjë në të sotmen dhe mendohet se nuk do ta ndërpresë atë edhe në të ardhmen. Po të pranojmë se gjesti, veprimi, lëvizja, natyrore, hapat, hedhjet, kapërcimet janë ndër elementet e tij fillestarë të të vallëzuarit, atëherë bëhet e qartë se vallëzimi është një akt pa të cilin njeriu e ka të vështirë të funksionojë. Kjo sepse edhe një shtrëngim duarsh i fortë ose i butë, reagimet trupore ndaj prekjeve, lëvizjet e duarve që shprehin gjestet, uljen në një ose dy këmbë, ecjet me delikatesë në shputë të këmbëve, kapërcimet e pengesave në rrugë, mund të mendohen si shprehje plastike apo si forma vallëzimi të përdorura në jetën e përditshme. Mënyra se si ne lëvizim dhe komunikojmë me duart dhe trupat tanë është një shprehje e kulturës dhe identitetit tonë. Në këtë kuptim edhe vallja është konsideruar prej kohësh si shprehje kulturore e organizmit njerëzor.

Dëshira e hershme e qenies njerëzore për t'u shkëputur nga toka apo për të fluturuar, për të marrë vrullin e për t'u rrotulluar, është një nga simbolikat e shprehjes origjinale të intuitës krijuese apo imagjinatës së popujve, me një bukuri gati hyjnore. Thirrjet e të padukshmes së origjinës, magjisë dhe efekti dehës që përmbajnë vallet, janë shprehje e të shenjtës dhe sociale që ato kanë. Këto tipare karakteristike janë të prekshme në një masë më të madhe apo të vogël të vallet etnike të çdo kombi, si pasuri shpirtërore e pakontestueshme. Por, natyra jolineare e potencialit të shumëfishtë që vallëzimi ka në komunikim, ndikon në përpjekjet e formulimeve shkencore të asaj që të gjithë ne kuptojnë me termin vallëzim.

Anya Peterson Royce e përcakton vallëzimin si "... lëvizja e modeluar që kryet si qëllim në vetvete".²⁵ Megjithatë, mungesa e një koncepti të përgjithshëm për vallëzimin i detyron studiuesit e tij të jenë të kujdesshëm në lidhje me zbatimin e nocioneve të tyre ndaj vallëzimit dhe teknikave analitike, në raport me atëqë ata mendojnë se është vallëzim dhe atë që ata e konsiderojnë si vallëzim i njerëzve të tjerë. Metodave ndryshme të analizës, të cilat përpunojnë elementet e kontekstit të vallëzimit, shpesh herë na kujtojnë mosprezencën e një mendimi të përgjithësuar universal mbi vallëzimin. Kjo për arsyen e thjeshtë se mënyra se si ne e konceptojmë vallëzimin sot mund të mos ketë vlerë të njëjtë përcaktuese nesër dhe kjo faktohet nga procesi dinamik i kulturës së vallëzimit, e cila ndryshon vazhdimisht, përtej modaliteteve të tjera, si etimologjia, zanafilla etj.

²⁵ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, 2002 faqe 8.

Arsyeja se “vallëzimi nënkupton një fenomen njerëzor”, përbën një pengesë për të arritur njohuri përgjithësuese në kuadrin e një mendimi akademik. Prandaj, të gjithë kërkuesit shkencorë të vallëzimit, të kudo ndodhur, të cilët mendojnë të bëjnë përpara në formulimet shkencore, tentojnë të jenë më pak etnocentrikë në pikëpamjet e tyre. John Blacking, duke e shqyrtuar vallëzimin si një fakt shoqëror, shprehet se: “... ai rrjedh nga aftësitë specifike të specieve, dhe se për këtë arsye ai është pjesë e kushtetutës njerëzore dhe një forcë themelore në jetën shoqërore, dhe jo thjesht pasojë e shpikjes njerëzore, në veçanti të kohës dhe vendit”²⁶.

Gjatë gjithë historisë, vallëzimi u zhvillua paralelisht me njeriun, duke reflektuar botën njerëzore dhe civilizimin, në raport me kulturën, shumëllojshmërinë e stileve, strukturën dhe modelet e vendosura. Historia mijëravjeçare e ekzistencës së vallëzimit, ka nxjerrë në pah aftësinë e tij për të pasqyruar ndërgjegjen e individit në raport me atë çka ndodh në qenien njerëzore të vendosur në kohë dhe hapësirë, ndërkohë që plazmon veditëdijen sociale për të reaguar ndaj ndryshimeve. Formësimi i një kulture mendore dhe materiale i imponoi vallëzimit përfshirjen në një gjuhë të mishëruar në stile e formate skematike. Polhemus shprehet: “... shoqëritë krijojnë vallet dhe vallëzimi është në të vërtetë një “metafizikë e kulturës”, sepse në të mishërohet kultura e një shoqërie specifike në format e kulturës materiale dhe fizike dhe, kjo e fundit, është gjithashtu e stilizuar dhe e skematizuar në formën e vallëzimit ...”²⁷.

Në të gjitha studimet rreth vallëzimit artikullohet fakti i qënies së tij si një aspekt i kulturës së komunikimit në të gjitha sistemet shoqërore dhe si një veprimtari që ka bashkëudhëtuar me momentet e transformimeve dhe rigjenerimin e modeleve shoqërore. Curt Sachs e konfirmon këtë rol të vallëzimit duke theksuar se “...vallëzimi ka qenë i pranishëm në të gjitha kohërat dhe në të gjitha kulturat, nga magjia dhe animizmi i njeriut paleolitik te popujt, fiset dhe fetë autoktone të Afrikës, nga civilizimet antike të Lindjes dhe shoqëritë antike, te Evropa mesjetare e te shoqëritë kapitaliste perëndimore, i ngulitur fort në jetën e një shoqërie të veçantë. Ai ishte një formë e komunikimit dhe një pjesë integrale e riprodhimit të sistemin shoqëror ...”²⁸.

²⁶ John Blacking, *Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective*, Source: Dance Research 1976, faqe 13.

²⁷ Ted Polhemus, *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan, 1993, faqe 8.

²⁸ Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York: W. W. Norton & Company 1963, faqe 82.

Edhe studiuesit shqiptarë janë përpjekur të ndërtojnë përcaktime rreth vallëzimit. Duke hulumtuar në laboratorin analitik të studiuesit Ramazan Bogdani, vërejmë jo vetëm përcaktimet e tij për vallëzimin shqiptar si elementët, karakteristikat dhe përmbajtjen emocionale, por edhe një përpjekje për të ndërtuar një përkufizim të përgjithshëm të termit. Sipas tij: "... Kërcimi pasqyron realitetin nëpërmjet lëvizjes, plastikës dhe gjestit. Ai demonstron disa karakteristika që kanë të bëjnë me anonimin, improvizimin, frymën kombëtare, masivitetin...". Më tej ai, referuar nga optika morfologjike e vallëzimit, thotë se: "...mënyra si përdoren dhe harmonizohet elementet e plastikës koreografike (veprimet e trupit, pozicionet e duarve, lëvizjet e këmbëve dhe qëndrimet e kokës) në raport me vetë fabulën apo tematikën e valles, përcaktojnë përmbajtjen ideo-emocionale të vallëzimit..."²⁹

Si një aspekt i sjelljes njerëzore, por edhe për shkak të kuptimit që ka brenda një konteksi kulturor, vallëzimi ka qenë një tipar kryesor i kulturës njerëzore për të gjitha fetë, besimet, shoqëritë dhe grupet etnike. Pra, si një fenomen njerëzor, ai nuk mund të kuptohet si duhet jashtë konteksteve të përdorimit dhe botëve konceptuale të përdoruesve të saj. Kjo kërkon që vallëzimi të studiohet në kuptimin ndër-kulturor përmes "gjuhëve" të përditshme të kulturave të ndryshme. Për Drid Williams përkufizimi i vallëzimit është i komplikuar, sepse atë nuk mund ta ndash nga konteksti i performancës dhe se: "kërcimi, aqsa ka kultura ose etni, ka dhe grupe njerëzish brenda tyre, që i mbështesin ata"³⁰. Fushat e kulturës që ndikojnë tek vallëzimi Jose'Miguel Barandian i klasifikon si "Nocione dhe Teknika" ose e thënë ndryshe "kulturë mendore dhe materiale", ndërsa njeriu është ai që i artikulon këto veprimtari si "kulturë instrumentale". Ai vazhdon të shpjegojë se si "në një shoqëri çdo teknikë që "humanizohet" ka rëndësi kulturore"³¹.

Analistët me qasje antropologjike, kanë kërkuar gjatë në përkufizimin e vallëzimit kulturor, duke e nënkuptuar atë si shumë specifik, për arsye të egzistencës të formave, elementeve, karakteristikave të shumëllojshme të vallëzimit në popujt të ndryshëm. Vallja si mjet kryesor shprehës të saj, siç dihet ka lëvizjen, e cila prodhohet nga trupi i njeriut si kontekst i saj. Vetë procedura lëvizore përfaqëson një eksperiencë kuptimore që vjen nga një organizëm njerëzor me vetëdije identitare. John Blacking

²⁹Ramazan Bogdani, *Çështje të Folklorit Shqiptar 4*, Instituti Kulturës Popullore. Artikulli me titull: *Përmbajtja ideoemocionale e vallëzimit shqiptar*, Tiranë 1989, faqe 352.

³⁰Drid Williams, *Anthropology and the dance. Ten lectures*. Great Britain by Marston Book Services Limited, Oxford 2004, faqe 185.

³¹José M. Barandian, *Sobre las raíces humanísticas de mis estudios vascos*. En: *Obras Completas*, tomo XXI Miscelánea 1°. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, faqe 38.

duke analizuar vallëzimin si temë e studimit shkencor nënvizon se: “Vallëzimi, në fund të fundit ka të bëjë me veprimin dhe qëllimet e vetëdijshme njerëzore. Proceset e lëvizjes dhe dhënia e kuptimit të lëvizjes janë burimi i përvojës së vallëzimit”³².

Pjesëmarrja në praktikën vallëzuese të një shoqërie, është një nga shumë mënyrat për të pasur akses dhe njohuri për atë shoqëri. Ky angazhim krijon mundësitë që kuptosh gjithshka që ndodh në realitetin përreth teje, duke komunikuar në vazhdimësi, duke shkëmbyer njohuritë mbi bazën e veprimeve specifike të kulturës kërcyese me individë të ndryshëm. Sipas Radcliffe – Brown vallëzimi mund të përkufizohet si një praktikë kulturore dhe si një ritual shoqëror, që mund të shihet më konkretisht “si një mjet për krijimin e lidhjeve me aspektin simbolik të një kulture specifike, dhe në aspektin e proceseve të identifikimit apo diferencimit përmes kuptimeve që ai prodhon për individët në këtë kulturë”³³.

Në përcaktimin e kontekstit shoqëror studiuesit kanë analizuar dhe përpiluar formulime të shumta përsa i përket lidhjes apo ndikimit që vallja dhe shoqëria kanë patur në mënyrë reciproke ndaj njëra-tjetrës, në periudha të ndryshme. Këto konkluzione na tregojnë se shoqëria formon bazën e kërcimit nëpërmjet zhvillimit të kulturës dhe shpërndarjes së saj, ndërsa kërcimi reagon duke krijuar imazhe dhe manifestime vizuale që përcjellin mesazhe. Kjo marrëdhënie reflekton një perspektivë përparuese për vetë vallen dhe shoqërinë. Vallja në raport me natyrën e saj gjeneron kuptime të reja, përfton cilësi të reja dhe marrëdhënie të reja me realitetin që shpreh. Në hershmërinë e tij vallëzimi egzistonte si një praktikë apo veprimtari ndërkulturore, që do të thotë se ishte pjesë përbërëse e formave të tjera kulturore, si rituali. Statusin e sotëm si një krijim i pavarur e ka marrë në procesin e evoluimit shoqëror, që ndodhi në vendin tonë gjatë rrugëtimit historik. Në lidhje me këtë proces Ramazan Bogdani shprehet se vallja “...ka patur lidhje me praktikën magjike, me rituale etj... tani vallet qarkullojnë kryesisht si krijimtari artistike –estetike...”.³⁴ Në këtë kuptim, vetë vallja është vallëzim i kohës së vet.

Skënder Selimi nënvizon se: “...me ndryshimet e formacioneve shoqërore, popujt ndryshojnë modelet dhe kuptimin e kërcimit, prandaj vetë vallja përsoset, duke

³²Joh Blacking, *Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective Source*. Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol.1,No.1, Published by: Edinburgh University Press Stable. 1982, faqe 93.

³³Alfred R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, faqe 22. Glencoe: The Free Press. Ky punim konsiderohet si kontribut origjinal i këtij autori në teorinë funksionaliste 1952.

³⁴Ramazan Bogdani, *Çështje të Folklorit Shqiptar 4*, Instituti Kulturës Popullore. Artikulli me titull: *Përmbajtja ideoemocionale e vallëzimit shqiptar*, Tiranë 1989, faqe 351-352.

marrë zhvillim gradual ...si në temat e karakterit intim shoqëror, ashtu dhe në forma të reja plastike.”³⁵Rrethanat historike së bashku me kushtet gjeografike ndikojnë në kuptimin e karakteristikave të vallëzimit, por në të njëjtën kohë ndikojnë dhe në pasurimin e tij. Tek ne, në formësimin e karakterit të vallëzimit, sipas Skënder Selimit, ndikoi dhe “... fakti historik që Shqipëria gjatë shekujve nuk ka pësuar lëvizje të mëdha territoriale, siç është rasti i romakëve, sllavëve, mongoleve, turqve”. Në vazhdim ai analizon se “organizimi fisnor pati funksione dhe mori mjaft zhvillim, aq sa ushtronte norma shoqërore që ndikonin direkt tek kultura popullore..., prandaj në këto kushte vallja si gjini mori zhvillim, sepse nëpërmjet saj tentohej të nxirrej në pah karakteri i fisit apo i principatës përkatëse.”³⁶

Kërcimet popullore shqiptare si pjesë e traditës social – historike, janë një thellësi e pafund emocionesh për shoqërinë dhe individin. Ato të ngërthejnë në shprehjen e gjendjeve më të holla shpirtërore, nëpërmjet lëvizjes. Vallja është luajtur dhe fiksuar që në kohët e lashta nga artistë anonimë me shpirt kreativ, në funksion të pastrimit të shpirtit e trupit të tyre, por edhe në funksion të punës dhe argëtimit. Është e qartë se kërcimi në vetvete shpreh epoka, stile, karaktere, filozofi, etika të ndryshme, të cilat lidhen me kohën, mentalitetin, traditën dhe historinë e individit, vendit, grupeve shoqërore dhe formave të organizimit të tyre. Kështu kërcimet popullore të popujve të ndryshëm janë të ndryshme dhe shprehin një identitet të veçantë kulturor e tradicional etnik. Por, kërcimet apo vallet popullore, mund të dallojnë edhe brenda një etnie apo identiteti kombëtar. Kështu, për shembull, në vendin tonë dallojmë një larmi të jashtëzakonshme kërcimesh apo vallesh folklorike, të cilat spikasin ndërmjet tyre në formë e përmbajtje, në stil e energji, në veshje e muzikë, me një shtrirje gjeografike nga veriu në jug e nga lindja në perëndim. Bazuar në këtë pasuri folklorike, Skënder Selimi shprehet se: “...është fakt që ky popull i vogël, brenda një territori të kufizuar, paraqet larmi të pashtershme vallesh e zakonesh të pangjashme me njera-tjetrën...”³⁷

Vallëzimi shqiptar dallon nga vallëzimet tjera etnike për shkak të tri karakteristikave, që kanë të bëjnë me interpretimin si faktor i brendshëm i saj. Përmbajtja është karakteristika e parë dalluese e saj, që lidhet me faktin se në vallëzimin folklorik shqiptar nuk egzistojnë valle me karakter thjesht dëfryes. Çdo

³⁵Skënder Selimi, *Arti Koreografik*, Shtypshkronja Dispencave në Kombinatin Poligrafik 1987, faqe 13-14.

³⁶Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.B.L.U, Tiranë 2003, faqe 7.

³⁷Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.B.L.U, Tiranë, 2003, faqe 10.

valle ka një përmbajtje të caktuar. Karakteristia e dytë ka të bëjë me ndërtimin arkitektonik të vallëzimit shqiptar, i cili kërkon pjesëmarrjen plastike të të gjithë trupit në vallëzim. “Kjo pjesëmarrje e gjerë e gjymtyrëve të trupit në valle vjen si rezultat i kërkesës së brendshme të valles sonë popullore e si nevojë e përmbajtjes për të dalë në pah mendimi kryesor i valles. Përgjithsisht vallet masive, dyshe apo solistike në Veri, në Shqipëri të Mesme dhe në Jug, fillojnë të shtruara dhe marrin një zhvillim gradual pa kaluar në efekte të jashtme spektakolare.”³⁸Karakteristika e tretë nënkupton ndjenjën e krenarisë, e cila vjen si një shprehje simbolike nëpërmjet përdorimit të evidentuar të duarve dhe gjestikulacioneve të theksuara në drejtimin pantomimik. Kjo transmeton “... anën funksionale të valles dhe një nuancë psikologjike shqiptare.”³⁹.

Nga sa më lart përmendëm bëhet e qartë se vlerat e një kulture janë të mishëruara figurativisht në format e saj të vallëzimit, dhe për shumicën e civilizimeve të botës, vallëzimi është një nga shprehjet më të rëndësishme të botëkuptimit të tyre. Për shembull, vallja si një sjellje e përqendruar jo vetëm fizike, seleksionon vlerat kulturore historike dhe aktuale të përcaktuaranga interesat e grupeve të ndryshme shoqërore. Format e lëvizjes, plastika kërcyese trupore përcaktojnë gjininë, identitetet personale dhe të grupeve, pasqyrojnë dhe përcaktojnë statusin politik apo fetar si dhe vlerat estetike. Adrienne Kaeppler ndër të tjera shprehet se: “Koreografët, kërcimtarët dhe shikuesit e dancit janë shoqërisht dhe historikisht individë, të cilët veprojnë në përputhje me konventat socio - kulturore dhe sistemet estetike.”⁴⁰

Gjithsesi, nuk duhet harruar se vallja nuk është vetëm një përfaqësim i ngurtë i historisë personale dhe komunitare, apo vetëm një arshivë e kuptimit, por edhe një prodhues i kuptimit sa herë që aplikohet. Çdo vallëzim ka një qëllim dhe arsye të brendshme pse bëhet, ka një përmbajtje të cilën e trajton me mjetet e veta, por ka dhe një reflektim mbi mesazhin që përcjell ndaj të tjerëve. Duke qenë edhe pasqyrë e gjallë e një kulture, ajo është njëkohësisht edhe pjesë formuese e kulturës me një potencial të madh brenda saj. “Fuqia e vallëzimit qëndron në aktet e performancës nga kërcimtarë dhe spektatorë, në procesin e marrjes kuptim të vallëzimit ... dhe në lidhjen e përvojës së vallëzimit me grupe të tjera, të ideve dhe përvojave shoqërore.”⁴¹

³⁸Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH. B. L. U, Tiranë, 2003, faqe 21.

³⁹Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.B.L.U,Tiranë, 2003 faqe 22.

⁴⁰Adrienne Lois Kaeppler, *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, Dance Research Journal, Published By: Congress on Research in Dance, Summer, 2000, faqe 116.

⁴¹ Dance Research: *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 1, No. 1, The Proceedings of the First Conference of British Dance Scholars Sponsored Jointly by the Calouste Gulbenkian

Në tërësi gjithçka më lart përmendëm na çon te pohimi i Joann W. Kealiinohomoku mbi kulturën e vallëzimit, që sipas tij është: "... konceptimi i vallëzimit brenda kulturës më të madhe ..."⁴². Ky konceptim i kulturës së vallëzimit nuk i vendos kufij një kulture konkrete për ta ndarë atë nga një tjetër, por vlerëson dimensionin e vallëzimit nga këndvështrimi i antropologjisë. Anya Peterson Royce, përpilon një konkluzion më përgjithsues për kulturën kërcyese, që sipas saj është "...një bazë diakronike në kohë, mbi një bazë sinkronike të disa pjesëve që ndodhin në të njëjtën kohë."⁴³ Po e njëjta autore i jep vallëzimit orientimin e merituar, që kasi objekt studimi lëvizjen, si element bazik të shprehjes së tij. Vetë vallëzimi është pikërisht përcaktimi që Anya Peterson Royce i jep si "... lëvizja e modeluar që kryet si qëllim në vetvete".⁴⁴ Sigurisht, ajo do të futet në një kontekst dhe për këtë arsye vallëzimi do të përmbushë një funksion, por ideja fillestare është krijimi i një lëvizje për bukurinë, forcën dhe për shprehjen, me pak fjalë, të vetë lëvizjes. Dhe kjo mund të bëhet vetëm nga njeriu .

E, ndërkohë që studiues të ndryshëm kanë qasje të ndryshme përsa i përket ndërtimit të një përkufizimi të vetëm rreth vallëzimit, ka teoricienë, si Rudolf Laban, i cili pretendon se mund ta ndërtojë këtë përkufizim. Së bashku me etno-teoritë e popujve të tjerë ata mendojnë se janë të aftë shkencërisht të zhvillojnë një teori të përgjithshme të vallëzimit, e cila merr parasysh larminë e interpretimeve të konceptit, stileve të vallëzimit dhe të përvojave të popujve. Këto teori do t'i shohim specifikisht në vazhdim të punimit.

Pra, si konkluzion, nga një këndvështrim krahasues mbarëbotëror i vallëtarit, vallëzimi mund të shihet si sjellje njerëzore e përbërë nga sekuenca të qëllimshme ritmike të lëvizjeve të trupit në kohë, në hapësirë, të cilat janë të modeluara në mënyrë kulturore. Ndryshe nga aktivitetet e zakonshme motorike, ato kanë vlera të qenësishme estetike, kuptimore dhe funksionale. "Sipas hulumtimeve historike dhe antropologjike, njerëzit kërcejnë për të shprehur një ndërgjegjësim kur shpesh mungon fjala, por dhe për të përmbushur një varg qëllimesh dhe funksionesh që ndryshojnë me kalimin e kohës."⁴⁵

Foundation and The Radcliffe Trust, 2-4 April 1982 (Spring, 1983), faqe 89-99. Published by: Edinburgh University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1290805>.

⁴² Joann Wheeler Kealiinohomoku, *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*, 1976 Indiana University, faqe 202.

⁴³ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, UK by Dance Books Ltd 2002, faqe 13.

⁴⁴ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, UK by Dance Books Ltd 2002, faqe 8.

⁴⁵ Judith Lynne Hanna, *Dance and Religion*, New York: Macmillan Co. 2004 faqe 2134-2143

Sigurisht që çdo formulim i nocionit mbi vallëzimin nuk është i dhënë një herë dhe përgjithmonë, sepse vallëzimi, për shkak të natyrës së vet të brendshme, ridimensionon kuptimin e tij në çdo moment. “Nëse hulumtimi i vallëzimit mund të zbulojë marrëdhëniet midis lëvizjes dhe kuptimit dhe të ndihmojë në eliminimin e pengesave artificiale që janë krijuar midis mendjes dhe trupit, vallëzimit dhe vallëzimit etnik, "artistit" dhe "laikut", teknikës dhe shprehjes, atëherë ai mund të jetë në gjendje të tregojë se si ndryshimet e lëvizjes mund të sjellin ndryshime të ndjenjës”.⁴⁶

Për të patur një kuadër orientues të nocionit vallëzim do të thonim se ai është një veprimtari që ekzekutohet nga njerëz të veçantë ose grupe njerëzish, që veprojnë në kohë dhe në një vend të caktuar, ku trupi i njeriut është mjeti dhe mënyra për t’u shprehur është lëvizja e transformuar, e cila në vetvete paraqitet me një stil, formë dhe përmbajtje të caktuar. Vallëzimi ka patur si qëllim kryesor shprehjen e brendësisë së ndjenjave të njeriut, komunikimin shoqëror si dhe qëllimeve të tjera edukative, ku përfshihet kualiteti apo kultivimi estetik shpirtëror.

I.3. Riti dhe ritualet

Ritet lindën si rezultat i nevojës që njeriu pati për to dhe si një mënyrë e besimit për zgjidhjen e problemeve të tij. Origjina e ritit si veprimtari është më e hershme se feja dhe, thelbi i tij, qëndronte tek besimi ndaj hyjnore. Ai, që në fillesat e tij me njeriun primitiv, ishte veprimtari që mbështetej në pashpjegueshmërinë e fakteve natyrore, frikës ndaj të mbinatyrshmes dhe lutjeve. Fatkeqësitë janë shpjeguar sipas besimit në rite dhe kundër tyre veprohej me rite. Në kulturën shqiptare “ai mund të ketë rrënjë të një ngjashmërie apo përafërsie me parahistorinë e popujve indioevropianë, mesdhetare, euroaziatikë, etj.”⁴⁷

Ritet janë përhapur në periudha të caktuara kohore nga rrethanat dhe aspektet e jetës, në vendndodhje gjeografike dhe midis grupeve të njerëzve. Besimi në praktikat rituale mbinatyrore dhe shoqëruese gjendet në të gjitha kulturat njerëzore. Një përcaktim ontologjik i riteve në kombin tonë jepet nga Mark Tirta: “Ritet i kanë rrënjët në kohë të lashta, duke pasqyruar shkallë të ndryshme të mendësisë së

⁴⁶ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, UK by Dance Books Ltd 2002, faqe 8.

⁴⁷ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore 2004, Shtypshkronja “Mësonjëtorja”, faqe 13.

bashkësisë shoqërore paraprake... Ritet apo praktikat rituale, të çfarëdo synimi qofshin ato, shprehin në mënyrë të qartë lidhjen dhe vartësinë, frikën dhe adhurimin, lutjen, ndaj forcave të mbinatyrshme, të paracaktuara e krejt të panjohura, ose ndaj atyre të “njohura”, animistike, hyjnore.”⁴⁸

Në çdo shoqëri, ritet shprehin një mesazh apo qëllim. Këta dy elementë janë prezentë në formulimin e ritit, i cili ka një natyrë të ndërlikuar. Për të përfurcuar vlerat që nënkupton, riti krijon një ndërlidhje koherente ndërmjet simboleve, organizimit, kohës dhe marrëdhënieve me aktivitetet e tjera. Duket se riti përdoret në ato situata në të cilat vlerat e caktuara dhe idetë janë më detyruese për njerëzit, kur mendohet se burojnë nga burime të pushtetit jashtë bashkësisë së ngushtë. Marrëdhënia e njerëzores me hyjnoren në rit merr kuptimin e një substance shpirtërore që i destinohet ekzistencës njerëzore. Pjesëmarrësit i shohin veprimtaritë e tyre në rit thjesht si përgjigja e duhur ndaj ekzistencës së Zotit, paraardhësve të tyre, traditës, historisë, statusit dhe fatit. Ata nuk e shohin se si veprimi ritual krijon një përmasë ndjesore të këtyre entiteteve, një lloj sfere dhe fuqie të së shenjtës. “Ritualet janë aktivitete fizike, estetike të mëdha dhe luajnë një rol veçanërisht të fuqishëm në formësimin e ndjeshmërisë dhe imagjinatës njerëzore”.⁴⁹ Si të tilla qëllimi i tyre ka ndryshuar në kohë duke iu përshtatur formës së shoqërisë: gjuetie, baritore, hortikulturore, bujqësore apo urbane.

Sipas Viktor Turner: “Një ritual është një sekuencë stereotip i aktiviteteve që përfshijnë gjeste, fjalë dhe sende, të kryera në një vend të sekuestruar veçardhe të specifikuar për të ndikuar në entitetet ose forcat paranatyrore në emër të qëllimeve dhe interesave të aktorëve ...Ritet mund të jenë sezonale, duke shenjtëruar një moment të përcaktuar kulturor të ndryshimit në ciklin klimatik, ose përrurimin e një aktiviteti të tillë si mbjellja, korrja ose lëvizja nga dimri në kullotat verore; ose ato mund të jenë kontigjente, të mbajtura në përgjigje të një krize individuale ose kolektive. ...Ritualet e kushtëzuara mund të ndahen më tej në ceremoni të krizave të jetës, të cilat kryhen në lindje, pubertet, martesë, vdekje, etj.”⁵⁰

Një nocion që ka qenë i lidhur ngushtë me vallëzimin, veçanërisht në fushën e antropologjisë, është ai i ritualit. “Ritualet janë aktivitete që bëjnë pjesë në një traditë,

⁴⁸ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore 2004, Shtypshkronja “Mësonjëtorja”, faqe 17-18.

⁴⁹ Catherine Bell, *Ritual-Theory-Ritual-Practice*, Oxford University Press USA 2009, faqe 136.

⁵⁰ Viktor Turner, *Symbols in African Ritual*, Science, Vol 1761, 973 (16 mars), faqe 1100-1105.

kanun të riteve, qofshin këto fetare apo laike.”⁵¹ I përafërt me këtë përcaktim është dhe ai që gjejmë në Fjalorin e gjuhës shqipe, ku rituali përkufizohet kështu:

1. Tërësia e riteve të jashtme, që bëheshin gjatë një ceremonie fetare. Ritual fetar. Ritual pagan.

2. Tërësia e veprimeve të jashtme, që bëhen në mënyrë të rregullt e të pandryshueshme për të kryer diçka. Ritual i ri (i vjetër).⁵²

Kuptimi i ritualeve brenda kornizës së antropologjisë bashkëkohore tregon se rituali është një nga fushat më pjellore të kërkimit antropologjik. Studiuesit në këtë fushë demonstrojnë se si ritualet krijojnë, mbajnë – ose transformojnë – identitetin kulturor dhe marrëdhëniet shoqërore brenda një shoqërie. Ata karakterizohen nga formalizmi, tradicionalizmi, pandryshueshmëria, qeverisja e rregullave, simbolika e shenjtë dhe performanca. “Nocioni i ritualit ndërtohet nën imazhin e shqetësimit e një epoke të veçantë kulturore. Analizimi shoqëror dhe importi kulturor i aktiviteteve rituale është një formë e praktikës së njohur vetëm për shoqëritë laike që bëjnë një dallim midis ndjekjes të njohurive objektive dhe praktikimit të fesë.”⁵³

Nocioni i ritualit u shfaq si një term, në literaturën përkatëse, në shekullin e nëntëmbëdhjetë për të identifikuar atë që besohej të ishte një kategori universale e përvojës njerëzore. Termi në fjalë, përcaktoi fillimet e një ndryshimi të madh në mënyrën se si kultura evropiane krahasohej me kulturat dhe fetë e tjera. Që atëherë janë përvijuar shumë përkufizime të tjera të ritualit të cilat dëshmojnë larminë e përpjekjeve shkencore. Shumë teoricienëve që janë marrë me mitin dhe ritualet, u është dashur që, për të përshkruar fenë, t’u referohen ritualeve. Në terrenin e studimeve shqiptare duket sikur ndiqet e njëjta logjikë studimore. Kështu, Mark Tirta në *Mitologjia ndër shqiptarë* shprehet se ritet janë një përbërës kryesor i praktikave të hershme të kultit dhe vazhdimësi historike e miteve. Ritet, si një nga katër përbërësit kryesorë të mitit, janë: “pjesë të besimeve religjioze të lashta apo të vona, religjon natyror apo i kodifikuar, fe e paganizmit apo e mesjetës së vonë, e politeizmit apo monoteizmit”.⁵⁴ Po këtu autori pohon se “Ritet, përgjithësisht të besimit pagan të mitologjisë sonë, janë të sinkretizuara me elemente e me dukuri të feve monoteiste.”⁵⁵

⁵¹Catherine Bell, *Ritual-Theory-Ritual-Practice*, Oxford University Press USA 2009, faqe 92.

⁵²Fjalor i gjuhës shqipe, botimi i dytë viti 2002, Shtëpia Botuese Toena, faqe 1115.

⁵³Jean Houston, *The Search for the Beloved: Journeys in Mythology and Sacred Psychology*, 1987, faqe 42.

⁵⁴ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore 2004, Shtypshkronja “Mësonjëtorja”, faqe 13.

⁵⁵Po aty.

Ndër studiuesit europianë, që kanë dhënë një kontribut të çmuar në këtë fushë, do të veçonim Gerd Baumann, i cili në qasjet e tij, synoi të përcaktojë kuptimin e nocionit “ritual”. Për këtë arsye në analizën që ai zhvillon përpiket të argumentojë se “që nga koha e Durkheim shumica e diskursit antropologjik rreth ritualit është mbështetur në një numër supozimesh të lidhura ngushtë me: 1- qenien e tyre (ritualeve –shën. yni) si shfaqje simbolike në thelb të shoqërisë dhe identifikimin e komuniteteve; 2- me krijimin dhe mbajtjen (ose transformimin) e identitetit kulturor të një shoqërie dhe marrëdhëniet shoqërore të saj; 3- me supozimin e ekzistencës së një bashkësie apo grumbullimi ritual, ku anëtarët e bashkësisë kanë një lidhje me performancën, simbolin e ritualit dhe kuptimet e tij; 4- me të shikuarit dhe të kuptuarit e tyre (ritualeve- shën. yni) si veprime të brendshme për kategorinë ose grupin që i feston ato ose feston vetveten përmes tyre.”⁵⁶

Antropologët Schultz dhe Lavenda, ndërtojnë një mendim, ku sipas tyre, shihet qartë përmbajtja e ritualit. Ata shprehen se: “antropologët përdorin termin ritual për të identifikuar disa përsëritje të praktikave shoqërore, shumë prej të cilave nuk kanë asnjë lidhje me fenë.

Një ritual është i përbërë nga një sekuençë e veprimtarive simbolike, të nisura nga rutinat shoqërore të jetës së përditshme, të njohura nga anëtarët e shoqërisë si një ritual, dhe të lidhura ngushtë me një set specifik të ideve që shpesh janë të koduara në mit”.⁵⁷

Por, cila është, origjina, funksioni dhe qëllimet e ritualit në stadi të ndryshme shoqërore? Çfarë nevojë për të ka shoqëria njerëzore dhe arsyet e aplikimit të tij?

Në analizën e tij Jean Houston shprehet se: “rituali siguron rendin organik, një model shprehjeje dinamike, përmes së cilës energjia e një ngjarjeje apo seri ngjarjesh mund të rrjedhë në një proces evolues, drejt një kuptimi më të madh të një faze ose niveli të ri të jetës”.⁵⁸

Përshkrimet teorike të ritualit në përgjithësi e konsiderojnë atë si veprim, gjë që, automatikisht, e dallon atë nga aspektet konceptuale të fesë, siç janë besimet, simbolet dhe mitet. Po kështu, besimet, simbolet dhe mitet shfaqen si forma të përmbajtjes mendore ose projekteve konceptuale. Ato drejtojnë, frymëzojnë ose

⁵⁶Gerd Baumann, *Ritual Implicates ,Others.. Rereading Durkheim in a plural Society*, 1992, faqe 97-116

⁵⁷ Robert Lavenda and Emily Schultz, *Core Concepts in Cultural Anthropology*, 1990, faqe72-74

⁵⁸Jean Houston, *The Search for the Beloved: Journeys in Mythology and Sacred Psychology*, 1987, faqe 42

promovojnë veprimtari, por ato vetë nuk janë aktivitete. Rituali, si veprim, do të veprojë, të shprehë ose të kryejë këto orientime konceptuale. Catherine-Bell e përshkruan ritualin: “si veprim veçanërisht i pamenduar, i rutinuar, i zakonshëm, fiksues ose mimik, formal, dhe thjesht shprehje fizike e ideve logjikisht të parapara”.⁵⁹

Për të kuptuar thelbin e ritualit duhet të analizohen lidhjet e tij me mitin dhe fenë, por gjithashtu duhet parë si funksioni i tij kulturor, ashtu edhe roli praktik në jetën shoqërore. Miti është i lidhur ngushtësisht me besimin, ndërsa riti me veprimin, prandaj duhet të shihen që të dyja si hallka të një tërësie organike. Natyra magjike që ka riti, shtyn veprimin ritual për të realizuar dëshirat përmes mënyrave jo të natyrshme me mjete të pakuptueshme, të një mendësie profane dhe mimetike, duke përdorur veprime frikësuese apo formulimeve të ndryshme me anë të fjalëve. Ritet, me natyrën magjike që përfaqësojnë, “...janë veprime që bëheshin për të plotësuar dëshirat përmes rrugëve jo të natyrshme, me mjete misterioze, nën shoqërimin e fjalëve apo formulave të ndryshme.”⁶⁰

Te veprimet ritualistike nuk egzistojnë përfaqësues konkretë magjikë, por ata janë në fantazinë dhe besimin e njerëzve. Duke iu referuar ritualeve të hershme, Robertson Smith, në “Ligjëratat e Fesë së Semitëve”, thotë se: “... në të gjitha fetë antike mitologjia ka vlerën e një dogme, e cila gjen shprehje predikuese nëpërmjet praktikës rituale... Kjo mitologji nuk ishte pjesë thelbësore e fesë së lashtë, sepse nuk kishte asnjë sanksion të shenjtë dhe asnjë forcë detyruese për adhurimin... Deri sa mitet konsistojnë në shpjegimin e ritualit, vlera e tyre është tërësisht sekondare... Në pothuajse çdo rast miti rrjedh nga rituali, dhe jo nga rituali i mitit”.⁶¹ Ndryshe mendon Malinowski Bronislaw, i cili duke ndjekur logjikën analitike për të zbuluar thelbin e ritualit dhe marrëdhënin e tij me mitin, shprehet se: “ritualet, ceremonitë dhe organizimi shoqëror në disa raste përmbajnë referenca direkte për mitin dhe konsiderohen si rezultat i ngjarjeve mitike ... Miti konsiderohet të jetë shkaku i vërtetë që ka sjellë rregullin moral, grupimin shoqëror, ritin ose zakonin.”⁶² Rregulli moral që vetë shoqëria dhe anëtarët e saj përpiqen të vendosin përmes ritualit tek

⁵⁹Catherine Bell, *Ritual-Theory-Ritual-Practice*, Oxford University Press USA 2009, faqe 136

⁶⁰Po aty, faqe 24

⁶¹Robertson Smith, *The Religion of the Semites*, 1894, faqe 26–27

⁶²Bronislaw Malinowski, *Magic, Science, and Religion and Other Essays*, Boston, MA: Beacon Press, 1948, faqe 107-108.

marrëdhëniet e tyre, shfaq në një të njëjtën kohë edhe përvojat e integritetit të tyre brenda sistemit kulturor.

Një ritual është një takim social, në të cilin secili pjesëmarrës ka një rol për të ekzekutuar dhe të mirëpërcaktuar. Ritualit si strukturë e një riti të caktuar ka shërbyer edhe për të transmetuar çështjet jetësore të shoqërisë dhe sprovat sociale të saj. Vendi që zë në veprimtarinë njerëzore “ritualja”, imponon mënyrën se si shoqëria apo një komunitet zonal, krahinor ekziston në kohë, duke i dhënë formë të shprehur. Vetë riti në thellësinë e funksionalitetit të tij zhvillohet brenda një hapësire kohore të caktuar dhe në një hapësirë të kufizuar, duke përfshirë një grup të paracaktuar ngjarjesh. Ritet dhe besimet, duke qënë veprimtari që ndahen nga të gjithë anëtarët e shoqërisë - shumë nga të cilët praktikohen së bashku në grupe kanë edhe një funksion shoqëror unifikues për të ruajtur dhe trashëguar traditën. Në kohë, njerëzit në të vërtetë nuk kanë rishpikur forma të reja ritualesh, por “ata kanë ruajtur elemente të formave të vjetra, por duke përfshirë brenda tyre forma të reja nga njerëzit e rinj, në mesin e të cilëve tani do të jetojnë dhe që dëshirojnë t’i imitojnë ato”.⁶³

Funksioni i praktikave rituale është t’i ndihmojë njerëzit të përballen me pasigurinë në botën e tyre të rrezikshme. Për këtë arsye grupimet fisnore apo krahinore krijuan veprimtari që siguronin vazhdimësinë jetësore. “Me këto praktika përjetësohet dhe përforcohet mendësia e psikologjia e besimit, sipas kodeve dhe rregullave të përcaktuara në traditë apo në religjone të organizuara në mënyrë të veçantë. Në këto veprime rituale, drejpërdrejt apo tërthorazi, përmes rrugëve krejt konkrete apo simbolike, ose me anë të një përfytyrim animist të përgjithësuar, shprehen kërkesa apo lutje për t’u mbrojtur nga fatkeqësitë, për mbarësi në familje, për shërim në raste sëmundjesh, për arritje në ekonomi, shtesë në njerëz, mbarësi”.⁶⁴

Ritet e ritualet kontribojnë në formimin e një identiteti të përbashkët, duke i lejuar çdo komuniteti t’i shërbejë traditës dhe historisë së kombit të tij. “Me anë të ritualit përforcohet ndjenja e besimit, lidhja shpirtërore me hyjnoren, ripërtërihet kujtesa mbi domodoshmërinë e zbatimit të kodit të besimit, me një fisnikëri e përkushtim të veçantë. Në rite shprehen simbolikisht idetë më të përgjithshme, si kërkesa ndaj hyjnores për mbrojtje nga fatkësitë, për mbarësi, për begati në ekonomi

⁶³Martha Nemes Fried and Morton Herbert Fried, *Transitions: Four Rituals in Eight Cultures*, New York and London: Norton, 1980, faqe 258.

⁶⁴ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore 2004, Shtypshkronja “Mësonjëtorja”, faqe17-18

dhe mirëqenie në jetën familjare. Pra, në rite veprohet praktikisht e kërkohet të përmbushen synime të caktuara, të thuash konkrete”.⁶⁵

Tri karakteristikat, që përdoren përgjithësisht për të specifikuar veprimin ritual përtej asaj që i përket fushës së vettë mendimit e veprimit të shenjtë dhe profan, janë:

1-Ndjenja ose emocioni i respektit, frikës, magjepsjes ose frikës në lidhje me të shenjtën;

2- Përfshirja e varësisë së tij nga një sistem besimi që shprehet zakonisht në gjuhën e mitit;

3-Simbolika në lidhje me referencën e tij.

Marrëveshja për këto karakteristika mund të gjendet në shumicën e përshkrimeve të funksioneve të ritualit.

Ritualet tona fshehin misterin e fesë pagane. Shoqëria primitive që ka jetuar në territorin shqiptar karakterizohej nga një ndjeshmëri dhe kultivim shpirtëror i veçantë, por dhe një adhurim ndaj natyrës dhe fenomeneve të saj. Perënditë e tyre ishin Toka, Qielli, Malet, Fushat, Uji, Zjarri, Guri, Dielli, Hëna, dhe Yjet. Banorët e zonave malore dhe jugore, akoma sot betohen “Për kyt Tok dhe për at Qiell”, apo “Për kyt Zjarr dhe këtë Ujë”. Në krahinat tona malore me të njëjtin solemnitë si në kohët e lashta, thuhet se ekziston akoma edhe sot, shembulli i “betimit mbi gur”. Ata betohen edhe për diellin dhe hënën duke thënë: “Për këtë Diell dhe për këtë Hënë”. Siç duket populli ynë ka zgjedhur të betohet para shenjtërisë së Natyrës dhe se shprehjet e mësipërme tregojnë se ai ka përcaktuar këtë mënyrë për të imagjinuar perënditë e tij.

Dy rastet në etnokoreografinë shqiptare që përfshihen në klasifikimin e riteve në lidhje me vallëzimin janë Ramazan Bogdani dhe Skënder Selimi. Të dy këta, me ekspertizën e tyre shkencore, na japin këtë klasifikim që rezulton kështu sipas Ramazan Bogdanit⁶⁶:

-ritualet bazuar në etapat e jetës së njeriut: lindja, martesja dhe vdekja;

-ritualet e tokës dhe qiellit, siç janë riti i mbjelljes dhe shiut;

-festat e ripërtëritjes së natyrës, siç janë ritet pranverore të Ditës së Verës, Ditës së Zonjës, Novruzit, Pashkët, festën e Eremisë, Shën Gjini, Shën Pjetri, Llazoret, festimi i Kreshmeve para Pashkëve, rituali i ylberit, hënës etj.

Sipas Skënder Selimit⁶⁷:

⁶⁵Po aty, faqe 24

⁶⁶ Kultura Popullore, (botim i Institutit Kulturës Popullore) Tiranë 1994, nr.1-2, f.159-167

⁶⁷Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHLBU 2003, faqe161-204.

-rituale pagane: riti zjarrit, riti pranveror, llazoret e motit, ritin bujqësor e blegtoral, ritet e lindjes,

-rituale kristiane,

-rituale islamike,

-rituale të dasmës.

Përsëritja e riteve sezonale vit pas viti krijon një ritëm ciklik ekuilibruar, që ndikon në cilësinë e ndryshimit historik, përvojave të rinovimit dhe vazhdimësisë ciklike. Shumë rituale janë periodike, pasi koha e tyre është e përcaktuar kalendarikisht. Koha dhe ndodhja e të tjerëve përcaktohet nga faktorë shoqërorë, ose nga realitetet e jetës. Curt Sachs konstatoi se “ritualet përfaqësojnë faza universale të primitivitetit”.⁶⁸

Në të vërtetë, ritualet vazhdojnë të kryhen nga njerëzit që jetojnë në qytete të modernizuara dhe teknologjikisht të avancuara, multi – kulturore dhe multietnike. Ata vazhdojnë të përmbushin nevojat fizike, psikologjike, mendore, sociale dhe shpirtërore të shoqërisë, në të cilën ato kryhen. Sipas autorëve Fried N.Martha dhe Morton H. Fried, “Shoqëritë që nuk kanë ritualë të tillë ishin më pak të integruara sesa ato që i zhvillnin ose i huazuan”.⁶⁹ Kjo sepse struktura e një rituali është e lidhur ngushtë me strukturën e një shoqërie të caktuar dhe kjo marrëdhënie ka një karakter ndërveprues, ku edhe rezultatet që merren janë të ndërruar. Një shoqëri ndërton një strukturë që i përgjigjet nevojave të pjesëtarëve të saj, ku konstrukti ndërtimor i të cilës është krijuar në mënyrë të tillë që të plotësojë këto nevoja. Si rrjedhojë dhe “qëllimi themelor i ritualit, është të mbushë statuset ose rolet shoqërore të përditshme individuale dhe duke i vendosur ato në shërbim të komunitetit njerëzor apo të mirës së përbashkët”.⁷⁰

I.4. Vallja rituale

Vallja rituale nënkupton një krijim secifik për shkak të funksionit të saj të veçantë, i cili lidhet ngushtë me tiparet dhe karakteristikat e ritit, me kohën si dhe me kushtet kur ka lindur. Bazamenti psikologjik i vales rituale i adresohet një periudhe

⁶⁸Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York: W. W. Norton & Company 1963, faqe 91.

⁶⁹Martha Nermes Fried and Morton Herbert Fried, *Transitions: Four Rituals in Eight Cultures*, New York and London: Norton, 1980, faqe 271.

⁷⁰Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company, 1969 faqe 132.

të caktuar, nga e cila merr edhe konstruktin artistik përkatës. Levis Spence, kur flet për origjinën dhe fillimin e praktikimit të valles rituale, konstaton se: “Vallja është produkt i kushteve shoqërore të periudhës para erës sonë. Edhe në shoqërinë primitive vallja ishte pjesë përbërëse e ritit për pjellori, ku bënin pjesë veprimi dramatik dhe miti.”⁷¹

Si valle rituale, pranohen ato vallëzime që janë të krijuara në shtratin e një bestynie dhe religjioni të një kohe të caktuar dhe në shërbim të interesave jetike të njeriut. Praninë e valles dhe ritit e siguron organizimi i elementëve të tillë, si lëvizjet, figuracioni, mimika, simbolika, raportet e ndërsjellta me objektin e ritit, ashtu edhe me karakteristikat e natyrshme që ato mbartin, në varësi të besimit të caktuar. Egzistojnë shembuj ku origjina e trashëguar e tyre i përket kulturës pagane, por në mjaft raste kjo prejardhje u transformua duke iu përshtatur besimeve të tjera. Sipas Roderic Lange “Kultura kërcyese pagane ka qënë pjesë përbërëse e mënyrës së jetesës dhe një nga elementet e saj më dominantë. Këto rite ndihen dhe sot e kësaj dite të fshehura nën “pektun” e riteve europiane. Si të tilla, në mjaft fshatra, kërcimet rituale vazhdojnë të kenë një ndikim të rëndësishëm në zakonet e jetës së përditshme familjare, në blegtori dhe bujqësi.”⁷²

Mjaft forma të besimit që merren me misterin e ekzistencës njerëzore e kanë vallëzimin pjesë të veprimtarisë të tyre, për arsye se shikojnë tek ai përfshirje të emocioneve e mendimeve, të cilat intrigojnë natyrën njerëzore. Roli vallëzimit në praktikën fetare gjendet tek aftësia e tij emocionale dhe simbolike, për të dhënë gatishmërinë dhe situatizimin ndaj modeleve që i drejtohen vëmendjes, me qëllim trupëzimin, zgjatimin ose ndërprerjen e komunikimit. Nëpërmjet ndjeshmërisë dhe perceptimit ndijor vallëzimi është i aftë të tregojë përsosmëri shpirtërore. Religjioni dhe vallëzimi bashkohen në një konfiguracion që përfshin eksperiencën shqisore, njohjen, emocionet e përhapura dhe të fokusuara, konfliktet personale dhe shoqërore. Kjo do të thotë se ai ka luajtur një rol të pazëvendësueshëm të ritualit fetar duke u paraqitur edhe si një mjet i shprehjes sociale. Gjithashtu ato kanë qënë të ndikuar nga vendndodhja gjeografike dhe mjedisi i aplikimit tyre. Për këto arsye ritualët ndryshojnë nga një shoqëri në tjetrën dhe e bëjnë të vështirë kategorizimin e tyre. Cilësia e dyshishme e valles për të zbërthyersi përmbajtjen e ritualit ashtu edhe

⁷¹Lewis Spence, *Myth and ritual in dance, game, and rhyme*, Publisher London Watts and Co. 1947, faqe 2.

⁷²Roderic Large, *The nature of the dance*, 1975, faqe 17.

përmbajtjen e saj artistike, dëshmon aftësinë për përshtatje, transformim dhe zhvillim të saj, si një element kulturor në vartësi të nevojave të sistemeve shoqërore.

Vallëzimet ritualet në përgjithësi janë më pak të njohurat dhe më të rrallat e, duke qenë të tilla, janë edhe të vështira për t'u studiuar. Pavarësisht nga dallimet e tyre, janë gjetur edhe disa elemente të përbashkëta në ritualet e shoqërive të ndryshme, si për shembull fakti se lëvizjet e përdorura në vallet rituale janë shpesh simbolike dhe zakonisht ritmike e të përsëritura. Hapat e përsëritura të këtyre lëvizjeve shpesh ndjekin një model që mund të jetë i lakuar, i drejtë ose rrethor. Kështu, përdorimi i modeleve rrethore është i zakonshëm në shumë valle tradicionale apo rituale të shumë popujve, pasi në fakt rrethi është një simbol i përdorur gjerësisht në filozofi, arte, shoqëri dhe arkitekturë.

Pra, vallja rituale paraqitet si një formë e konsoliduar sinkretike, që aktivizon një grup elementësh të kulturës folklorike të një kombi, ka karakter abstrakt dhe përgjithësues duke qënë se lidhet ngushtë me mitologjinë. Ajo u konceptua dhe u organizua mbi bazën e një qëllimi fillestar siç është ai i konkretizimit të dukurive reale.

Mjetet shprehëse koreografike, si lëvizjet apo figurat e krijuara, marrin kuptim kur ato janë të lidhura e të ndërthurura me njëra-tjetrën dhe kur bashkëveprojnë me elementet psiko-shoqërore. Prej kësaj lind pyetja: cili është impakti që vallja rituale ka patur në etnokoreografinë shqiptare? Si çdo krijim folklorik edhe vallja rituale krijohet mbi disa rregulla specifike, që shpjegojnë përkatësinë brenda një grupimi. Ne do të përpiqemi të evidentojmë disa nga rregullat mbi të cilat ndërtohen vallet rituale shqiptare dhe për të cilat janë dakordësuar studiuesit.

Një elementi rëndësishëm e valles rituale është cikli i kohës së ekzekutimit. Ritet nuk janë të papritura, por të parashikuara dhe bazohen në bindjen dhe ngjarjet me karakter ciklik. Rrënjët e tyre gjenden te psikologjia e besimit dhe nënshtrimi ndaj të mbinatyrshmes. Nga pikpamja e jetës shoqërore ato lidhen me ngjarje të caktuara me një rëndësi të veçantë si lindja, puberteti, martesë, vdekja. Ekzekutimi i tyre sillte mbarësi, pjellori, sukses, mbrojtje. Interpretuesi këto nevoja i kërkonte te forcat e mbinatyrshme fillimisht, dhe më tej te Zoti. Kështu që vallja rituale u krijua si një praktikë e veçantë e këtyre rasteve, si edhe për rrethana të tjera hapësinore, të cilat i jepnin asaj terrenin e shprehjes së plotë. Dy janë faktorët që karakterizojnë tërësinë e procesit të valles rituale: a) Faktori i parë i kësaj valleje është karakteristika kohore; b)

Faktori i dytë është aplikimi i saj në një hapësirë të veçantë. Këta faktorë mund të cilësohen ndryshe si: “Koha e shenjtë” dhe “vendi i shenjtë”.

Thjeshtësia është një tjetër karakteristikë, e cila nuk nënkupton varfëri, por lidhet me faktin se kemi të bëjmë me bërthamën e motivit kërcyes mbi bazën e të cilit trupëzohet vallëzimi i mëvonshëm. Thjeshtësia parasheh qëllimin që ka vallëzimi ritual, i cili strukturohet më shumë tek përmbajtja se sa tek forma argëtuese.

Nga pikëpamja e ndërtimit arkitektonik këto valle kanë tre momente të vençanta: lëvizja (hapi), motivi, dhe figuracionet koreografike. Paraqitja e tyre është sa e thjeshtë aq dhe e vështirë. Hapi zë vendin më të rëndësishëm, duke u zhvilluar, gjatë kërcimit, në formë, madhësi, gjatësi, afërsi, lartësi, drejtim dhe dinamikë. Lëvizjet janë minimale, ato vijnë në formën e hedhjeve në afërsi të tokës, pa u shpëputur shumë nga tabani. Joan Lauson pohon se: “... ndryshimet themelore tek hapat kanë ndodhur për shkak të kushteve klimaterike, gjeografike dhe ekonomike. Hapat në rreth, më të vjetrat që njihen, janë jashtëzakonisht të thjeshta. Shumë prej valleve rituale zbatojnë vetëm një hap anash dhe bashkim të këmbëve.”⁷³

Një tjetër elementi i valles sonë rituale është ai i përplasjes së këmbës në tokë dhe kërcimet së larti, veprime që i referohen tokës si marrëdhënie. “...kërcimet së larti dhe përplasia e këmbëve në tokë konsiderohen si karakteristika të valleve rituale. Kërcimet së larti që mendohen se janë mbeturina të ritualit të rritjes, mund të shikohen, gjithashtu edhe tek kërcimet rreth trungut të pemës. Goditjet dhe përplasjet e tokës me këmbë janë mbeturina ekzekutimit të valleve për pjellorinë”.⁷⁴ Bazuar në analizën strukturore që është bërë nga studiuesit, përplasia e këmbës me tokën është në dy variante: a) një kontakt prekës dhe përkedhelës i tokës, që i përket lirizmit dhe ndjenjës së dashurisë për të, b) një goditje me nerv që i përket valles labe, devollite apo asaj çame të burrave.

Elementi i përplasjes së këmbës në tokë është hasur fillimisht tek vallet e gjuetisë dhe më pas në ato të punës. Hedhja apo kërcimi si simbol i rritjes, janë elementë që japin një imazh të hershmërisë së valleve. Curt Sach shprehet se: “përplasia e këmbës në tokë është për njeriun primitiv një veprim i marrjes në dorëzim.”⁷⁵ Në vazhdim të analizës së tij Sach shprehet se: “goditja duhet të ketë qenë gjithashtu dhe një motiv i rritjes. Paraqitja më e mirë për këtë pohim është përdorimi i

⁷³Joan Lawson, *European folk dance*, London 1956, faqe 1.

⁷⁴Ljubica S. Jankovic i Danica S. Jankovic, *Prilog prouicavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji*, 1957, faqe 4.

⁷⁵Curt Sach, *World History of dance*, New York 1967, faqe 85.

tij tek vallet e korrjes dhe ripërtëritjes së jetës.”⁷⁶Më tej ai duke theksuar se: “hedhja kryesisht përfaqëson një nga motivet më të përdorura”⁷⁷ dhe ku lartësia e kërcimit nënkuptonte lartësinë rritjes së bimës.

Figuracionet koreografike, janë një mjet shprehës i fuqishëm i këtyre valleve. Rrethi i mbyllur është një figuracion që i përgjigjet idhujve, ku, teksa ndërtojnë rrethin, interpretuesit rrethojnë objektin ritual siç ishte buka, kulaçi, dhëndri, nusja. “Në periudhën e bronxit, hekurit të parë, e madje edhe më vonë, ilirët besonin në forcat e elementet e natyrës dhe i nderonin ato. Midis këtyre forcave dhe elementeve, një vend kryesor zinte dielli, përreth të cilit shtjellohej dhe shumica e mëse 60 simboleve ilire...”⁷⁸ Mbase, kjo është arsyeja pse vallet tonat të emërtuara rrethçe, përqaqshe, kosh, kotec, kullë, për nga organizimi i lëvizjeve mund t’i përafrohen kultit të Diellit.

Dy vijat paralele të vendosura njëra pranë tjetrës janë pjesë e figuracionit koreografik të valleve rituale. Larmishmëria e figuracioneve koreografike të vallet rituale është e madhe. Për shembull një figuracion koreografik mund të krjohet në këtë mënyrë: Dy vajza të vendosura përballë me njëra-tjetrën, me duart e ngritura lart dhe vajzat e tjera të cilat kalojnë midis të tyre. Në terminologjinë e vallëzimit ky figuracion njihet si “Ura” dhe është karakteristike për vallet e ripërtëritjes të jetës.

Duke vëzhguar dhe hetuar spektrin e gjerë të vallëzimit në tërësi, duhet pranuar fakti se vallëzimi ritual ka sjellë një gamë të gjerë përfitimesh, të cilat vallëzimi shqiptar i prezanton sot. Ky është një burim referimi që vërteton hershmërinë e vallëzimit si pjesë e kulturës së kombit tonë. Nëpërmjet tij ne kuptojmë psikologjinë popullore dhe botëkuptimin e tij në etapa të ndryshme historike. Ato gjithashtu tregojnë pasurinë e folklorit koreografik shqiptar dhe mundësojnë evidentimin e karakterit kombëtar. Vallet rituale janë një mundësi për t’ju referuar si pjesë e traditës, e cila mund të pasurohet. Cilësia shprehëse, komunikuese dhe thellësisht e qartë e përmbatjes së valles folklorike vjen si rezultat i elementit pantomimik të valles rituale. Shija artistike dhe aftësia kreative që zbulohet në vallet tona është një tjetër përfitim i derivuar nga vallja rituale.

Duke ndjekur historinë e vallëzimit të krijohet përshtypja se vetë vallja lindi dhe zhvillua për t’u ndeshur me të panjohurën. Kur përpiqemi të kuptojmë pse dhe si

⁷⁶Po aty, faqe 88.

⁷⁷Po aty, faqe 87.

⁷⁸Apollon Baçe, *Vështrim mbi besimin dhe arkitekturën e kultit tek ilirët*, “Iliria”, 1984/2, Tiranë, faqe 95.

lind lëvizja vallëzuese, ndërgjegjësohemi për faktin se ajo është produkt i një procesi të tensionit emocional dhe i një reagimi plastik ndaj kësaj situatë. Pikërisht, përmbyllja e këtij procesi me lëvizjen simbolike, krijon besim te fuqia e mbinatyrshme e vallëzimit dhe pritshmërinë për të ndikuar te dëshirat njerëzore. Ky fakt vërehet tek kërcimet rituale, ku pas çdo fraze kërcimi shprehet një dëshirë për t'u realizuar. Ky është edhe rasti i Valles së Zjarrit, e cila gjendet brenda ritualit të Ditës së Verës në Tropojës, ku pas vargut: “tym tym shko përpjet, ngjitu lart gjer në retë”,⁷⁹ vallëtarët ngrejnë duart në drejtim të qiellit.

Me kalimin e kohës, struktura e valles dhe kuptimi i saj ndryshoi nëpërmjet perceptimit dhe zbulimit të së mbinatyrshmes. Një arsye tjetër për ndryshimet e pësura është edhe fakti se mendja dhe trupi i njeriut janë dy pole të lidhura me emocionet dhe që ndikojnë si te vallëzimi ashtu dhe tek feja. Por, qëndrimi ndaj mënyrës së përdorimit të vallëzimit si një element i ritualit fetar ndryshon në fe të ndryshme: “Në shekullin e dytë, era jonë, të krishterët (p. sh. Theodoret e Kirru dhe Klementit të Aleksandrisë) e përshkruanin vallëzimin si një imitim të valleve të vazhdueshme të engjëjve, me anë, të të cilit të bekuarit dhe të drejtët shprehin fizikisht dëshirën e tyre për të hyrë në qiell...”⁸⁰

Frika e krishtërimi ndaj praktikimit të vallëzimit ishte evidentente, sepse e shikonte atë si zgjim pasioneve dhe seksualitetit. Përbuzja për vallëzimin egzistonte edhe tek feja muslimane, sepse e konsideron atë si një argëtim të zymtë nga meditim i mençurisë së Profetit. Ndërsa te fetë hindu “kapërzhet” fryma e seksualitetit si një fazë e migrimit të shpirtit. Nëpërmjet rrugës të përkushtimit dhe të dorëzimit në harresën erotike, një burrë dhe një grua e shohin martesën frymësisht dhe simbolikisht si bashkim të dëshiruar me hyjninë. Në këtë kulturë vallja transmeton këtë përfytyrim të jetës nëpërmjet tregimeve të perëndive antropomorfike.

Reflektimi mbi vallen, si faktor i një lidhjeje të fortë kulturore, kërkon një studim sistematik e gjithëpërfshirës. Nëse nga njëra anë praktikatat vallëzuese kanë qenë të lidhura me kontekstin specifik të kulteve kolektive dhe me ritualitetin shtëpiak ose atë funebër, të shprehura gjithashtu në mite, rite dhe në imazhe; nga ana tjetër

⁷⁹Ditës së Verës së Tropojës (A.I.K. P k.f, 184/1)

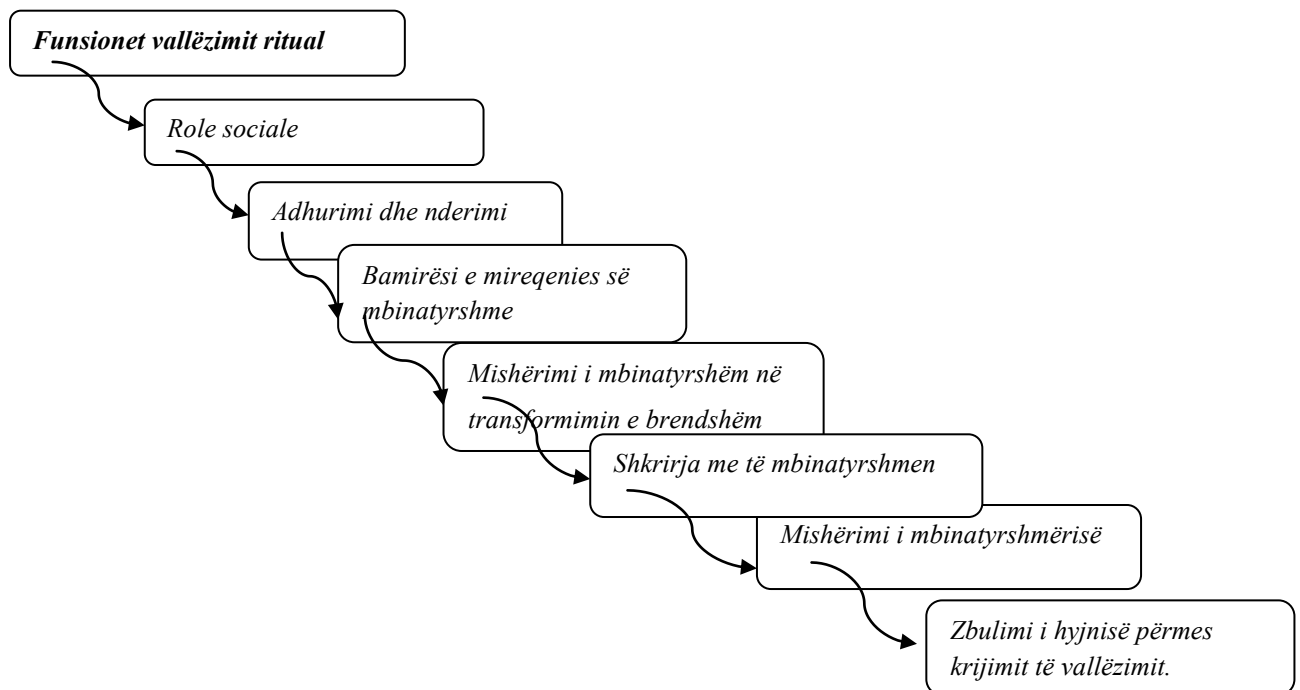
⁸⁰Judith Lynne Hanna, *Dance and Religion (Overview)* in Lindsay Jones, ed., *The Encyclopedia of Religion*. 2 edition. Faqe 2134-2143, New York: Macmillan Co. 2004.

vallëzimi gërshetohet në mënyrë komplekse me ndërtimin e identitetit kulturor të komunitetit dhe e lidhur ngushtësisht me strukturën e tyre sociale.

I.5. Tipologjia e praktikës së vallëzimit ritual të shenjtë

Vallëzimi është pjesë e ndërtimeve të ritualeve, nëpërmjet tij njerëzve u është treguar mbi mënyrat si të kuptojnë botën dhe njëkohësisht të veprojnë në të. Kjo lloj njohurie, që vjen me anë të besimit të shenjtë dhe profan, është ndërthurur dhe riprodhuar në vallëzim.

Te krishtërimi fillimisht vallëzimi starton si një metaforë dhe metonimi mbi misteret e besimit. Në periudhën e parë të Mesjetës, ai shoqëron festat dhe procesionet e Kishës së Krishterë. Këtu ai është një relike e shenjtorëve apo dëshmorëve për të tërhequr vëmendjen mbi historitë e tyre. Në shekujt e dymbëdhjetë, trembëdhjetë dhe katërmëdhjetë, vallëzimi ishte një formë e pranuar liturgjike. Gjatë Rilindjes, si rezultat i promovimeve dhe prezantimeve dramatike dhe zhvillimit të mendimit, filloi të bjerë rëndësia e vallëzimit si një medium i shprehjes fetare. Gjatë shekujve të shtatëmbëdhjetë dhe tetëmbëdhjetë jezuitët e trajtuan vallen si relaksim të ndershëm. Lind pyetja: Cilat janë funksionet e vallëzimit ritual dhe atij fetar që shprehin marrëdhënien dhe lidhjen e dy kategorive konceptuale: rit dhe valle? Me vallëzimin njerëzit shprehin adhurim ose nder ndaj paraardhësve dhe entiteteve të tjera të mbinaryrshme. Kjo ndjesi shton aftësinë e një “hyjnie” për t'i ndihmuar adhuruesit duke qënë në fakt edhe një mënyrë për përqendrim fetar, si dhe për bashkimin fizik me Perëndinë e pafund. Judith Lynne Hanna na jep një set të funksioneve të vallëzimit ritual të shenjtë, të cilat i kemi vendosur në një skemë përkatëse, e ndërtuar në formën e një shkalle në zbritje, që nënkupton ardhjen në kohë të këtyre funksioneve. Kjo skemë përbëhet nga disa opsioneve funksionale: role sociale, adhurimi dhe nderimi, mirësi e mirëqënies së mbinaryrshme, mishërimi i mbinaryrshëm në transformimin e brendshëm, shkrirja me të mbinaryrshmen, mishërimi i mbinaryrshmërisë, zbulimi i hyjnisë përmes krijimit të vallëzimit.



Pra, një arsye tjetër pse njerëzit vallëzojnë, është për të shpjeguar fenë, por në veçanti për të gjeneruar rolet e saj në shoqëri. Shpesh vallëzimi përdoret nga feja si një mjet për të legjitimuar organizimin shoqëror dhe si ndërmjetës i fesë për të përcjellë qëndrimet lidhur me sjelljet e duhura shoqërore. Shkrimet hebraike, kur i referohen vallëzimit e përshkrua në atë si: “gëzim me gjithë qenien”, ku zemra dhe trupi i dhënë nga Perëndia i kthehet përsëri asaj nëpërmjet valleve.”⁸¹

Pra vallja është mjeti përmes të cilit një individ, bëhet kanal i fuqisë së jashtëzakonshme, për t’u mishëruar apo ngjizur me mbinatyrën nëpërmjet transformimeve të brendshme ose të jashtme. Ky proces metamorfik shoqërohet zakonisht nga një devotshmëri dhe ndërgjegje për të ndryshuar. Një person i devotshëm mund të arrijë një vetëdije identiteti ose një lidhje rituale me mbinatyrën ikonike. Shkrirja me të mbinatyrshmen është një formë tjetër e transformimit të brendshëm përmes vallëzimit. Një shembull konkretizues në kulturën tonë e gjejmë tek vallëzimi i Dervishëve, që praktikohet në besimin mysliman, ku struktura vallëzuese bazohet në rrotullime të vazhdueshme. Dervishët përpiqen të shkëputen nga toka dhe të heqin dorë nga lidhjet me veten, në mënyrë që t’i bashkohen një Perëndie të pa-personalizuar. Ky proces ndodh përmes lëvizjes rrotulluese dhe këndimeve të përsëritura që vibrojnë në qendrat e energjisë së trupit, në mënyrë që të ngrejë individin në sfera më të larta.

⁸¹ Judith Lynne Hanna *Dance and Religion (Overview)* in Lindsay Jones, ed., *The Encyclopedia of Religion*. 2 edition. Faqe 2134-2143, New York: Macmillan Co. 2004

Mishërimi i mbinatyrshmërisë përmes përdorimit të maskave është një formë, sipas së cilës njerëzit besojnë se nën maskat e tyre vallëtarët pësojnë transformim në shpirtira. Vallet me maska të kafshëve u kujtojnë njerëzve se ata kanë disa karakteristika të kafshëve, pasi pjesëmarrësit u përgjigjen kërcimtarëve pozitivisht dhe negativisht. Në këtë mënyrë, vallëzimi i maskuar paraqet një pamje të njeriut në distancë duke ndihmuar kështu efektin e ndryshimit.

Siç përmendëm më lart, në procesin e vallëzimit si produktit lëvizor, vetë krijimi është një moment që pretendohet se zbulohet hyjnia. Brenda pikëpamjes të krishterë protestante, vetë-shprehja artistike është krahasuar me vetë – shprehjen krijuese të Perëndisë si krijues. Vallëzimi si akt krijues konsiderohet si një pasqyrim subjektiv i pavetëdijshëm i Zotit. Interpretuesi është vallëzimi, ndërsa Perëndia është krijimi. Gjuha e lëvizjes i jepet Perëndisë, dhe perpjekja e interpretit dhe përsosmëria e performancës zbulojnë arritjen e Perëndisë.

Sipas pikëpamjes françeskane, Zoti është i pranishëm në vepra të mira dhe në forcën krijuese të arteve. “Vallëzimi është një barometër i teologjisë, ideologjisë, botëkuptimit dhe ndryshimeve shoqërore brenda kategorive shpesh të mbivendosura të praktikës fetare. Vallja duket të jetë pjesë e një kodi kulturor ose modeli logjik që u mundëson njerëzve të shpjegojnë realitetet.”⁸²

⁸²Judith Lynne Hanna *Dance and Religion (Overview)* in Lindsay Jones, ed., *The Encyclopedia of Religion*, 2 edition. Faqe 2134-2143, New York: Macmillan Co. 2004

KREU II

KËNDVËSHTRIME TË STUDIUESVE SHQIPTARË DHE TË HUAJ MBI VALLEN ETNIKE. REFLEKTIMI I KËTIJ KONCEPTI NË EDUKACIONIN ARSIMOR DHE ARTISTIK

Te çdo komb, vallëzimi është një ndërthurje e zakoneve, traditave, dokeve, shprehjet artistike që rezultojnë: “mençurinë njerëzore, zgjuarsinë dhe ndjeshmërinë e brezave të panumërt”.⁸³ Shoqëria e sotme multikulturore na jep mundësinë që vallëzimin etnik ta shohim si një diversitet kulturor që duhet pranuar, vlerësuar dhe respektuar. Nëpërmjet tij shohim dallimet dhe ngjashmëritë tona. Roli i këtij skaneri vihet tek aparati artistik i valleve tona të cilat: “kanë pamje të përbashkët me ato të vendeve të botës, por që ruajnë tipare dhe karakteristika esenciale të kombit tonë”⁸⁴.

Etnokoreografia shqiptare përmban në vetvete një pasuri vallëzimesh që pasqyrojnë epoka historike që nga matriarkati deri në ditët tona. Në rrjedhën e kohës ato u kristalizuan duke marrë forma nga më të veçantat. Larmia, stilet dhe interpretimet e formave vallëzuese krijojnë karaktere dinamike që surprizojnë çdo studiues vendas apo të huaj. Impresionet e tyre zbulojnë botën shpirtërore të një kombi të spovuar emocionalisht nga situatat e kohërave të ndryshme. Plastika e zhdërvjellët dhe ekspresive krijon një origjinalitet mbresëlënës të vallëzimi ynë. Thuhet se të një kërcim etnik nuk janë hapat ato që përcaktojnë gjithshka. Në të gjendet historia dhe jeta e një kombi, domethënë një traditë e trasmetuar ndër breza në një organizëm njerëzor. Brenda korpusit të tij gjendet i arkivuar një embrion kulturor, i cili në mënyrë të pavetëdijshme shfaqet nëpërmjet shprehjeve plastike identitare. Trupi i çdo valltari është një arkiv, ku skedarët e tij kanë memorjen e prejadhjes dhe ku mundet të zbulohet adresa e origjinës. Ismail Kadare tek poezia e tij “Vallja Shqiptare” shpreh magjinë e përmbajtjes së saj, identitetin dhe ndikimin që ajo ka tek çdo person që përfshihet në të:

Vallja shqiptare, shenja në erë

Ylbere tirqesh tej-e-tehu

⁸³ Sherry B. Shapiro, *Dance in a World of change: A vision for global Aesthetics and universal ethics*, 2008 faqe 256.

⁸⁴ Skënder Selimi, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, 1985, faqe 301.

Kush ju kërceu ju njëherë

Dhe këmbët rob s'i mbenë tek ju ?⁸⁵

Vlerat estetike të vallëzimit tonë, siç thamë dhe më lart, kanë tërhequr vazhdimisht vëmendjen e çdo kujt që ka patur mundësi ti njohi apo ti shikojë ato, si për lashtësinë ashtu dhe për karakteristikat e tij. Hobhouze thotë se: “shqiptarët ... ruajnë në këtë dëfrim (vallen) diçka shumë të ngjashme me vallet ushtarake për të cilat na ofrojnë autorët klasike”⁸⁶.

Për vallen shqiptare shprehet dhe poeti Lord Bajron, i cili kishte mbresa të pashlueshme për “vallen popullore që aq bukur bukur gërshetohej me kostumin karakteristik, duke krijuar një spektakël të thellë artistik që nuk mund të harrohej kurrë”.⁸⁷

Duke përmendur Dora D'Istra të Kombësia Shqiptarëve pas këngëve popullore, Skënder Selimi thotë se ajo: “na jep një panoramë të skicuar mirë kur flet për vallet luftarake të Arbëreshëve të Italisë”⁸⁸.

Konsiderata për vallen arbëreshe jep edhe autori Zhirolamo Marafiori, i cili shprehet se: “janë të shumta vallet që lëvrojnë gjërësisht dhe thellësisht këtë temë shekullore për liri, pa u shkëputur nga kënga dhe poezia epike e popullit tonë”.⁸⁹ Marin Barleti të Historia e Skënderbeut dhe De Rada të Flamuri i Arbërit, kanë folur për vallet shqiptare dhe karakterin e tyre. Duke cituar këta autorë, studiuesi Dedin Suli nënvizon se: “shqiptarët, pas fitoreve kundër turqëve, kërcenin vallet lutarake” (Marin Barleti) dhe se “se në përvjetorin e heroit kombëtar Gjergj Kastrioti demonstron vallet epike luftarake në të cilat kujtohen fitoret e Skënderbeut kundër turqëve”.⁹⁰

Nisur nga karakteri dhe historia e valles Çame, Nezhat Agolli shprehet se : “Osman Taka e kërcënte që në fëmijëri vallen karakteristike Çame”.⁹¹ Fuqinë shprehëse emocionale, transformimin ritmik, kontrastin lëvizor, imazhin, prejardhjen, dimensionin hyjnor të valles tonë por dhe raportin e vendosjes së njeriut ndërmjet tokës dhe qiellit, Kadare e spreh në këtë mënyrë: “njeriu ngrihet në valle për tu bërë

⁸⁵ <https://www.kultplus.com/poezi/vallja-shqiptare/>

⁸⁶ John Cam Hobhouze, *A Journey through Albanian and other turkish provinces in Europe and Asia to Constantinopoli, during the years 1809-1810*, faqe 154.

⁸⁷ Lord Bajron, *Cortegio di Lord Byron Ton I*, Firenze 1832, faqe 115.

⁸⁸ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, Tiranë 2003, faqe 277.

⁸⁹ Zhirolamo Marafiori, *Kultura Popullore*, nr .2, viti 1982, faqe 185-187.

⁹⁰ Dedin Suli, *Historiografia e artit koreografik shqiptar*, faqe 2.

⁹¹ Nezhat Agolli, *Vallja shqiptare e burrave*, Tiranë, 1997, faqe 117.

tjetër. Ai bën përpjekje për të kaluar nga një gjendje në tjetrën, ai ndërron lëvizjet e zakonshme në më të ngadalta ose më të shpejta, prej vetes së vet ai nxjerr një shëmbëlltim, një pasqyrim, një refletim të vetvetes, një hije nga ato të përrallave, një lloj ylberi, një lloj dyzimi ose fantazme, që edhe i ngjet edhe nuk i ngjet atij vetë. Kështu i ndryshuar me tjetër peshë e tjetër ritëm ai shfaqet për një kohë të shkurtër (aq sa vazhdon vallja), për t'u kthyer prapë andej nga erdhi: nga balta e rëndë e jetës së përditshme njerëzore”⁹².

Studiuesi Riza Braholli kur flet për vallet duke medituar mbi poezinë e Kadaresë, mendon se: “ritmet dhe lëvizjet e tyre i çonin njerëzit në një tjetër hapësirë, në një tjetër mendësi, ndjesi sociale e demokratike, që t'i iknin realitetit të përditshëm”.⁹³

Vallja shoqëron historinë e saj nëpërmjet lëvizjeve specifike, ajo është shprehje e vrullit, dinamikës, e fluturimit, e besën së dhënë, e mbështetjes, e bashkimit, ajo:

“tokën e dredh dhe ajrin e gris,

Me një shtyrje gjuri ngjitet

Me një thyerje gjuri zbret

Sikur ecën nëpër vitet

Po çon historinë e vet”⁹⁴.

Ramazan Bogdani duke vlerësuar aktin e trashëgimisë brez pas brezi tek vallja e brezave shkruan: “Ky tip i ri kërcimi, ku shrihen në mënyrë organike, tradicionalja dhe novatorja, me thjeshtësinë kompozicionale, forcën e madhe shprehëse me ekzekutimin dinjitoz, e ka gjallëruar dhe ripërtërirë së tepërmi vallen tonë popullore”.⁹⁵

Dritëro Agolli te Vallja Labe tregon shtrirjen e gjerë që vallja ka në çdo moment të jetës njerëzore dhe ndikimin e saj në anën shpirtërore të tyre :

Vallë, vallen ku s’e kemi hequr,

Dhe në dasma dehur nga rakia,

Dhe përpara sulmit tej hendekut

Dehur nga guximi, trimëria.⁹⁶

⁹² Ismail Kadre, *Kushëriri i engjëjve*, Onufri, Tiranë, 1999, faqe 23.

⁹³ Riza Braholli, *Vallja shqiptare e Kadaresë – Gjuhë, muzikë, lëvizje..një magji e përkryer*. Gazeta Epoka e re 23 janar, 2020.

⁹⁴ Koçi Petriti, *Vallja Gorare*, nga libri me poezi *Të dashurova ty*, 1988.

⁹⁵ Ramazan Bogdani, *Çështje të Foklorit Shqiptar* 4, faqe 372.

⁹⁶ Dritëro Agolli, *nga libri: Mesditë*, 1969.

Ismail Kadare shpreh tërësinë e materies poetike të vetë valles duke zbuluar raportin e përmbajtjes të saj midis qiellores dhe tokësore, midis fizikës dhe shpirtërores, tek poezia Vallja Shqiptare:

Vallja u nis, vallja u shpall.

Këmba sinjale i çon tokës

Dhe dora qiellit i jep lajm.⁹⁷

II.1. Antropologjia e kërcimit

Të flasësh për antropologji të vallëzimit do të thotë t'i japësh vetë vallëzimit një perspektivë studimore “si sjellje njerëzore”. Ai përfshihet në një shumësi shkencash që merren me studimin e qenies njerëzore, ku do të veçonim etnografinë, etnologjinë dhe antropologjinë. Këto në vetvete: “... nuk përbëjnë tre disiplina të ndryshme ose tre konceptime të ndryshme të studimeve të njëjta. Ato janë, në të vërtetë, tre faza... të të njëjtit hetim... ”⁹⁸. Në rastin e vallëzimit, këto disiplina, në ndërthurje me njëra-tjetrën dhe me kompetencën shkencore përkatëse, shkojnë drejt një formulimi antropologjik, i cili i sintetizon këto rezultate si një njohuri globale njerëzore, duke përfshirë objektin në të gjithë shtrirjen e tij gjeografike dhe historike

A mundet të ekzistojë një fushë e tillë studimore dhe a i ka vallëzimi potencialet për t'u quajtur një degë e antropologjisë ose disiplinë e pavarur?

Bazat e një kërkimi antropologjik përbëhen nga vëzhgimi, përshkrimi, analiza, krahasimi në lidhje me shoqërinë njerëzore dhe sjelljet e saj. Artikulimi i ideve fillestare si udhëzuese kërkimore, mbi një dukuri kontekstesh rreth të cilëve duam të studiojmë, mbështetet në egzistencën e të dhënave që motivojnë kërkimin dhe na çojnë drejt përfundimeve, në funksion të kompletimit të njohurive. Studimi i vallëzimit, në funksion të studimit të shoqërisë ku ai shfaqet, na jep mundësinë të kompletojmë njohjen tonë rreth asaj shoqërie.

Interesimi i antropologëve për të shtrirë studimet në një veprimtari vallëzimi e ka nxitjen në faktin se, duke qenë se veprimtaria e vallëzimit përfshin një komunitet të caktuar, ne mund të realizojmë një njohje më të plotë rreth strukturave sociale mbi të cilat ndërtohen shoqëritë. Qasja antropologjike na jep mundësinë të vlerësojmë informacionin e fituar e më tej krahasojmë njohuritë mbi vallëzimin të formuara në

⁹⁷<https://www.kultplus.com/poezi/vallja-shqiptare/>

⁹⁸Claude Levi-Strauss, *Antropología Estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, faqe 368.

kultura të ndryshme. Kështu, ne vendosim në një fokus të veçantë studimin e lëvizjes së njeriut. Ndërthurja e studimeve antropologjike me ato mbi vallëzimin mbështetet në argumentin: "... se vlerësimi i vallëzimit nuk mund të ndahet nga kultura në të cilën është krijuar, duke theksuar faktin se vallëzimi mund të konsiderohet si studim antropologjik..."⁹⁹

Në Evropë, fillimisht, interesi studimor për vallëzimin ka ekzistuar si prirje e folkloristëve dhe historianëve. Në Amerikë u shfaq për herë të parë me teorinë evolucioniste, që ka në themel konceptin e Anya Peterson Royce-it mbi vallëzimin si "një pjesë thelbësore e kulturës primitive"¹⁰⁰. Sot, mund të flitet për një përhapje të gjerë të studimeve mbi antropologjinë e vallëzimit, si një disiplinë e zhvilluar veçanërisht në Angli, Hollandë, Spanjë dhe më e konsoliduar në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Brenda studimeve antropologjike, shkolla Funksionaliste konsolidohet edhe më shumë në punimet e Gertrude P. Kurath-it, sidomos me botimin e "*Panorama e Etnologjisë së Vallëzimit*".¹⁰¹ Kjo vepër përligj disiplinën e antropologjisë së vallëzimit dhe vetë vallëzimin si një manifestim kulturor dhe si një mjet analize, që ka më shumë linja kërkimore të aktualizuara. Antropologjia e Vallëzimit na jep mundësinë të shpjegojmë se si mund të kontribohet në studimin e kulturës. Sigurisht, vallëzimi është një shprehje më shumë se sa veprime të caktuara specifike për individit. Në rradhë të parë, ai është sjellje njerëzore përpara se sa të jetë një veprim që përkthehet specifikisht nga individ. Faktori antropologjik nënkupton veprimtari intelektuale, domethënë njohuri si mendore ashtu dhe trupore. "Vallëzimet... janë... produkte të mendjes"¹⁰², pra supozon dhe propozon njohuri. Përveç cilësisë individuale ontologjike, studimi i vallëzimit duhet të marrë parasysh karakterin e tij gjuhësor, semantik dhe shoqëror. Prandaj vetë vallëzimi "është konsideruar si një studim antropologjik".¹⁰³

Në çdo debat që zhillohet në botën akademike rreth kërkimeve mbi vallëzimin, pretendohet krijimi i një fushë të veçantë të studimit për të. Mund të thuhet se tashmë ai është bërë pjesë e studimeve të performancës dhe ekziston mundësia që vallëzimi

⁷¹ Peter Brison, *Epilogue Anthropology and the study of dance*, Spencer, Paul (Ed.), Society and the Dance. The Social anthropology of processes and performance, Cambridge University Press, Cambridge, faqe 206-214

¹⁰⁰ Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, UK by Dance Books Ltd 2002, faqe 19.

¹⁰¹ Gertrude Prokosch Kurath, *Panorama of Dance Ethnology*, En: Current Anthropology, n° 1, 1960, faqe 233-254.

¹⁰² Drid Williams, *Ten lectures on theories of the dance*, London: The Scarecrow Press, 1991, faqe 285.

¹⁰³ Adrienne Lois Kaeppler, *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, in Dance Research Journal, Vol.32, No. 1, 2000, faqe 116-125.

“ta vendosë veten brenda disiplinave të tjera të tilla si antropologjia, sociologjia dhe historia”.¹⁰⁴

Lind pyetja: çfarë ofron antropologjia më shumë në raport me dijen epistemologjike se sa studimet etnografike dhe etnologjike? Padyshim, qasja antropologjike në studimin e vallëzimit ofron mundësinë për të kuptuar në një nivel më të thellë kontekstin në të cilin vallëzimi shfaqet, duke marrë në konsideratë, vëzhgimin, pjesëmarrjen, përvojën, dhe mishërimin. Kjo qasje e shikon vallëzimin si produkt të shkrirjes së mendjes me trupin dhe, për rrjedhojë, një mënyrë të sjelljes njerëzore. Kjo nënkupton që, konceptimi i vallëzimit si sjellje njerëzore do të thotë ta paracaktosh nga perspektiva e antropologjike këndvështrimin e tij.

Fusha studimore e vallëzimit ka qënë shumë e ndërlikur dhe jo e mirëpërcaktuar. Studiuesit gjithmonë janë përpjekur të konsolidojnë statusin akademik të kërkimit shkencor, duke marrë hua metoda dhe mjete nga disiplina të tjera. Perspektivat për rritjen e kërkimeve për teorinë e vallëzimit, do të mbeten një sfidë për të përcaktuar kufijtë e studimeve specifike të vallëzimit si një disiplinë më vete. Njohuritë që duhet të përftohen nga çdo studim akademik mbi botën e vallëzimit, kanë të domosdoshme mbështetjen mbi konceptet e antropologut Kirsten Hastrup. Sipas tij: “Informacioni duhet të jetë i organizuar mirë” dhe gjithashtu vetëm sipas kësaj mënyre “informacioni është edhe reduktiv dhe selektiv”.¹⁰⁵

Huazimi i metodave dhe mjeteve nga shkencat e tjera është i ligjshëm dhe i këshillueshëm për të aplikuar metodën antropologjike të punës në terren, me fokus mbi pjesëmarrjen - vëzhgimin, por edhe një gamë të tërë metodash dhe perspektivash të aplikuara nga disiplina të tjera. Në vitin 1979, Judith Lynne Hanna argumentoi se “përkufizimi antropologjia e vallëzimit ofron potenciale për kërkim të detajuar të çdo vallëzimi në kohë dhe hapësirë brenda një kornize të gjerë teorike dhe metodologjike.”¹⁰⁶

Tre elementet mbi të cilat mbështetet qasja antropologjike janë: puna në terren, përvoja, mishërimi vizual. Me këto tre elemente fillon përballja në procesin e punës etnografike. Brenda antropologjisë, në lidhje me aspektin kërkimor, puna në

¹⁰⁴Sandra Horton Fraleigh and Penelope Hastein, *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, University of Pittsburgh Press, 1999, faqe 352.

¹⁰⁵Kirsten Hastrup, *Getting it Right: Knowledge and Evidence in Anthropology*, in *Anthropological Theory*, Vol. 4, faqe 455-472.

¹⁰⁶*Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance*, Comments and Reply. *Current Anthropology* Vol. 20, No. 2 (Jun., 1979), faqe 313-339. Published By: The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/2741929>

terren ka rëndësi për të hulumtuar rreth jetës, kulturës dhe zakoneve të qenieve njerëzore, duke u quajtur “themeli i antropologjisë”. Por, në lidhje me vallëzimin specifikisht “puna në terren” është kryer edhe në studimet folklorike, megjithatë ka një dallim të rëndësishëm midis tyre. Trajtimi i mëvonshëm të dhënave mund të përdoret si argument kryesor midis studimit folklorik dhe studimeve antropologjike të vallëzimit. Adrienne Kaeppler argumenton se: “Për një antropolog, përshkrimet e valleve nëpër botë nuk janë etnografi, por vetëm të dhëna, të cilat pastaj duhet të analizohet në mënyra që janë kuptimplota entografikisht në të dy format, teori dhe metodë.”¹⁰⁷ Qëllimi i drejtimit antropologjik të kërkimit është të kuptojë mënyrën se si popujt e konceptojnë botën, në mënyrë që të shpjegohen format e tyre të ndërveprimit dhe në thelb për të kuptuar praktikën e tyre të vallëzimit në një nivel më të thellë.

Elementi dytë, “pjesëmarrja në vëzhgim”, nënkupton mënyrën se si e përjeton studiuesi një përvojë të caktuar gjatë punës në terren, e cila më vonë ka nevojë për t’u interpretuar në një kontekst më të gjerë shoqëror. Pas përjetimit të veçantë gjatë kohës në terren, si vlerë e përvojës si pjesëmarrës, “antropologët interpretojnë këtë përvojë në një kontekst më të gjerë shoqëror”.¹⁰⁸ Hastrup shkon më tej me përkufizimet e tij, duke argumentuar se qëllimi i antropologjisë “nuk është për të treguar botës si është (gjë që do të ishte praktikisht e pamundur), por për të interpretuar gjërat dhe për të sugjeruar se si perceptohen lidhjet brenda botës...”¹⁰⁹

Në këtë kuptim, ajo që përpiqen të bëjnë antropologët, është që, nëpërmjet vëzhgimit të drejtpërdrejtë, të përjetojnë dhe të mësojnë mbi jetën e përditshme të një grupi shoqëror, të marrë në shqyrtim këtë përvojë të akumuluar e ta sjellin si një histori të shkruar. Pjesëmarrja etiketohet si forma më e mirë për të arritur tek informacioni, sepse na jep mundësinë të analizojmë saktësisht materialin lëvizor apo atë që quhet lëvizja në vetvete.

Elementi tretë është mishërimi vizual. Në lidhje me mënyrën se si mund të përdoret në kërkimet studimore një element i tillë, ka shumë debate midis antropologëve të vallëzimit. Nëpërmjet angazhimit aktiv në atë çka studiojmë, ne jemi të përfshirë në nxjerrjen në dritë të këtyre traditave dhe riformulimin e tyre. Ato

¹⁰⁷ Andrienn Lois Kaeppler, *Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Togan dance*, in *Ethno-musicology* vol 16, No.2.,1972, faqe 173-217

¹⁰⁸ Paul Spencer, *Epilogue: Anthropology and the study of dance, Society and the Dance*. The Social anthropology of processes and performance, CambridgeUniversity Press, Cambridge, faqe 206-214.

¹⁰⁹ Kristen Hastrup, *Getting it Right: Knowledge and Evidence in Anthropology*, in *Anthropological Theory*, Vol. 4, faqe 468.

mund të konsiderohen si njohuri, e cila mund të mos jetë e njëjta që ka edhe grupi shoqëror. Sfida në antropologjinë e vallëzimit është të shpjegojë se si mishërimi vizual, i cili përjetohet në terren, shndërrohet më pas në shkrim akademik. Andree Grau thekson se: “ne duhet të krijojmë njohuri që njerëzit të kuptojnë botën e tyre... në mënyrë të qartë në të njëjtën kohë somatike, intelektuale, dhe emocionale”.¹¹⁰ Anya Peterson Royce argumenton: “Vëzhgimi, përshkrimi dhe analiza janë blloqet ndërtimore të kërkimit antropologjik. Nga këtu hapi tjetër është ai i krahasimi, i cili na lejon të bëjmë deklaratë më të përgjithshme në lidhje me shoqërinë njerëzore dhe sjelljen. Krahasimi varet nga përshkrimi dhe analiza e mirë në nivelin e një kulture apo shoqërie të vetme”.¹¹¹

Në terrenin shqiptar të vallëzimit, qasja antropologjike është një qasje e paartikulluar në mënyrë të adresuar. Në studime të ndryshme gjejmë elemente të kësaj metode edhe pse ky term, antropologji e vallëzimit, mungon në literaturën përkatëse. Në studimet tona etnokoreografike gjejmë vetëm tentativa për ta analizuar qenien njerëzore në lëvizje. Në punimin tonë ky element e disponon fuqinë e argumentit dhe prezantohet si pjesë e objektit dhe metodikës së kërkimit. Siç e kemi pohuar edhe më lart, në studimet tona etnokoreografike janë aplikuar metodat dhe qasja europiane e studimeve mbi vallëzimin, të cilat kanë një karakter etnocentrist, ku fokusi kryesor ka qenë në “koreologji”.¹¹² Në fund të viteve '90-të të shek. XX, në studimet shqiptare në këtë fushë u përvijuan përpjekje shumë të rëndësishme, të cilat treguan një qasje antropologjike ndaj vallëzimit. Përmendim këtu rastin e etnokoreografit Ramazan Bogdani, i cili në vitin 1997 dha shembullin e parë të sistemit të shkrimit të vallëzimit në etnokoreografinë shqiptare¹¹³, që mundësoi përdorimin e sistemit shkencor Laban të kinetografisë.¹¹⁴

Në literaturën tradicionale etnokoreografie shqiptare, si shembuj të kësaj forme studimore mund të merret punimi i Ramazan Bogdanin për vallen rituale “Lule

¹¹⁰ Andree Grau, *Dance, Anthropology, and research through practice*, 2007, Paris, Proceedings faqe 1.

¹¹¹ Peterson Royce, Anya, *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1977, faqe 36.

¹¹² Sistemi që studion estetikën e formave të vallëzimit dhe lëvizjes njerëzore, me anë të shënimit visual dhe jo simbolik. U krijua dhe zhvilluar nga Joan dhe Rudolf Benesh në vitet 1955.

¹¹³ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar (Lirika)*, 1997, Tiranë: Shtëpia Botuese “FLLAD” “Shtypshkonja Albeni”

¹¹⁴ Sistemi i shënimit të vallëzimit dhe analizës së lëvizjes. Ai mbështet në përdorimin e një simbolikë të komplikuar në regjistrimin e lëvizjen trupore të njeriut në letër. Labanotation është sistem shenjëzimi për çdo koreografi apo vallëzim në nivel shkencor i pranuar në çdo institucion artistiko-shkencor në botë.

Manushaqja”, të cilin e gjejmë në botimin “*Vallëzimi popullor shqiptar*”¹¹⁵ si dhe studimi i Skënder Selimin për vallen rituale të Lindjes në “*Folklori koreografik shqiptar*”¹¹⁶.

Ramazan Bogdani ndjek këtë mënyrë analitike:

- përcaktimi zonal i valles dhe përkatësia etnografike,
- përcaktimin i përkatësisë gjinore (valle grash apo burrash),
- përcaktimi i emërimit të valles në rrafsh kombëtar (p. sh valle Kolonjare), pavarësisht nga emërtimi përkatës “Lule Manushaqe”,
- trajta apo forma e ndërtimit arkitektonik të valles (dyshe ose grup) dhe krahina etnografike (toske), shoqërimi muzikor,
- përkatësia emocionale (lirike),
- formacioni dhe karakteristikat e figuracionit (në ½ rrethi),
- përkatësia përmbajtësore (psh valle rituale),
- origjina dhe rëndësia historike,
- karakteristikat interpretative (sa pjesëmarrës janë në vallëzim, 12 gra) statusi i tyre (gra, vajza të reja),
- lashtësia, funksioni, krahasimi dhe analogjia (afërsitë me baladën arbëreshe),
- struktura e vallëzimit, koha dhe vendi ku vallëzohet (dita e pashkës dhe përreth kishës),
- evoluimi ideoemocional dhe morfologjik,
- forma kompozicionale (dy pjesëshe),
- përshkrimi i motivit dhe lëvizjeve, kontrastet emocionale, evoluimi i brendshëm estetik, cilësitë e interpretimit,
- roli i tekstit poetik në raport me muzikën dhe vallëzimin,
- zbulimi i simbolikës dhe imazhit të veprimit koreografik (shëmbëlltyra e një luleje),
- analizë e muzikës për krijimin e ritmit, paraqitja e partitures muzikore, (2/4) përshkrimi i veprimit koreografik në raport me hapësirën dhe lëvizjet e gjymtyrëve të trupit, kapja e duarve (zinxhir),
- transkriptimi koreografik mbi sistemin Laban, shpjegimi i karakteristikave të hapave, paraqitja fotografike e valles.

¹¹⁵ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar* (Lirika) 1997, Tiranë: Shtëpia Botuese “FLLAD” faqe 132-139.

¹¹⁶ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, 2003, faqe 181-182.

Ndërsa *Skënder Selimi* ndjek këtë mënyrë analitike:

- prezantim i përkatësisë zonale dhe krahinore (Kukës),
- origjina dhe vjetërsia e valles,
- koha (kur lind djalë),
- shpjegimi i ritit dhe zakonit, koha, vendi dhe objektet (dimër, jashtë shtëpisë, dërrasë guri, shpatë, tjegull),
- veprimi dhe figuracionet koreografike, mënyra e kapjes së duarve, shoqërimi (pasthirrmë),
- qëllimi i aplikimit të ritit,
- qëndrimi i individit ndaj kulturës dhe natyrës, kushtet atmosferike në formimin e fëmijës (karakterit burrëror, guximtar),
- përmbajtja religjioze e ritit, përballja e njeriut me ligjet e natyrës, shtrirja gjeografie (edhe në zonën e Labërisë dhe në Veri), besimi, dëshira dhe lutja prindërore (për cilësitë e fëmijës kur rritet).

Nga sa evidentuam në lart, bëhet evidente se këto qasje përfaqësojnë elemente të analizës antropologjike të vallëzimit dhe fokusi teorik i tyre shkon kah formulimi antropologjik të konkluzionit, pa humbur tiparet e tij. Pra mund të pohojmë me siguri se qasja antropologjike ndaj korpusit koreografik shqiptar ka egzistuar dhe se ndërgjegja e studiueve tanë e ka reflektuar këtë qasje. Por, tashmë, është mjaft e rëndësishme që fokusi teorik dhe studimor të orientohet drejt përdorimit të termit, i cili nuk mund të jetë vetëm një artikulum rreth përkatësisë kërkimore, por duhet edhe të përfaqësojë brendinë me një konkluzion mbi vallëzimin shqiptar, në këndvështrimin antropologjik. Kjo do të jetë dhe sfida e radhës në fushën vallëzimit në vendin tonë.

II.2. Teoria dhe metodat e studimit të vallëzimit etnik

Emërtimi “vallëzimi etnik” përdoret për të evidentuar çdo vallëzim që është nën presionin e kufijve kulturorë. Vallëzimi etnik është një emërtim me një përfshirjeje të gjerë, ku vallëzimi popullor është një nënkategori. Gjithashtu ky emërtim përdoret për të evidentuar një trung të përgjithshëm për të gjitha vallëzimeve të pakicave etnike të çdo kombi. Pra vallëzimi etnik është një kategori gjerë, ku përmbledhen disa qytete a fshatra, që janë grupuar mbi bazën e karakteristikave të ngjashme. Ndërkohë hasim dhe përdorimin e termit valle popullore, i cili është një

emërtim që zakonisht përdoret për një rajon të caktuar, duke u përqëndruar vetëm në një zonë, qytet apo fshat të lokalizuar.

Përcaktimet e mësipërme shtrojnë një sërë pyetjesh. Për shembull: A ka ndonjë ndryshim midis vallëzimit etnik dhe valles popullore? A përfshihen vallet popullore në kategorinë e vallëzimit etnik? Po vallëzimet etnike, a i përkasin kategorisë së vallëzimit popullor? Për t'i dhënë përgjigje këtyre pyetjeve është e nevojshme të mbajmë parasysh faktin se vallëzimi popullor dhe vallëzim etnik janë sfera të rëndësishme të aktivitetit vallëzues dhe afërsisht mund të jenë edhe sinonime. Identifikimi i traditave të vallëzimit shumëngjyrësh krijon shpesh paqartësi, të cilat vijnë nga stereotipet e vjetra dhe paragjykimet e ndryshme. Ky konfuzitet vjen si rezultat i moskuptimit të transformimit të brendshëm që vallëzimi folklorik i një kombi, pëson si pasojë e zhvillimit historik dhe shoqëror. Ky proces i ndryshimeve të brendshmekalon nëpërmjet tre aspekteve qëshprehin larminë dhe nivelin e kulturës së atij kombi. Këto aspekte krijojnë ndërmjet tyre marrëdhënie të një vazhdimësie të pandërprerë historike. Kjo vazhdimësi shoqërohet me një transformim estetik dhe funksional. Sipas Skënder Selimit: “Aspekti i parë embrional është vallja folklorike që ekzekutohet nga fshatarët bartës apo malesore të talentuar të zones.”¹¹⁷ Aspekti i dytë është kalimi i valles folklorike nga fshati në qytet, ato pësojnë një ndryshim estetik e funksional, duke marrë kuptimin e valleve popullore të frymëzuara nga vallëzimi folklorik. Aspekti i tretë është faza kur vallja popullore, duke ruajtur përkatësinë zonale, merr një frymëmarrje më të gjerë, për të përgjithësuar karakteristikat e një etniteti krahinor dhe kombëtar, ku, përmes një pasurimi më të thellë estetik, merr përmbajtjen e një përfaqësimi etnik”.¹¹⁸

Vallëzim etnik është çdo formë vallëzimi, që mund të identifikohet se buron nga një kulturë etnike dhe shpreh estetikën e lëvizjes së asaj kulture. Ai përfshin të gjitha kulturat etnike, qofshin evropiane, amerikane, afrikane, aziatike, lindore. Vallëzimi etnik përfaqëson historinë, kulturën dhe traditën e njerëzve të grupuar etnikisht. Për pakicat dhe diasporën, ajo shërben si një mënyrë për të forcuar dhe shprehur përkatësinë e tyre etnike, si dhe për të sfiduar vlerat kryesore të hegjemonizimit dhe për të ruajtur e trashëguar vlerat e një kulture që mund të shkojë drejt asimilimit. Sidoqoftë, sot, në një shoqëri e cila ka karakter globalizues dhe multikulturor, këto vallëzime përvijojnë një gjendje, e cila krijon tension kundërshtues

¹¹⁷Skënder Selimi, *Arti i Koreografit*, Tiranë, 1987, faqe 45.

¹¹⁸Skënder Selimi, *Arti i Koreografit*, Tiranë 1987, faqe 46-49.

dhe mohues kulturor. “Ne nuk mund t’i injorojmë efektet e globalizimit dhe mënyrën se si këto sfidojnë nocionin e identitetit tonë të qëndrueshëm, traditat e pandryshueshme ose proceset që ndikojnë në këto ndryshime”.¹¹⁹

Interesi për konfirmimin e këtij drejtimi iindi me krijimin e disiplinës së folklorit gjatë shek. XVIII dhe shek. XIX në Europë. Arsyet që sollën këto zhvillime lidhen me politikat kulturore europiane të asaj periudhe “për të mbrojtur grupet apo pakicat etnike nga asimilimi i kulturave e perandorive të fuqishme”.¹²⁰ Këto politika konsistonin në përforcimin e ndërgjegjes kombëtare dhe të ndjenjës së identitetit kombëtar dhe ndikoi në rindërtimin e valleve të vjetra të së shkuarës. Ky qëllim imponoi angazhimin e shtresës më intelektuale të shoqërisë së asaj kohe, për të mbledhur një folklor autentik me mjetet shprehëse artistike, që evidentonte thellësisht përkatësinë etnike.

Konceptimi i vallëzimit si shprehje e identiteteve kombëtare dhe etnike çoi në përzgjedhjen e vetëdijshme për prezantim dhe praktikim të vallëzimeve të veçanta, si simbole të qëllimeve politike. Vallëzimi etnik përfaqësoi një fenomen në Evropë, i cili u konsiderua nga studiuesit e mëvonshëm të vallëzimit si “trashëgimia intelektuale e nacionalizmit romantik”¹²¹ dhe “ideologji romantike”.¹²²

Tendencat e kërkimit për të zbuluar e rindërtuar vallëzimin e vjetër dhe për t’i dhënë asaj identitet etnik të mishëruar në një ndërgjegje kombëtare, shërbeu në fillesat e shekullit XIX si bazamenti për grupimin e materialeve fillestare, të cilat themeluan folklorin evropian dhe arkivat e muzikës folklorike të shumë prej vendeve europiane. Më tej, pas Luftës së Dytë Botërore, kjo tendencë e politikave kulturore të mëparshme u përfshi në një teori të përgjithshme të folklorit dhe metodat e saj kërkimore specifike u zhvilluan në çdo vend evropian, në përputhje me vendosjen social-kulturore dhe institucionale të tij. Ky kalim ose transferim i qëllimit i dha mundësi shumë studiuesve të shikojnë dimensionet sociale dhe artistike të vetë vallëzimit etnik, duke patur parasysh rrafshin teorik, metodat dhe mjetet kërkimore. Hulumtimi kishte

¹¹⁹Sherry B. Shapiro, *Dance in a World of change. Reflection on Globalization and Cultural Difference. Dance in a World of change: A Vision for Global Aesthetics and Universal Ethics*, faqe 253.

¹²⁰Linda Degh, *The Institutional Application of Folklore in Hungary*(Research paper presented at State and Folklore Conference, sponsored by the American Council of Learned Societies, Joint Committee on Eastern Europe, the Rockefeller Foundation, the International Research and Exchange Board; Bellagio, Italy 1984, faqe1-39.

¹²¹Colin Quigley, *Methodologies in the study of dance: Ethnology*. 1998

¹²²Anca Giurchescu and Lisbet Torp, *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 23 (1991), faqe1-10. Published by: International Council for Traditional Music”. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/768392>

destinacion mbledhjen, analizën, krahasimin dhe klasifikimin e tij. “Zhvillimi i teorive dhe metodave që dalin nga vetë materiali vallëzues me karakteristikat përkatëse, si ngjarje brenda kulturës së tyre, ka qenë prirja e përgjithshme për të studiuar vallëzimin etnik”.¹²³ Rezultati i këtyre teorive dhe kjo mënyrë e të kuptuarit të vallëzimit krijoi konceptet etnokoreografike, të cilat zotërojnë dhe dominojnë identitetin e vallëzimeve popullore në një kuptim më të përgjithësuar. Kjo lidhet me faktin se i referohet hulumtimit sistematik të drejtpërdrejtë të ekzekutimit të vallëzimit dhe kontekstit të tij shoqëror-kulturor, por në të njëjtën kohë i referohet edhe prezantimit tekstual të të dhënave të marra nga kërkimi i drejtpërdrejtë.

Teoria e studimit të vallëzimit etnik, në kontekstin evropian, ka në fokus të saj:

- sistemimin dhe klasifikimin e një kulture të caktuar vallëzuese në bazë të historisë së saj, llojit dhe funksionit,

- hulumtim e krahasuar mes dialekteve rajonale dhe marrëdhënieve ndëretnike,
- proceset e ndryshimit nëpër të cilat ka kaluar vallëzimi.

Metoda kryesore të hulumtimit është puna terren, që mbështetet në kriteret e “vërtetësisë” dhe “cilësisë artistike”, që derivon si kompetencë në informacionin e marrë dhe hartimin e një dokumentacioni të plotë dhe të regjistruar. Mjetet e përdorura në hulumtim janë: vëzhgimi i drejtpërdrejtë i vallëzimit si një ngjarje e përjetuar drejtpërdrejt. Regjistrimet gjithëpërfshirëse teknike të vallëzimit, muzikës, teksteve ose ngjarjeve realizohen nëpërmjet kombinimit të mjeteve si: film, video (duke patur një shembull për kontekstin e tyre shoqëror), foto, regjistrime zanore, intervista, “grafik notation” (sitemi i shkrimit të vallëzimit i cili që nga Kongresi Drezdenit 1957 është vendosur si instrumenti bazë i kërkimit shkencor të vallëzimit)¹²⁴.

Ky orientim i ri mbi studimet në vallëzim fitoi terren gjatë viteve 1970-të dhe u përqëndrua tek analiza e stukturës. Hyrja në procesin analitik të formës vallëzuese vuri në dukje mungesën e një gramatike për çdo idiomë vallëzuese. Studiuesit e Europës Lindore u angazhuan të krijonin një metodë për mënyrën e analizës së valleve. Ata gjithashtu tentuan të “krijonin një terminologji me vlefshmëri

¹²³Po aty, faqe1-10.

¹²⁴Ingeborg Baier-Fraenger, *Dance Notation and Folk Dance Research. The Dresden Congress 1957*, Dance Studies 2, 1977, faqe 64-75.

universale”.¹²⁵ Angazhimi dhe përpjekjet e tyre ishin për: “.... një sistem klasifikimi që do të zbatonte kriteret për strukturën, funksionet e historinë dhe për të ndërtuar një sistem me një shkallë të lartë të abstraksioni, i cili më vonë do të mundësonte edhe përdorimin e kompjutrave për të paraqitur strukturën e vallëzimit me anë të simboleve grafike, duke mundësuar studimet krahasuese.”¹²⁶ E gjithë kjo kishte si qëllim përfundimtar ndërtimin e një shkence të kërkimit mbi vallëzimin, bazuar në kontributet e vazhdueshme të shkencëtarëve më të shquar nga fusha e etnografisë, sociologjisë, gjuhësisë, artit dhe sidomos muzikologjisë.

Në vitet 1970^{-të} trendet në kërkimet evropiane mbi vallëzimin shtuan dimensione të reja në studimin e tij me një orientim strukturalist dhe më vonë poststrukturalist. Kjo qasje ndërton argumente për t'iu përgjigjur pyetjeve të tilla si: çfarë është vallëzimi? dhe cila është lidhja midis formës dhe kuptimit të vallëzimit?” Në këtë mënyrë, vallëzimi filloi të konsiderohet një mjet “joverbal i shprehjes” në procesin e komunikimit brenda një shoqërie, vendosur në një shtrat social kulturor të përcaktuar mirë. Simboli, si mjet i përdorur në vallëzim, është studiuar në aspektin morfologjik të tij, si dhe në strukturën sintaksore, duke zbatuar parimet bazë të analizave gjuhësore.

Vlerat teknike e plastike të vallëzimit etnik, përveç studiuesve, kanë shtyrë dhe pedagogë të kërcimit ta studiojnë atë për të krijuar sisteme apo metodika të vallëzimit etnik. Një shembull i tillë është Sadik Batku, i cili krijoi sitemin e ushtrimeve të vallëzimit shqiptar. Bazuar në vlerat, rëndësinë, shumëllojshmërinë e vallëzimit etnik shqiptar dhe pasi u konsultua me sisteme të tjera analoge, ai konsolidon përpjekjen e tij në këtë drejtim. Baza metodike mbështetet në zbërthimin e motiveve kryesore të dialekteve vallëzuese krahinore dhenënkrahinore, ndjeshmërinë emocionale dhe përmbajtjen e karakterit të kërcimit shqiptar. Nga çdo motiv ai nxjerr materialin teknik duke alternuar vlerën e motivit burimor me lëvizjen përkatëse të teknikës kërcyese. Çdo motiv i referohet një valleje të caktuar, duke kontribuar edhe në klasifikimin e folklorit koreografik shqiptar. Në metodat e përdorura prej tij janë prezente format plastike të motiveve, ritmet, dinamikat, ndjeshmëria, mjetet shprehëse, karakteri epik, lirik, epiko-lirik si dhe ana emocionale. Aty është instaluar e gjithë gama e vallëzimit etnik nga të gjitha zonat etnokoreografike shqiptare:

¹²⁵ IFMC *Dance Terminologjia* 1974, IFMC Study Group for Folk Dance Terminology 1974, *Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus*. Yearbook of the IFMC 6, faqe 115-135.

¹²⁶ Anca Giurchescu, *La danse comme objet semiotique*, 1973, Yearbook of the IFMC 5 faqe 175-1.

Malësia e Madhe, Tropoja, Shqipëria e Mesme, Rajca, Devolli, Myzeqeja, Çamëria etj. Në sistemin e tij të ushtrimeve bie në sy plastika e kristalizuar, ritmet, dinamikat, intesiteti, fjalori terminologjik popullor i valleve tona “i rëndë”, “i shtruar”, “i lehtë”, “i prerë”, “i thyer”, ku çdo emërtim shpreh dinamikën që pëson vallja në krahasim me gjendjen fillestare. Ndryshimet ritmike që transmetohen tek ndryshimet trupore i japin lëvizjeve cilësimin e duhur si: i “qetë”, “i vrullshëm”, “i shkathët”. Siç shprehet dhe autori: “qëllimi i këtij sistemi është evidentimi i pasurisë së valles folklorike shqiptare dhe, nga ana tjetër, të bëjë vlerësimin shkencor të dialekteve krahinore në zbërthimin teknik të lëvizjeve, të ndara sipas gjinive, ku pothuajse të gjitha motivet kërcyese karakterizohen nga larmi formash, si për lëvizjet e grave dhe burrave”.¹²⁷

Cila ishte vlera shkencore e këtij sistemi dhe çfarë ndikimi pati në kulturën etnokoreografike shqiptare? Ai evidentoi pasurinë etnokoreografike shqiptare dhe aftësinë e vazhdueshme për të gjeneruar mundësi të reja studimore. Krijimi i këtij sistemi tregoi bazamentin e shëndoshë etnik dhe ndërtimin plastik të valles shqiptare, për t’i rezistuar dhe për t’u përshtatur me kulturat vallëzuese botërore. Ai vërtetoi ekzistencën e strukturës së pandryshueshme të valles etnike shqiptare dhe origjinalitetin e saj. Praktikimi i këtij sistemi provoi rëndësinë e procesit të ruajtjes dhe transmetimit të vlerave etnike, promovoi, në sistemin e edukimit, fizionominë, tiparet, tematikën dhe historinë e vallëzimit etnik. Artistikisht shpërfaqti shijet estetike, ngarkesën emocionale të vallëzimit etnik dhe ndjenjat e brendshme shpirtërore të popullit tonë. Shkencërisht instaloi dhe unifikoi teknikën apo elementët kërcyesh lëvizorë të vallëzimit etnik në një sistem të kodifikuar që shërben si arkiv i memories. Ai e ngriti materialin etnokoreografik shqiptar në shkallën e edukimit arsimor kombëtar, duke e bërë këtë pasuri lëvizore ndërgjegje kombëtare që trashëgohet ndër breza që ndikon në identitetin etnik.

Si një kocept i përgjithshëm, vallëzimi etnik është një përfaqësim embrional i traditës plastike kërcyese të një kombi. Ai përmbledh në mënyrë esenciale karakteristikat e valles folklorike – popullore dhe aftësinë e prezantimit në medime artistike me qëllime të dukshme edukuese. Ai është thjesht një vallëzim që përman karakteristikat e një grupi të veçantë kulturor. Kriteri kryesor lidhet me identifikimin me kulturën etnike të origjinës. Termi “etnik” përdoren kur kërkohet të theksohen

¹²⁷ Sadik Batku, *Bazat metodike të kërcimit Shqiptar*, SHLBU, faqe 3-11.

rrënjët kulturore të vallëzimit, duke marrë në konsideratë se vallëzimi vjen nga një linjë trashëgimore apo nga një marrëdhënie simbiotike e ruajtjes dhe përkushtimit. Këto vallëzime praktikohen nga grupe komplekse njerëzish dhe vallëzimi etnik përfaqëson realitetet e shumta me të cilat përballen këto komunitete, përfshirë ndryshimin e gjeneratave, martesat ndër'raciale dhe shndërrimet socio-ekonomike. “Në këtë pamje vallëzimi etnik gjithashtu u përgjigjet, si një lloj manifesti, forcave globale që përpiqen të ndryshojnë shoqëritë”.¹²⁸

II.3 Miti, kulti dhe simboli të shprehura në vallëzimin shqiptar.

Nocionet mbi vallëzimin, të cilat lindën dhe udhëtuan me shoqërinë njerëzore nga periudhat e hershme parahistorike (primitive) e deri në ditët tona, përbëjnë një oaz të pafund në kulturën etnografike të çdo kombi. Ato në çdo çast, e në çdo etapë të shoqërisë njerëzore, përcjellin të gjitha proceset e shprehjes humane. Aftësia reaguese e vallëzimit ndaj këtyre dukurive shpirtërore dhe këtij kompleksi kulturor është vërtetë “mitike”, e jashtëzakonshme në efektin studimor që prodhon. Por çfarë janë mitet, kulti dhe simboli për njeriun dhe si janë shprehur ata në artin vallëzues?

Duke qënë pjesë e dijes, ata janë studiuar nga përfaqësues të shkollave të ndryshme, nga autorë të veçantë në periudha të caktuara, nga etnografë, etj. për arsye se konsiderohen si një element përbërës i kompleksit kulturor të një krahine apo etnie dhe që në të njëjtën kohë funksionojnë brenda këtyre rrethanave. Me rrugëtimin kohor dhe përmes një procesi zhvillimi, ata ndërtojnë një natyrë tjetër duke marrë trajtën e krijimeve artistike popullore të traditës, nëpërmjet këngëve dhe valleve rituale.

Referuar fjalorit të gjuhës shqipe miti është lloj i veçantë i krijimtarisë gojore popullore - rrëfenjë për qenie të mbinatyrshme, për heronj legjendarë, për ngjarje e dukuri të çuditshme, ku pasqyrohen parafytyrimet primitive të njerëzve për prejardhjen e botës e të jetës mbi tokë, për natyrën dhe shoqërinë; rrëfenjë e trilluar, për diçka që nuk ka qenë e nuk është në të vërtetë, përrallë, legjendë¹²⁹. Ata janë një përjetim psikologjik dhe mendor i lidhjes së të natyrshmes me të mbinatyrshmen, me misteret dhe mrekullitë. “... ato kanë një funksion social, si pasuri e madhe kulturore

¹²⁸ Rika Lee, ChuoUniversity, Japan *Changing Role of Ethnic Dance in Asia and Pacific*, <https://manoa.hawaii.edu/outreach/asiapacificdance/changing-role-of-ethnic-dance-in-asia-and-pacific/>

¹²⁹ Akademia Shkencave, Instituti Gjuhë Letërsi *Fjalor i shqipes së sotme*, botimet Toena, faqe 659.

për njerëzimin”.¹³⁰ Miti ka një karakter shpjegues e informues për dukuri që i përkasin kulturave primitive. Me anë të tyre njeriu kërkon të njohë arsyen e gjërave, ndaj dhe A. N. Krappe i shikon ato si: “një dukuri thjesht intelektuale, një gjykim”.¹³¹ Ndërsa studiuesi Mark Tirta i quan: “një fantazi që fluturon jashtë reales”.¹³²

Procesi i dokumentimit të tyre ka qënë i hershëm, por, për shkak të mënyrës se si kanë ardhur në kohë, kanë pësuar deformime të shumta, madje edhe duke ndryshuar “trajtat e tyre origjinale të mirfillta.”¹³³ Në përcaktimin e thelbit të mitologjisë, si tërësi e miteve të një populli, ndikojnë vlerësimet që ajo ka në sferat e besimeve fetare dhe ato që bashkohen me folklorin. Ky diversitet tregon se, si dukuri, ajo ka një karakter kompleks, me ndikimet përkatëse në çdo kohë dhe në çdo shoqëri, sepse siç thotë Alfred Uçi ajo “ ka qënë një faktor që ka ushtruar dhe vazhdon të ushtrojë një ndikim të madh mbi kulturën dhe jetën ideologjike të çdo shoqërie”¹³⁴

Rrëfimet mitologjike startojnë me periudhën e paleolitit, e cila karakterizohet nga grumbullimi i përvojave të para njerëzore, ku mund të themi se njeriu filloi të perceptojë ndjenjat, formimin psikologjik, mendimet dhe fantazinë. Në këtë moment shpërfaqet dëshira naive e njeriut për të mësuar mbi gjithçka i rrethonte, siç ishin bimët, dielli, uji, etj. Ata fituan aftësinë për të ndërtuar një strukturë sinkretike, ku bashkoheshin përfytyrimet shqisore, dëshirat e synimet njerëzore me përfytyrime mbi metamorfoza fantastike. Mark Tirta thekson se mitet në këtë periudhë kanë një shprehje tjetër që “tregojnë fillesën e fshehtë ose metamorfozën e shumë dukurive dhe kanë lidhje të ngushtë me besimin në forcat e fshehta e të pakuptueshme, në demonë e në hyjni”.¹³⁵

Mbresat shqisore që krijojnë abstraksione, në të njëjtën kohë nënkuptojnë një përpjekje për të shkuar më tej, sepse siç thotë Uçi “...nuk ishin vetëm një lojë pa kuptim e imagjinatës, por përdorej për të shprehur diçka më të thellë, përpjekje për të hyrë në kuptime të reja...për të shprehur antimonitë themelore jetë/vdekje, lumturi/fatkeqësi.”¹³⁶

¹³⁰ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë, Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” Tiranë, 2004, faqe 30.

¹³¹ Alexander Haggerty Krappe, *La genèse des mythes*, 1938, faqe 27-28.

¹³² Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë, Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” Tiranë, 2004, faqe 32.

¹³³ Alfred Uçi, *Mitologjia Folklori Letërsia*, Shtëpia botuese Naim Frashëri, 1982, faqe 10.

¹³⁴ Po aty, faqe 2.

¹³⁵ Mark Tirta, *Mitologjia ndër shqiptarë, Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja” Tiranë, 2004 faqe 18.

¹³⁶ Alfred Uçi, *Mitologjia, Folklori, Letërsia*, Shtëpia botuese Naim Frashëri, 1982, faqe 27.

Duke qënë një derivat i jetës shoqërore, historikisht, miti ka ndjekur evoluimin e shoqërisë në kalimin nga gjuetia tek bujqësia, nga periudha e gurit tek veglat metalike, nga matriarkati në patriarkat, nga totenizmi në animizëm, nga ktonizmi ku çdo gjë konsiderohej si pjellë e tokës, deri tek heroizmi, ku njeriu siç duket bëhet më i pavarur dhe i fortë ndaj ndikimit të të papriturave të natyrës.

Mendimi mitologjik bazohej në përpunimin e mbresave konkrete shqisore dhe në përgjithësimin e përvojave njerëzore për të vendosur një mënyrë sjelljeje në shoqërinë primitive, duke krijuar kështu ato që Uçi i quan “sisteme mitologjike”.¹³⁷ Këto sisteme mbështeteshin në ciklin e jetës së përbashkët njerëzore, te rregullat, te morali i tyre, duke mos patur funksione ideologjike. Në besimet e popullit tonë ka rrëfenja të mbështetura në ciklin e mitologjisë kozmogonike, ku janë prezente dukuri atmosferike si hëna, dielli, yjet etj.

Besimet lindin si nevojë e njeriut primitiv dhe pamundësi për të shpjeguar proceset natyrore si rezultat i nivelit të ulët të njohjes. Ato konsiderohen edhe si një përpjekje për të kuptuar misterin dhe mendohet se për këtë arsye lindi dhe kulti i natyrës. Ilirët besonin në fuqinë hyjnore të diellit. Aleksander Stipçeviç pohon se kjo vihet re në: “paraqitjet grafike të simboleve të ndryshme, në objekte balte ose metalike, zbulojmë objektin kryesor të kultit të ilirëve, parahistorike, Diellin”.¹³⁸

Edhe pse në shekullin IV Krishtërimi (pas përhapjes së tij në Ballkan) filloi të transformojë praktikat rituale në një filozofi morale në bazë të psikologjisë së virtytit dhe mirësisë, kulti i natyrës vazhdoi të mbijetojë, sepse ka qënë i lidhur me veprimtarinë e përditshme të njeriut. Vazhdimësinë e kulteve duket sikur e dëshmon edhe Pashko Vasa në 1879, kur shkruan: “Shqiptarët betoheshin për diell, hënë, për qiell, për dhe, në gur dhe në elemente të tjerë të natyrës dhe jo për perëndi e shenjtëri të kristianizmit dhe islamizmit”.¹³⁹ Mbetje të kulteve gjejmë edhe sot, madje edhe të kultit të diellit. Për më tepër mendohet se me kultin e diellit lidhen edhe ritualet e zjarrit që organizohen në ditën e verës në të gjithë vendin tonë, duke shprehur jo vetëm besim, por dhe argëtim. Besohej që do të fuqizonin diellin për të sjellë pranverën me shpejt. Një shembull për të evidentuar praninë e kultit në etnokoreografinë shqiptare është vallja rituale “Hanëz e re” nga Luma e rrethit të

¹³⁷ Alfred Uçi, *Mitologjia Folklori Letërsia*, Shtëpia botuese Naim Frashëri, 1982, faqe 27.

¹³⁸ Aleksandër Stipçeviç, *Ilirët – historia, jeta, kultura, simbolet e kultit*, Tiranë: Toena 2002, faqe 206.

¹³⁹ Vaso Pasha Effendi, *E vërteta mbi Shqiptarinë dhe Shqipëtarët*, Tiranë 1935, faqe 42-43.

Kukësit,¹⁴⁰ Në këtë valle karakteri sinkretik paraqitet nëpërmjet veprimit koreografik, tekstit poetik dhe muzikës, domethënë “skenari mitiko – ritual” i referohet kultit të Hënës. Mund të përmendim gjithashtu edhe vallen “Kërcimi ritual i luleve” nga Tropoja,¹⁴¹ ku nëpërmjet luleve, që janë të thurura kurorë dhe janë vendosur në kokat e çdo vajze dhe një rrethi të madh me lule, i cili simbolizon diellin dhe kultin e tij, zhvillohet i gjithë “skenari mitiko – ritual”. Vajzat, që bazohen në karakteristikat e vallëzimit të zonës, futen brenda simbolit, duke kaluar një nga një me një domethënie dhe mesazh që ka të bëjë me shprehjen e dëshirave të tyre për të ndriçuar dhe ngrohur si dielli. Nëpërmjet këtyre veprimeve dhe mesazheve ato himnizojnë fenomenin natyror Diell. Si në çdo vallëzim ritual karakteri sinkretik edhe këtu është prezent, ku lëvizja vallëzuese vizualisht imiton lëkundjen e lules herë majtas dhe herë djathtas, ndërsa teksti provokon startimin e veprimit plastik me nuancë shumë femine. Si përfundim të gjitha këto veprime sipas Bogdanit “... krijojnë një atmosferë entuziate”.¹⁴²

Një nga figurat më të goditura mitologjike, që ka një referim të drejtpërdrejtë në vallëzim janë shtojzovallët. Ato janë shprehja e parë e një abstraksioni në etnokoreografinë shqiptare dhe që gjithashtu shfaqen në epikën legjendare. “Ato na paraqiten si vajza me një bukuri hyjnore dhe shumë tërheqëse. Ato trajtohen mbi kushtet reale dhe vendi ku ato gjenden dhe jetojnë janë malet afër jetës së malësorit. Ato janë qenie, që kanë për bazë tokën edhe kur kërcen ato nuk fluturojnë, por kërcen me hapin karakteristik hedhës, që vihet re te kërcimet e Veriut”.¹⁴³ Emërtimi shtoi-o zot-vallët është një thirrje dhe ftesë për gëzim nëpërmjet vallëzimit si oksigjen për të jetuar. Kjo imagjinatë për të krijuar shëmbëllyrën e së bukurës, tregon dëshirat shpirtërore të njeriut që i falet të bukurës. Ato paraqiten të lehta dhe të ushqejnë qenien me të bukurën dhe me bamirësinë. Vargu popullor thotë: “shtojzovallët po hedhin valle”. Forca tërheqëse, nervi elektrizues të mahnit dhe të pushton që në shikimin e parë. Tek ne ato mund të konsiderohen si Tepsihora tek grekët.

Ksheta është një tjetër figure me bazë legjendare, që e gjejmë në legjendat e Jugut të Shqipërisë. Ajo paraqitet me emërtime të ndryshme si: “Kshetra, Kshetëza,

¹⁴⁰ Festivali Folklorik Kombëtar Gjirokastër, rrethi i Kukësit viti 1983.

¹⁴¹ Festivali Folklorik Kombëtar Gjirokastër, rrethi i Tropojës viti 1988.

¹⁴² Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, (Lirika), Shtëpia Botuese FLLAD, 1997, faqe 138.

¹⁴³ Skënder Selimi, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qendrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1985, faqe 4-8.

Ksheta, Flokshe, Gërshetëza etj.”¹⁴⁴ Është shëmbëlltyra e një femre, e cila gjendet në ujë dhe del herë pas herë në breg për t’u krehur. Ksheta është një figurë statike me flokë të gjatë, që vazhdimisht zbukurohet duke parë shëmbëllimin e saj në ujë. Duke zgjeruar hulumtimin mbi këtë figurë, vërehet se veprimi i krehjes (veprim identifikues i Kshetës) gjendet tek një kërcim në Malsinë e Madhe. Kërcimi ekzekutohet nga një grua, e cila, e ulur në bisht, kërcen pupthi herë para dhe herë anash, para ose mbrapa, duke kryer një veprim që i ngjan krehjes dhe mban njerën dorë përpara vetes si pasqyrë . Ky kërcim luhet në ditën e Shna Prendjes dhe emërtohet “Kcimi me Kran e pasqyrë”. Sipas Skënder Selimit kjo valle solistike që “interpretohet në ditë të shënuara të një festimi religjioz lidhet organikisht me mendin abstrakt të figurës Kshetë, mbasi ka një përmbajtje identike me të, një kërcim solistik që shpreh vetminë e Kshetës”.¹⁴⁵

Nga zbulimet arkeologjike, që i përkasin periudhës ilire, është vërtetuar dhe ekzistenca e një figure tjetër që emërtohet nimfa, bijat e Oqeanit dhe të thellësive ujore. Objektet akeologjike janë gjetur në Belësh (tre nimfa), në Pogradec, në Durrës (tre nimfa të zëna për dore), në Apolloni (tre nimfa). Sipas argumentit të shprehur nga studiuesi Ramadan Sokoli, nimfat ishin pjesë e rëndësishme e kluturës së lashtë Ilire: “Nëpër fiset ilire ka qenë shumë i përhapur kulti i nimfave ndër qendrat kryesore të këtij kulti ishte Nymphaion i Apollonisë (Sipas burimeve të vjetra edhe Shëngjini quhej dikur “Nimfeo”). Skulpturat na i paraqesin gjithmonë nimfat në çaste vallëzimi, me ose pa Panin. Prania e Panit përfaqësohet në mënyrë simbolike me krrabën ose me grykën e shpellës së tij. Për shembull, në një reliev ilir të gjetur në Belësh, ku dikur banonin Parthinët, kemi tri nimfa që vallëzojnë te gryka e shpellës së Panit. Në një reliev të zbuluar në Durrës (tani ky reliev i shekullit të IV para erës sonë ndodhet në muzeumin arkeologjik të Tiranës) paraqiten tri nimfa të zëna përdore, duke hequr valle, ndërsa Pani Brinoç rri në këmbë dhe i bie fyellit me shumë tyta (“Syrinx”). Njëra nga tre nimfat thekson ritmin e valles me “trintringun” e saj (“Sister”). Në monedhat e prera në punishtet e Apolonisë (rreth viteve 330-43 para erës sonë) tri nimfa vallëzuese paraqiten si emblema të kultit autokton Në këto monedha shquhet figura e valltarëve, duke kërcyer rreth zjarrit të nimfeut, madje shquhet deri “pedumi” (krrabë baritore që simbolizonte muzën e poezisë) që mban në dorë njëra prej tyre.

¹⁴⁴Skënder Selimi, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1985, faqe 9.

¹⁴⁵ Skënder Selimi, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1985, faqe 9-10.

Pra kemi të bëjmë me valle ritualistike që lidheshin me kultet pagane të stërgjyshërve tanë.”¹⁴⁶

Duke i analizuar këto zbulime, për sa i përket elementeve plastike fillestare, Skënder Selimi nxjerr këtë konkluzion: “Pozat statike, kapja e duarve zinzhir në formë horizontale, janë elementë që gjejnë afërsi me shumicën e valleve dyshe në Lushnje, Fier dhe në fshatrat Kuqan e Mollas të rrethit Elbasan”.¹⁴⁶

Kjo vazhdimësi e shprehjes së elementit mitik tek vallëzimi shqiptar, tregon konsistencën etnike të kësaj pjesë shumë të rëndësishme të kulturës sonë popullore, fillesat e së cilës gjenden te kultura pagane, të trashëguara si vlera të një identiteti të pa tjetërsueshëm.

Pasuria e pashembullt e etnokoreografisë shqiptare ka frymëzuar me simbolet e saj krijimtarinë artistike të kultivuar, e cila shfaq një bazë etnike të theksuar. Këtë fakt e hasim tek repertori vallëzues i Ansambilit Kombëtar të Këngëve dhe Valleve Popullore të Shqipërisë. Nga ky repertori, përveç të tjerave që duhet të evidentohen, janë rastet e përgjithsimeve artistike në vallëzimin etnik, dhe me konkretisht krijimtaria artistike vallëzuese që i referohet simbolit të shqiponjës. Siç dihet “shqiponja është simbol diellor; përfaqëson të gjithë zotat e qiellit; diellin në zenith; parimin shpirtëror; ngjitjen; frymëzimin; çlirimin nga skllavëria; fitoren, krenarinë, soditjen, apoteozën, pushtetin mbretëror, autoritetin, fuqinë, lartësinë, elementin e ajrit. Mendimi që ajo është e aftë të fluturojë gjer te Dielli, ta shikojë atë drejt dhe të identifikohet me të, e bën shqiponjën simbol të parimit shpirtëror të njeriut, i cili është në gjendje të ngjitet fluturimthi drejt qiellit”.¹⁴⁷

Krijimi i Panajot Kanaçit “Vallëzimi i Shqipeve” është një nga shembujt më unik të realizimit artistik të një figure. Simboli i shqiponjës, i gjetur plastikisht në pozicionin e duarve, të trupit, të këmbëve dhe shikimit të jep përfytyrimin e një fluturimi të përheshëm të shqiptarit në të gjithë shtrirjen gjeografike të vendit të tij me “ëndrrën e fluturimit”.¹⁴⁸ Koreografikisht është një përgjithësim i stilistikës kërcyese të zonës veriore të Shqipërisë. Mënyra e kompozimit është një dinamikë veprimi shqiponjash, të cilat zotërojnë hapësirën e tyre në çdo moment. Duket se aty është vetëm vendi i tyre. Gjykojmë se kjo koreografi është një vepër artistike madhështore, e cila në të vërtetë e ka humbur vlerën e një krijimi individual dhe ka marrë statusin e

¹⁴⁶ Skënder Selimi, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1985, faqe 10-11.

¹⁴⁷ Azem Qazimi, *Fjalori mitologjisë dhe demonologjisë shqiptare*, Tiranë: Shtëpia botuese Plejad 2008.

¹⁴⁸ Ismail Kadare, *Kushëriri i engjëjve*, Shtëpia botuese Onufri, Tiranë, faqe 9.

një vlere etnike, që personifikon shpirtin dhe botën shpirtërore të kombit tonë. Ajo trajton karakteristikat e psikologjisë së shqiptarit, emocionet e tij, forcën, burrërinë, epizmin luftarak, energjinë, krenarinë, vendosmërinë, elegancën, dinamikën dhe mbi të gjitha magjinë e një imazhi bazuar mbi një simbolikë etnike. Ky vallëzim ka humbur kufijtë gjeografikë të interpretimit, duke sfiduar dhe te drejten e autorit si institucion. Tashmë, nga dëshira e çdo trupe vallëzuese (e çdo niveli profesional) për t'u përfshirë në ekzekutimin e saj dhe prej ndjesisë së përkatësisë që ushqehet nga niveli simbolik, mund të themi se kjo valle po merr një vlerë të përbashkët për të gjithë shqiptarinë. Duke qënë një krijim artistik i rrallë në koreografinë shqiptare ai përmbledh gjetjen vallëzuese në kuptimin e lëvizjes plastike; një përpunim dhe zhvillim të thellë të teknikës kërcyese në thelbin e karakterit të trevës etnokoreografike; një figuracion të pasur koreografik, një gjuhë kërcyese shumë të pasur në shprehje, një tekst koreografik që derivon drejt një inteligjence lëvizore të mahnitshme. Është vallëzimi që çliron mendjen, shpirtin dhe fizikun e çdo interpreti. Si konkluzion, ai përfaqëson një kompleksitet kulturor etnik bashkë me muzikën, kostumet dhe interpretimin.

Vallet tona ruajnë në brendësi mendimin popullor dhe e shprehin atë me një temperament dhe stil shqiptar. Një vend të rëndësishëm zënë vallet epiko-heroike, të cilat me formën dhe përmbajtjen e tyre specifike pasqyrojnë, në një mënyrë solemne dhe të madhërishtme, origjinën e traditave të lashta. Vallet tona epiko- heroike kanë një strukturë të saktësuar kërcimi dhe shtrihen nga Rugova deri në Konispol. “Vallja me shpatë”, emërtuar në Malësi të Madhe “Presa me tagana” dhe në Rugovë “Loja me tagana”, është pasqyrim fizik dhe i konkretizuar në poza e lëvizje, i kërcimit të luftëtarëve, ashtu siç i gjejmë të pasqyruara edhe në këngët e kreshnikëve. Malësorët tanë, me veshjen e tyre burrërore, me shpatat dhe këllëfin në dorë, me hapat dhe pozat ndaj njëri-tjetrit, me ngërdheshjet dhe fjalët e rrepta, krijojnë në valle figura artistike të karakterit monumental që fuqizojnë figurat e heronjve të ciklit. Vallja e shpatave në të gjitha drejtimet përkon me duelet që përshkruhen edhe te këngët e kreshnikëve. Tradita luftarake e betejës që shoqërohet me britma zërash e mprehje shpatash, siç pohon edhe Aleksandër Stipčević, “ka qënë e përdorur mijëra vjet më parë në traditën luftarake të fiseve ilire”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Aleksandër Stipčević, *Ilirët*, Rilindja, Prishtinë, 1967, faqe 74.

Shembullin më të veçantë e përbën “Vallja e Osman Takës”, që kërcëhet në të gjitha gjatësi fshatrat e krahinës së Çamërisë. Në figurat e saj koreografike, vallja përmban vendosje piramidale, siç është hipja e korifeut mbi gjoksin e bashkëlufëtëtarit dhe kërcimi mbi të. Më këtë figurë vallja pasurohet në planin heroik, por edhe estetik, dhe kjo e lartëson me tej frymën e saj epike.

2.4. Vallëzimi etnik shqiptar dhe edukimi artistik

Vallëzimi etnik është një traditë kulturore e cila për të t'u konsoliduar si një vlerë artistike kombëtare duhet të kalojë përmes një procesi edukues mbi baza arsimore të drejtuara estetikisht. Kjo mënyrë përtej përfitimit të trashëgimit kulturor, nënkupton zbulimin e aftësisë dhe potencialin arsimor të vetë vallëzimi ka si edukim artistik. Qëllimi i vallëzimit në kontekstin e asimimit orienton drejt fokusit edukativ, ku duhet të përfshihen disa aspekte që lidhen me interpretimin dhe ruajtjen e tij: të kuptarit të rolit dhe rëndësinë së tij në kulturë dhe histori, të vlerësuarit dhe gjykuarit mbi karakterin e vallëzimit të etnive të tjera.

Vallëzimi është një nga format e edukimit artistik dhe, si i tillë, duhet të studiohet si çdo art tjetër në arsimimin e një individi. Pavarësiaht nga mosha dhe aftësia, çdo person ka të drejtë për të pasur një qasje ndaj tij në çdo nivel të arsimit. Arsytet e rëndësisë së prezencës së tij në edukimin arsimor lidhet me të mësuarin, duke angazhuar tre elementet e qënies njerëzore: trupin, mendjen dhe shpirtin. “E kam ditur gjithmon, në mënyrë të përgjithshme apo teorike, që vallëzim, koreografi, do të thotë çlirim i trupit. Por, çlirimi i trupit, nuk mund të vijë pa çlirim të mendjes dhe shpirtit”.¹⁵⁰

Prezenca e tij në edukim artistik është parë si pjesë e rëndësishme e formimit të individit. Vallëzimi është pranuar dhe njohur si një shprehje artistike e njeriut në çdo kohë dhe në çdo vend. Nëpërmjet anës së tij artistike përfitohet edhe procesi i zhvillimit estetik-lëvizor në shoqërinë njerëzore ndër shekuj. Prandaj edukimi estetik që imponon vallëzimi, ka çuar drej një qasje të një arsimimi gjithëpërfshirës në vallëzim. Dy drejtimet që njihem mbi edukimin arsimor në vallëzim janë: edukimi arsimor i profilizuar në vallëzimin profesional dhe edukimi

¹⁵⁰ Ismail Kadare, *Agron Aliaj –shpirt i lirë, njeri i lirë*. Te Suli, Dedin *Artisti që thuri legjendë*, Tiranë, 2005, faqe 9.

arsimor nëpërmjet vallëzimit. Në të dyja rastet karakteri edukues i vallëzimit ka të bëjë me kuptimin e mësimin e tij si një formë arti, bazuar në programe dhe modele shkollore. Kjo tregon që në dyja rastet “matrica e vallëzimit arsimor është frymëzim, kërkim dhe përvetësim”.¹⁵¹ E parë në këtë këndvështrim, vallëzimi është një mënyrë e edukimit artistik që të jep mundësinë që nëpërmjet arsimit ta përdorësh atë si një mjet shprehës për të komunikuar. Ky rezultat arrihet jo vetëm nga të mësuarit por në rradhë të parë nga mësimdhënia, domethënë nga ana e specialistëve që njohin fillimisht mjetet shprehëse të vallëzimit dhe në vazhdim, pra ata që kanë njohuri mbi vallëzimin në arsimin dhe edukimin estetik.

Zhvillimi i sotëm shoqëror e ka bërë vallëzimin një pjesë të edukimit arsimor në të gjitha nivelet e shkollimit, parashkollor, arsimit fillor, i mesëm i ulët, i mesëm i lartë dhe atë universitar. Gjithpërfshirja e edukimit vallëzues është rezultat i futjes së vallëzimit në politikat arsimore, përcaktimi i standarteve për vallëzimin kombëtar dhe përgatitja e personelit të mësimdhënies.

Prania e vallëzimit në sistemin tonë arsimor vjen kur qëllimet e arsimit shqiptar lidhen me edukimin artistik në shkollë. Deri në këto momente vallëzimi, më së shumti, ka egzistuar dhe egziston vetëm si një edukim artistik i profilizuar, që do të thotë vetëm në një institucion arsimor që zhvillon formimin e profesionistëve të fushës vallëzuese. Ndërkohë që frymonte edukimi artistik në shkollë për artet e tjera si pikturë e muzikë, vallëzimi kishte vetëm tre institucione arsimore që aplikonin vallëzimin në kurikulat arsimore dhe këto ishin Shkolla Pedagogjike “Luigj Gurakuqi” Elbasan, Instituti Edukimit Fizik “Vojo Kushi” dhe më pas Universiteti “Aleksandër Xhuvani” Elbasan. Në shekullin XXI në vendin tonë filluan të ndërtohen politikat e para arsimore në shkallë kombëtare për ta bërë vallëzimin pjesë të edukimit arsimor vetën në drejtimin teorik në klasat X, XI, XII. Më pas, inisiativa për ta parë vallëzimin pjesë të edukimit arsimor, fillon me shkallën e parë dhe të dytë të kurikulës së bazuar në kompetenca, që përkon me klasën e dytë dhe të tretë të arsimit fillor. Mungesa e një vazhdimësie në të gjitha stadet e arsimit, ka krijuar një boshllëk në edukimin artistik përse i përket vallëzimit. Shpesh herë ky edukim kërkohet dhe ofrohet në mjedise të tjera private siç janë studiot e vallëzimit, të cilat reflektojnë një tendencë për ta aplikuar vallëzimin në aspektin argëtues të tij. Kjo, për më tepër, zhvillohet nga instruktorë që nuk përfaqësojnë si dijet profesionale artistike, ashtu dhe

¹⁵¹ Brenda Pugh McCutchen, *Teaching Dance as Art in Education*, 2006, faqe 5

metodologjinë e duhur se si një organizëm njerëzor mund të udhëhiqet drejt dijeve efektive mbi vallëzimin. Specialisti është tejet rigoroz në studimin e teknikës dhe historisë së vallëzimit. Ai e trajton atë në një nivel estetik, duke e mësuar atë si një formë arti që shpreh dhe komunikon një vlerë estetike. Tashmë, prej vitit 2019 janë përgatitur specialistët në fushën e dukimit vallëzues, të cilët kanë kompetencën profesionale por dhe institucionale për të kontribuar në mësimdhënien e vallëzimit në arsimin fillor, që mund ta trajtojë këtë disiplinë shkollore me cilësinë e duhur artistike. Ata do të sjellin një mentalitet të ri në drejtimin estetik të njohurive për vallëzimin dhe gjithashtu do t'i japin edukimit vallëzues një cilësi që do të ndikojë në formimin e nxënësve. Ky kontigjent do të ndikojë që vallëzimi në vitet e ardhshme, të ketë një shtrirje kapilare në sistemin shkollor në të gjitha nivelet dhe stadet e tij.

Studimet shkencore dhe ekspertët kanë bërë të mundur të evidentojnë karakteristikat që përcaktojnë edukimin vallëzues në arsimim, që janë: “Gjithëpërfshirja; dija thelbësore, domethënëse dhe sfiduese; dija që vijnë në rritje graduale; nxitja estetike në kuptimin e cilësisë; koherenca kontekstuale; sigurimi i një pjesëmarrjeje që bazohet në hetime.”¹⁵²

Gjithëpërfshirja në vallëzim ka të bëjë me spektrin e plotë të artit kërcyes, me proceset e tij si krijimi, interpretimi dhe analizën, me shkencën, historinë, me njohuritë e tij, domethënë gjithshka që lidhet me të. Dijet dhe njohuritë që përftohen nga vallëzimi janë thelbësore, sfiduese dhe domethënëse sepse ai ka një përmbajtje të denjë për tu studiuar dhe edukuar. Njëkohësisht ato sfidojnë vetë studentët për arritje në drejtimin akademik, estetik dhe lëvizor. Njohuritë vijnë në mënyrë graduale dhe në rritje, sepse konceptet vijnë nga më e thjeshta tek më e vështira, duke planifikuar nivelet dhe përsosur përmbajtjen. Vallëzimi është i lidhur me të bukurën dhe të modeluarën artistike. Ai vlerëson cilësinë e performancës estetike personale, që vjen si një përgjigje individuale nga perceptimi ynë unik estetik i brendshëm, duke u gërshetuar me estetikë kolektive që formohet nga parimet e dizajnit të formës së artit. Në këtë kuptim vallëzimi përbën një nxitje estetike në drejtim të cilësisë. Çdo dije që formëzohet në vallëzim ka një koherencë kontekstuale për arsye se gjithshka, që bëjmë në çdo moment në botën e tij, ka lidhje dhe i adresohet një kuptimi të veçantë. Vetë pjesëmarrja në vallëzim bazohet tek hetimet, të cilat sigurojnë një kërkim që prodhon një mjedis aktiv e stimulues për të mësuar dhe për zbuluar tema të ndryshme.

¹⁵²Brenda McCutchen Pugh, *Teaching Dance as Art in Education*, 2006, faqe 8.

Kërkimi i vallëzimit mbështetet në mendimin krijues dhe kritik, prandaj individët përfshihen në situata komplekse që kërkojnë gjetjen e disa konkluzioneve, si dhe një qëndrimi argumentues. Kërkimi bëhet i plotë kur ftohet eksplorimi i lëvizjes nëpërmjet pyetjeve të vallëzimit. Pyetjet stimulojnë për të analizuar dhe për të provokuar një imagjinatë të intensive.

Duke trajtuar historinë e edukimit vallëzues në Shqipëri mund të thuhet se si pjesë e edukimit artistik në arsim ai e ka shkëndijën e tij të parë me institucionin arsimor “Nëna Mbretëreshë” rreth viteve 24 të shek. XX. Për herë të parë në vendin tonë të ky institucion në progamet e edukimit shkollor “krahas lëndëve shkencore dhe humane hyn edhe disiplina e kulturës artistike si kënga vizatimi edhe gjimnastika aerobike”.¹⁵³ Një ndër lëndët e mësidhënies ishte dhe kërcimi. “Vajzat e këtij institucioni mësonin minuet, kadrill, polkën, duke përvetësuar kërcimet e kohës si rumbën, çarlestonin dhe valsën aerobik. Këta mësimë drejtoheshin nga pedagogë austriakë, të njohur për kërcimin”.¹⁵⁴ Kjo ishte një periudhë ku standartet e edukimit arsimor u organizuan bazuar mbi modelet e edukimit perëndimor. Trendi i edukimit vallëzues që u lajmërua nga institucioni arsimor u transmetua tek pjestarët e shoqërisë së civilizuar të kohës, ë cilët ishin mjaft të interesuar për edukimin vallëzues. Ai shikohej si një nga format kulturore për të prezantuar vlerat dhe dijet artistike individuale dhe, në të njëjtën kohë, shihej si element i standartit civilizues shoqëror. Edukimi mbi vallëzimin deri në vitet 41-45 të shek. XX u orientua në dy drejtime: a) edukimin vallëzues, mbështetur në kulturën vallëzuese europiane dhe b) në drejtim të edukimit me embrionet e para të vallëzimit popullor. Vallja popullore dhe struktura e saj, shfrytëzohet dhe trajtohet mbi një temë letrare, e cila i përgjigjej interesave të kohës gjatë L.N.Ç. Ajo transformohet “nga një vallëzim etnik ...në një funksion frymëzues për luftë kundër armikut.”¹⁵⁵ Një nga motivet bazë të vallëzimit shqiptar që vazhdon të përdoret është trehapshi asimetrik.

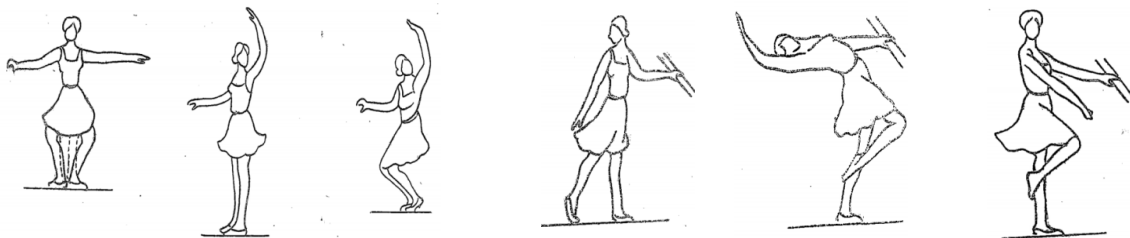
Krijimi rreth viteve 46-49 i dy institucioneve: Baleti i Vogël (pranë Shtëpisë së Pionierëve) dhe Baleti i Madh (pranë Teatrit Popullor) i mundësuan vallëzimit popullor një përfaqësim në edukimin vallëzues. Për herë të parë në këtë periudhë institucionalizohet interpretimi i vallëzimit shqiptar dhe etnokoreografia përfaqësohet me valle nga të gjitha trevat e saj. Edukimi vallëzues në arsim futet në vendin tonë

¹⁵³ Skënder Selimi, *Baleti në Shqipëri*, SHBLU, Tiranë, 2006, faqe 81.

¹⁵⁴ Po aty, faqe 82.

¹⁵⁵ Po aty, faqe 86.

rreth vitit 1957, si një nevojë e trupës së baletit për një kontigjent kërcimtarësh të rinj. Ajo filloi në standartet e një studio për të edukuar në drejtimin profesional artistë në fushën e vallëzimit të specializuar, duke u fokusuar në gjetjen e individëve të talentuar në kërcim. Harku kohor 1957-1972 edukimi në vallëzim pati një qasje drejt vallëzimit klasik dhe që shërbeu forcimit të karakterit teknik të stilit klasik. Një organizim të konsoliduar edukimi vallëzues profesional në arsim e merr gjatë vitit 1972, kur rishikimi i programeve kishte tendencë për ta kombëtarizuar edukimin vallëzues në arsimin profesional. Prezantimi i sistemit të vallëzimit shqiptar nëpërmjet futjes në kurikulën mësimore të lëndës Mjeshtëria e Kërcimit Shqiptar, si një studim shkencor i të gjitha dialekteve etnokoreografike, shënoi një moment të rëndësishëm jo vetëm për edukimin e vallëzimit në fushën arsimore, “por për të gjithë kulturën dhe kërcimin shqiptar”¹⁵⁶. Krijimi i këtij sistemi u mbështet mbi studimin e eksperiencave më të mira të vallëzimit popullor botëror. Ai zbuloi të vallëzimi shqiptar jo vetëm përmbajtjen, por edhe gjuhën e tij shprehëse, zbuloi gjithashtu pasurinë dhe kompleksitetin e vallëzimit tonë, përse i përket aktivizimit të të gjithë organizmit në lëvizje si duart, këmbët, koka, trupi. Aplikimi i këtij sistemi në edukimin arsimor të vallëzimit pati një rezultat të dukshëm në drejtim të njohjes së thelluar të karakterit vallëzues kombëtar i sintetizuar për çdo trevë, interpretimit me dinjitet të traditës, por dhe përpunimit apo avancimit të saj. Investimi drejt këtij sistemi të edukimit të vallëzimit etnik lidhet me angazhimin shkencor dhe artistik të Sadik Batkut.¹⁵⁷ Ai studio dhe hulumtoi shkencërisht aftësinë e vallëzimit shqiptar për të qenë një pjesë e sistemit të edukimit artistik.



¹⁵⁶ Skënder Selimi, *Baleti në Shqipëri*, SHBLU, 2006, faqe 189.

¹⁵⁷ Sadik Batku, *Ushtrime të kërcimit shqiptar*, Shtëpia Qendrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1975.



Fig.1. Ulje në qëndrimin e parë dhe të dytë

Ç'farë përfaqëson ky sistem?

“Ky sistem bazohet te lëvizjet origjinale të valleve popullore. Duke studiuar stukturën dhe formën që marrin muskujt në lëvizjet e valleve popullore dhe duke bërë gërshetimin teknik shkencor të tyre, formuluan ushtrimet e para të karakterit shqiptar”.¹⁵⁸Sistemi shkencor i edukimit artistik nëpërmjet valles ka rëndësi pasi:

Së pari, ai shënon hapin e parë të studimit shkencortë vallëzimit popullor për ta formuluar atë si një disiplinë e kurikulës në edukimin arsimor profesional.

Së dyti, ai studion strukturën e vallëzimit shqiptar dhe zbulon mënyrën e gërshetimit teknik lëvizor për çdo trevë të etnokoreografisë shqiptare.

Së treti, studion funksionin që vallëzimi shqiptar ka në përgatitjen profesionale të krijuesve dhe interpretuesve në fushën e koreografisë.

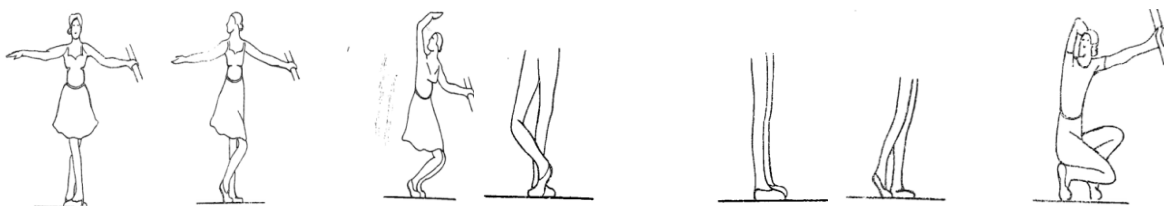


Fig. 2. Ulje në qëndrimin e pestë

Së katërti, siguron një shkallë njohjeje të thelluar mbi trevat etnokoreografike shqiptare mbi ritmin dhe dinamikën e shoqërimit muzikor.

Së pesti, përcakton mbi bazë profesionale formën artistike e të gjithë materialit vallëzues të etnokoreografisë shqiptare.

¹⁵⁸Sadik Batku, *Ushtrime të kërcimit shqiptar*, Shtëpia Qendrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1975, faqe 3.

Së gjashti, zbulon origjinalitetin e vallëzimit shqiptar në drejtim të plastikës trupore, lëvizjeve të duarve, të kokës dhe këmbëve.

Së shtati, zbulon nëpërmjet karakterit të vallëzimit traditën dhe fizionominë kombëtare, historinë dhe dinamikën e ndryshimeve krahinore.

Së teti, grupon dhe klasifikon pjesët e sistemit sipas veçorive plastike dhe zbërthimin teknik të lëvizjeve sipas ngarkesës emocionale.



Fig.3 Vallja e Dremçes

Një nga arsyt kryesore të lindjes të këtij sistemi është evidentimi i vlerave të rralla të vallëzimit folklorik shqiptar dhe përgjgjësia artistike për zhvillim e mëtejshëm traditës popullore. Ky sistem, me anë të një analize të hollësishme didaktike, bën zbërthimin e plotë shkencor të elementëve përbërës të valles popullore shqiptare. Nëpërmjet këtij sistemi të gjithë kërcimtarët aftësohen për të interpretuar më dinjitet artistik vallëzimin popullor shqiptar. Metodika e këtyre ushtrimeve ka një rrjedhshmëri në përgatitjen fiziologjike dhe anatomike për trupin e kërcimtarit dhe krijon tek ai një kondicion teknik, i cili ndikon në cilësinë profesionale të interpretuesve. “Respektimi i parimit të gradualitetit...siguron edukimin gradual të frymëmarrjes, që është elementi kryesor në fitimin e rezistencës trupore, e cila garanton zgjimin e forcave rezervë në asimilimin teknik të elementëve të vecantë”.¹⁵⁹

Sruktura e programit ndahet në tre pjesë: a) në pjesën e parë (ushtrimet në levë) kërkohet të arrihet përgatitja teknike e lëvizjeve për interpretimin emocional shpirtëror. Këtu puna orientohet drejt përgatitjes muskulore, elasticitetit të gjymtyrëve, rezistencës trupore dhe frymëmarrjes. b) në pjesën e dytë (ushtrimet në mes salle) kërkohet përvetësimi teknik dhe përgatitja e formës artistike dhe shprehja emocionale. Këtu krijohen etyde të ndryshme mbi lëvizjet e një zone apo krahine

¹⁵⁹Sadik Batku, *Koreografi dhe kërcimtari*, SHBLU, Tiranë, 1999, faqja 54.

përkatëse. c) pjesa e tretë (ushtrimet e hedhjeve të vogla dhe të mëdha) synon bashkërendimin lëvizor dhe gërshetimin e teknikës vallëzuese kombëtare. Këtu trajtohen lëvizjet që kanë një karakter të zhdërvjellët, një teknike rrotulluese dhe hedhëse.

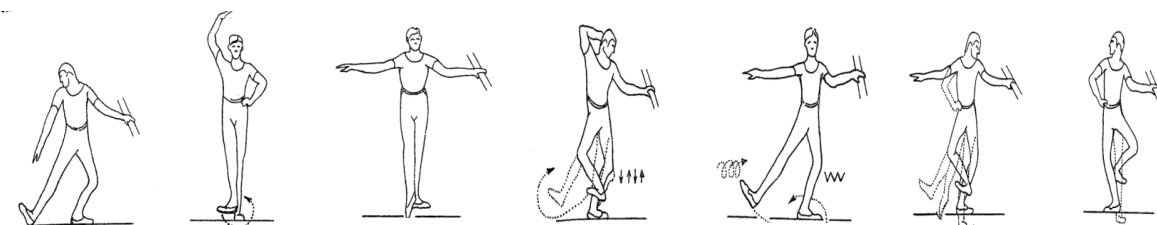


Fig.4 Vallja e Devollit

Krahas tre elementëve të strukturës metodike, sistemi ka për qëllim që jo vetëm të zhvillojë artikulacionin gjymtyrëro-muskulor, por të japë një material gjithë përfshirës, përse i përket karakterit stilistik krahinor dhe zonal, nëpërmjet përzgjedhjes me kriter të lëvizjeve nga dialektet e ndryshme të vallëzimit shqiptar. Në këtë sistem është studiuar dhe karakteri gjinor i interpretimit duke zbuluar, ruajtur dhe evidentuar karakterin lirik, finesën, elegancën femërore dhe karakterin e fortë, epik, dinamik ajror dhe rrotullues të lëvizjeve burrërore. Në tërësinë e tij ky sistem ruan individualitetin e motiveve, stilin dhe karakterin artistik. “Qëllimet ideo-artistike të këtij sistemi kanë përfshirë motive nga Kukësi, Tropoja, Peshkopia, Mati, Mirdita, Malsia e Madhe, Shqipëria e Mesme, Gjirokastra, Korça, Vlora, Rajca, Myzeqeja, Saranda, etj”¹⁶⁰

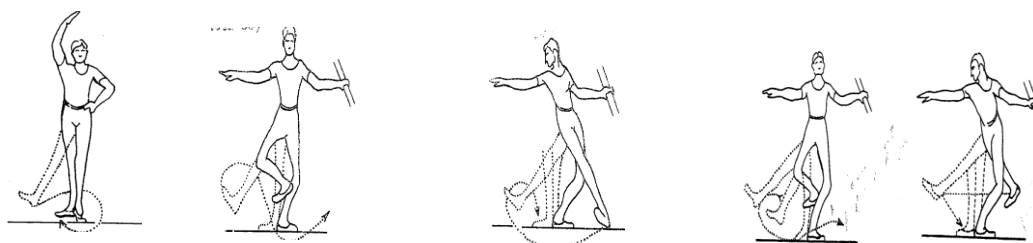


Fig.5 Vallja e Karagjylit

¹⁶⁰ Sadik Batku, *Mjeshtëria e Kërcimit Shqiptar*, për shkollën Koreografike, Tiranë, 1987, faqja 4.

Arti i kërcimit si pjesë e kurrikulës në arsimin fillor.

Koreografia dhe kërcimi si pjesë e kurrikulës në arsimin fillor futet në vitin 2012 kur kurikula kombëtar e e arsimit bazë harton dhe programin lëndor të kërcimit. Kjo kurikul e përcakton kërcimin në edukim, “si një prej disiplinave artistike që kërkon të pajisë nxënësin me shprehitë e gjuhën e larmishme të lëvizjes së ngritur në art”.¹⁶¹

Ky program nënvizon edhe qëllimet e këtij arti në edukim, që janë: “zhvillimi i inteligjencës kinetike, përmes lëvizjes; krijimi i mundësive për tu shprehur dhe komunikuar me anë të trupit; kuptimi i vetvetes, duke zbuluar identitetin, vlerat dhe besimet qofshin këto personale, etike, gjinore, apo shoqërore; fitimi i besimit, për të shpalosur veten në shumë fusha të tjera; mësimi i kërcimeve kombëtare dhe kulturave të ndryshme për t’i mirëkuptuar dhe respektuar ato”.¹⁶² Ky program tregon lidhjen e kësaj lënde me lënët e tjera, metodologjinë e mësimdhënies dhe të vlerësimit, objektivat sipas linjave, etj. Gjthashtu kërcimi shihet në këto programe si një komponent i edukimit estetik, formimit edukativ, social, psikologjik dhe zhvillimit fizik.

Mësimi i kërcimit në shkollë ka të bëjë me njohjen, kuptimin dhe zbatimin e koncepteve bazë të kërcimit. “Kërcimi në shkollë është jothjesht zhvillimi i aftësive dhe shkathtësive përmeskoncepteve bazë, por edhe një mënyrë të menduari dhe vlerësuar”¹⁶³

Qëllimi i kërcimit në kurikulën mësimore është: “... zhvillimi i inteligjencës kinetike; krijimin e mundësive për t’u shprehur dhe për të komunikuar me anë të trupit; të menduarin kritik dhe krijues, zhvillimin i personalitetit intelektual, social dhe kulturor i nxënësve.”¹⁶⁴ Në vitin 2016 në programet kombëtare të arsimit për Kurikulat e bazuara në kopetenca e përcaktojnë lëndën e kërcimit: “një vlerë e rëndësishme për të mundësuar zhvillimin e personalitetit të nxënësve, zhvillimin e

¹⁶¹<https://www.yumpu.com/xx/document/read/35244934/kercimi-kl2-3-instituti-i-zhvillimit-te-arsimit> faqe 3

¹⁶²<https://www.yumpu.com/xx/document/view/35244934/kercimi-kl2-3-instituti-i-zhvillimit-te-arsimit> faqe 4

¹⁶³Ministria e Arsimit dhe Sportit, Instituti i Arsimit Zhvillimit të Arsimit, *Program i lëndës kërcim klasa e dytë*, Eleni Joli Gjovreku, dhe Majlinda Hala, IZHA 2015.

<https://ascap.edu.al/wpcontent/uploads/2018/09/Kercimi.pdf>

¹⁶⁴Ministria e Arsimit dhe Sportit, Instituti i Zhvillimit të Arsimit, *Program i lëndës kërcim klasa e dytë*, Eleni Joli Gjovreku, dhe Majlinda Hala, IZHA 2016 faqe 9, <https://ascap.edu.al/wp-content/uploads/2018/09/Kercim.pdf>

aftësive të tyre për të punuar në mënyrë të pavarur e sistematike si dhe për të menduar në mënyrë krijuese dhe kritike”¹⁶⁵

Korniza konceptuale e programit të kërcimit ka në thelbin të tij : --ndërtimin e kompetencave të lëndës si dhe të kompetencave kyçe që lidhen me to; -- lidhjen e kërcimit me temat kurikulare si dhe lidhjen e lëndës me fushat e tjera ndërkurikulare; --kompetencat e lëndës dhe tematikat kryesore të saj;--kohën mësimore për secilën tematikë ;përdorimin e metodologjive efikase në mësimdhënien e kërcimit; -- përdorimin e mjeteve didaktike dhe burimevëmësimore si dhe vlerësimi i nxënësve. Ky program synontë zhvillojë tek nxënësit ndjenjën e harmonisë në kërcim, përmes njohjes me lëvizjen, ritmin, hapësirën, trupin dhe mënyrën si ai lëviz, njohjen me zhvillimin historik të kërcimit kombëtar dhe kërcimeve të tjera në kontekste dhe kultura të ndryshme.

Ai shikohet nga këto programe dhe si një nga mënyrat për: “pjesëmarrjen në jetën kulturore të klasës, shkollës, komunitetit, duke i vënë në shërbim të mjedisit ku jeton aftësitë dhe talentin e vet, ndërveprimin në mënyrë sociale, kulturore dhe intelektuale me grupe të ndryshme kulturore apo etnike.”¹⁶⁶

Cilat janë problematikat e lëndës së kërcimit, si pjesë e kurikulës së arsimit fillor në vendin tonë?

Duke parë vendin që lëndës së kërcimit i është rezervuar në arsimin fillor shqiptar, mendoj se egzistojne tre drejtime që mund të konsiderohen në këndvështrimin tim si problematika kryesore, të cilat nënvleftësojnë dobinë që kërcimi luan në edukim: së pari, mungesa e shtrijes së lëndës së kërcimit nga klasa e I deri në klasën e V, si dhe sasia minimale e orëve të kërcimit në një javë mësimore, në një kohë kur lëndë të tjera të fushës së artit, si muzika dhe arti pamor, jo vetëm e kanë këtë shtrirje kohore por dhe sasinë e orëve në dispozicion; së dyti, mungesa e aftësisë së personelit mësimdhënës ose mësuesve mbi këtë lëndë të kurikulës të bazuar në kompetenca; së treti, mungesa e mjeteve didaktike dhe burimeve mësimore, si për shembull mjeteve verbale, tekstet dhe libri i mësuesit, apo mjedisi mësimor, si për shembull kabinetet e kërcimit.

¹⁶⁵ Ministria e Arsimit dhe Sportit, Instituti i Zhvillimit të Arsimit, *Program i lëndës kërcim klasa e dytë dhe tretë*, Gjovreku, Joli Eleni dhe Hala, Majlinda IZHA 2016 faqe 4

¹⁶⁶ Palaj, Florinda, Portali Shkollor :*Kërcimi një lëndë interesante në arsimin shkollor*, faqe 3 <https://www.portalishkollor.al/argetim/kercimi-nje-lende-interesante-ne-arsimin-fillor>

KREU III

KLASIFIKIMI I VALLES RITUALE NË VENDIN TONË

III. 1. Vallet rituale sipas botëkuptimit religjioz

Dihet që rituali është një produkt i cili na ofrohet si ndërthurje mjetes shprehëse, ku ana utilitare formësohet artistikisht duke u mbështetur mbi pëmbajtjen, qëllimin dhe funksionin e ritit. Ai “bazohet në shumë ide të lidhura me bestynitë ose religjonin e kohës së krijimit të tyre, për të ndihmuar plotësimin e interesave jetike të njeriut”¹⁶⁷. Pavarësisht ndryshimeve të kushtëzuara nga kohët, një pjesë e konsiderueshme e lëvizjeve trupore që gjejmë në vallëzime, janë dëshmi e aspektit ritual dhe religjioz, që trashëgohet në mënyrë të mëvetësishme.

Në klasifikimet dhe grupimet e bëra nga etnokoreografët shqiptarë, gjendet grupimi “valle rituale”, ku shfaqen elemente religjioze. Prania e këtyre elementeve tregon gjenezën e krijimeve dhe njëkohësisht arsyen e lindjes së tyre. Siç e kemi trajtuar dhe në kapitujt paraardhës, arsyejalidhet me nevojat e shoqërisë njerëzore për të plotësuar emergjencat jetësore, por, edhe nevojat shpirtërore. Përvoja rituale pagane duke marrë një formë të re u lidh ngushtësisht me përmbytje të reja religjioze dhe figurash lëvizore. Në lëmin e vallëzimit, koncepti i valles rituale sipas botëkuptimit religjioz është artikuluar në fushën studimore të etnokoreografisë shqiptare dhe kjo ndodhi sepse “në qerthullin e ritualistikës koreografike shqiptare do të meritonin vëmendje të veçantë elementet religjioze”¹⁶⁸. Në kulturën tonë të koreografisë popullore, Nisur nga specifikat e shfaqura në lëvizjet që ekzekutojnë valltarët, vallet rituale sipas botëkuptimit religjioz ndahen në tri grupime: a) vallet rituale pagane, b) vallet rituale kristiane, c) vallet rituale islamike. Kjo ndarje ka ndodhur edhe për faktin se “shqiptarët tradicionalisht nuk kanë ndjekur një besim të vetëm fetar. Ndër shqiptarët, që përbëjnë një përjashtim nga rregulli i përgjithshëm, kanë mbijetuar katër besime të ndryshme: katolicizmi, me përhapje kryesisht në Veri, krishtërimi ortodoks i përhapur në Jug, bekatshizmi i përhapur në Jug dhe Shqipëri të Mesme, si dhe feja islame sunite, e përhapur pothuaj në të tërë trevat të banuara nga

¹⁶⁷Ermela Broci, *Vend ii ritualit në festivalin folklorik 2015*, Kultura Popullore 1-2, 2015, faqe 297.

¹⁶⁸Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar, Lirika*, Tiranë 1997 faqe 17.

shqiptarë”¹⁶⁹. Sigurisht, te të treja grupimet ndjehet qartë përfaqësimi i psikologjisë popullore në stadi të veçanta të zhvillimit të saj dhe se si ajo është trajtuar nga mendimi religjioz.

Në grupimin e parë, atë të valleve rituale pagane, përfshihen të gjitha ato valle të cilat janë të lidhura me rite të ndryshme të periudhës primitive, si ritet e zjarrit, ritet e ripërtëritjes së jetës dhe natyrës, me ritualet e lindjes; ritet e tokës dhe shiut, ritualet për bujqësisë dhe blegtorisë, etj.

Vallet e zjarrit kanë shtrirje në të gjithë trevat dhe krahinat etnokoreografike. Elementi i zjarrit përdoret në mënyrë të njëjtë në të gjitha këto valle, ato kanë të përbashkët organizimin strukturor, kapërcimin e tij, kohën e aplikimit, e cila përkon me ardhjen e pranverës ose ditës së verës, por dhe himnizimin e zjarrit si perëndi që sjell vetëm të mira. Në repertorin e valleve të zjarrit egzistojnë dy raste që bëjnë dallim nga vallet e tjera, të cilat janë: Vallja e Kongjillit (Berat) dhe Rituali i Dejlina (Mat). Fabula e të parës ndërtohet mbi një thëngjill tëmadh, i cili qëndron i varur dhe lëkundet nga një lartësi e caktuar. Poshtë tij vallëzohet përqark në formë rrethi, duke shmangur takimin me të. Tek vallja e dytë, valltarët rrotullojnë mbi kokat e tyre. Vallet e ripërtëritjes së jetës dhe natyrës, ose siç njihen ndryshe vallet e ritit pranveror, janë ato që lidhen me: a) Shtregullat, që kanë një karakter festiv, por edhe kurues dhe, këtu, mund të përmendet varianti i Shtregullave që vallëzohet në Koplik për të shëruar persona të pickuar nga merimanga¹⁷⁰; b) vallet e luleve, të cilat përgjithësisht përdorin elementin lule, ose si pjesë vizuale e veprimit koreografik, ose si simbolikë të tekstit që shoqëron vallëzimin; c) vallet me tematike bujqësore, siç janë vallet e mbjelljes apo ritualet të shiut; d) vallet me fjongo, ose rituali i Ylberit dhe e) ritualin e lindjes, ku veprimi koreografik është një referim i dëshirës dhe lutjes që fëmija i porsa lindur të bëhet i fortë për të përballuar çdo vështirësi, por dhe i besimit që ai të merrte, sipas mentalitetit të dikurshëm, cilësitë që kërkonin prindërit. Rastet që e përfaqësojnë këtë kategori janë të shtrirë në gjithë territorin tonë etnokoreografik, nga Veriu deri në Jug. Detajet simbolizuese të ritualit kanë të bëjnë me vendosjen e djalit të porsa lindur mbi një rrasë guri apo sipër një shpate; vendosja e një arme poshtë jastëkut; vendosja e djepit në qendër të dhomës, duke vallëzuar

¹⁶⁹ Albert Doja, *Bektashizmi në Shqipëri: Histori politike e një lëvizjeje fetare*, AiiS, Tiranë, 2008 faqe 56.

¹⁷⁰ Skënder Selimi, *Ekspeditë folklorike individuale në zonën e Koplikut*, 20 prill 1977

gjithmonë përreth tij. Rasti më i hershëm i marrë në studim është “Vallja e lehonës” në Elbasan, i përmendur nga A.Weingrad në veprën e tij “Albanien Grain in Sudgegische dialekt” në vitin 1913.

Vallet rituale kristiane në etnokoreografinë shqiptare, në shumë raste, përpiqen t’i nënshtrohen ritit mistik dhe frymës religjioze. Shumë rituale pagane u transformuan dhe u përshtatën në përdorim nga feja kristiane për festat e Shën Vasilit, Pashkëve apo edhe Karnavalet. Këtu mund të përmendet vallja e Pashkëve dhe vallja e karnavaleve tek arbëreshët e Italisë. Tri janë llojet e lëvizjeve, në të cilat vallet rituale kristiane konfirmojnë përkatësinë religjioze. E para ka të bëjë me rastet kur ato kërcen përreth objektit të kultit fetar, kishës dhe plastikisht prezantojnë lëvizje që kanë karakter lutës ndaj perëndisë. Për të kuptuar lëvizjet duhet të kemi parasysh se, në këto vallëzime, lëvizja imiton lutjen, projektin, pasionin dhe individin. Në vallen rituale religjioze nuk ka role, sepse valltari paraqet veten para Zotit. Pra nuk bëhet fjalë për një interpretim para besimtarëve, por për një lutje të mirëfilltë.

Tipi i dytë ka të bëjë me karakterin argëtues të valles që ekzekutohet rreth vendit të performances, që përfshin hapësirën para objektit të kultit kristian.

Lloji i tretë i lëvizjeve të vallëzimit, morfologjikisht nënkupton një akt ceremonial mistik kushtuar një shenjtori ose imazhit të tij. Veprimi i ardhjes përqark në rreth si formacion koreografik, nënkupton përqëndrimin e veprimit vallëzues drejt qendrës, si një simbolike e një objekti kult. Një shembull të tillë përfaqëson vallja me titull “Dy verriga rrushi të lidhur në degë të arrës”,¹⁷¹ që interpretohet në fshatin Gjinar, të krahinës së Shpatit, Elbasan. Ky vallëzim mendohet ta ketë zanafillën e tij në festimet për Shën Vasilin. Shikimi i fokusuar në qendër të rrethit, qëndrimi drejt i trupit, zhvendosja drejt një figuracioni që imiton një rreth të hapur, na japin mundësinë të diskutojmë për një karakter deri diku mistik në të shkuarën, por që tashmë ka humbur përshkrimin ritualistik. Gjithsesi mund të aludojmë për një përmbajtje religjioze, adresuar imazhit të një shenjtori.

Një tjetër shembull që konfirmon tendencën për ta transformuar ritin pagan në një ritual vallëzues kristian, është rituali i brumit, i emërtuar “Brumët e Jances”. Rituali i brumit praktikohet në zonën e Myzeqesë. Prania e tri kuleçeve, tre shigjetave, ngulja e tyre tek brumi, por dhe hedhja e tyre në ajër me anën e një harku, na nxisin të mendojmë se mund të jenë elemente nga “trinia kristiane ku simbolizohen tre

¹⁷¹Skënder Selimi, *Ekspeditë individuale në rrethin e Elbasanit*, 25 tetor 1966.

shenjtorët: Morpheos, Jcheleos dhe Phantaros, të cilët janë të huazuar nga induizmi i lashtë, që përbëhej nga tre përëndi: Vishnja, Shiva dhe Brahma”¹⁷²

Vallet rituale islamike mbështeten mbi bazat teologjike të kësaj feje, e cila shfrytëzon tematikë të marrë nga kurani për të krijuar rite të ndryshme popullore. Sektet, apo tarikatet islamike, kanë një karakter mistik të njohur që “është gjallëria shpirtërore e njeriut. Sipas mistikëve islamë, misticizmi islam rrjedh nga vetë islamizmi, nga kurani, nga fjalët e larta hyjnore, nga vetë jeta dhe vepra e Profetit Muhamet dhe nga vetë fjalët e tij”.¹⁷³ Te ne këto valle janë të pakta dhe kanë cilësinë e festimeve popullore, duke rikrijuar atmosferën rreth ritit para apo pas praktikimit të tij. Nga të gjitha rastet që evidentohen në trevat etnokoreografike, vlen të përmenden riti i synetllikut, “ku vallëzimi ka më tepër karakter psikologjik”¹⁷⁴ dhe inkurajues dhe riti i Ziqrit, cili është konsideruar si një ritual “interesant dhe i pasur me elemente social-psikologjikë.”¹⁷⁵ Te rituali i parë procesi i parapërgatitjes kishte rëndësi, duke kryer disa veprime paraprake, si “veshja i një fustani të gjatë të quajtur anter dhe vënia e një pulle të zezë në ballë midis vetullave”¹⁷⁶ dhe pas mbarimit të procesit të synetllikut në fund “menjëherë orkestra fillon muzikën, këngët dhe vallet”.¹⁷⁷

Rituali i Ziqrit përfaqëson një nga shembujt, ku elementi plastiko-vallëzues që realizohet nga trupi i njeriut merr një frymë shpirtërore dhe ekzaltuese. Ziqri është një nga ritualet që praktikoheshin shumë kohë më parë në teqen e sektit Rifaji, në lagjen Alejdine të qytetit të Elbasanit. Ky ritual praktikohet edhe nëteqet e disa tarikateve të Shehlerëve mistikë. “Vendi në të cilën bëhet ziqri quhet “Semahanë”, ku “Semaja” është vallëzimi sipas të cilit lëvizjet mistike të trupit dalin në mënyrë spontane nga shpirti. Rituali kryhet nga muhibët e teqes, të cilët janë të ulur fillimisht në gjunjë rreth e qark dhomës, ku janë të shtruara postiqe leshi. Kur gjendja emocionale fillon dhe rritet, pjesëmarrësit me një sinjal të Shehut ngrihen menjëherë në këmbë, duke vazhduar ziqrin me lëvizje ritmike dhe këndojnë ilahi, këngë në gjuhë arabe, që lidhen me përmendjen e Zotit në mënyrë të vazhdueshme në grup edhe në mënyrë individuale. Duke kënduar bashkarisht dervishët rrahin kodimet dhe zhingat për të

¹⁷²Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, Tiranë, 2003, faqe 187.

¹⁷³Kujtim Bevapi, *Gjurmime antropologjike në rrjedhat e qytetërimit të Elbasanit*, Tiranë, 2020, faqe 73.

¹⁷⁴Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, Tiranë, 2003, faqe 188.

¹⁷⁵Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar, Lirika*, Tiranë, 1997, faqe 17.

¹⁷⁶Aleks Vini, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, botimi Rama Grag, faqe 42.

¹⁷⁷Po aty, faqe 43.

mbajtur ritmin e ilahive dhe bëjnë lëvizje trupore, në mënyrë që çdo gjë të jetë në harmoni të plotë. Një pjesë tjetër e grupit, që janë të zhveshur deri në brez, vërtisin në ajër topuze dhe kur arrihet në ekstazë të plotë, ata ngulin me vrull shtizat në grykë, në kraharor dhe në çdo pjesë të trupit pa ndjerë dhimbje. Këto veprime kryhen në mënyrë teknike, të cilën ata e njohin mirë. Krijuesi i kësaj valleje fetare ishte Xhelaledin Rumi dhe kjo valle nuk është konsideruar thjesht një ceremoni fetare, por një lëvizje mistike që dilte spontanisht nga shpirti.”¹⁷⁸

Feja islame dhe ajo e krishterë janë përpjekur që t’i përshtasin ritet pagane me praktikën e tyre religjioze, duke bërë adaptimet e duhura. Si shembull mund të marrim ritin e shiut (të cilin e shpjegojmë në kapitullin paraardhës), i cili në jug të vendit tonë është trajtuar si pjesë e predikimit fetar islam. Kështu, hoxha, pas leximit të Kuranit pranë një vendi ku përreth kishte ujë, e merrte atë dhe e hidhte në drejtim të trupit të fëmijëve, të cilët më pas kërcenin duke u shkundur, që të spërkatej toka. Në festa të ndryshme islame, si Kurban i Madh dhe i Vogël, pas ritit të kurbanit, këndohej dhe vallëzohej. Siç duket vallëzimi, me cilësinë e tij argëtuese dhe atmosferën e hareshme, plotësonte kuadrin festiv, paçka se nuk lidhet dretpërdrejtë me përmbajtjen e vetë ritit religjioz. Përdorimi i vallëzimit në të tilla raste, me shumë gjasa ka shërbyer për të krijuar ritualizim të vetë formës artistike të tij, ku elementi plastik trupor plotësonte dhe theksonte më tepër anën shpirtërore të procesit ritualistik. Ky ritualizim na jep një argument të rëndësishëm për vallëzimin si një gjuhë plastike trupore, që buron nga e pashpjegueshmja e shpirtit.

III.2. Valle e rituale në festat kalendarike

Vallet rituale janë një pasuri e hershme që kanë mekanizmin e një procesi të transformit të materies mitologjike dhe rituale në një vlerë estetike, domethënë të një përjetimi ideo -emocional. Ky proces i “shndërrimit estetik”¹⁷⁹ është i vërtetuar nga prezenca e pasurisë që paraqesin këto valle në vallëzimin tonë popullor. Pavarësisht faktin se në to qëllimi kryesor është rituali dhe jo struktura koreografike, gjatë procesit historik ato kanë shërbyer si një memorje e përkatësisë kulturore, e cila kryen në përshtatjen me mentalitetin e kohës edhe një funksion estetik. Këto vallëzime futen në

¹⁷⁸ Kujtim Bevapi, *Gjurmime antropologjike në rrjedhat e qytetërimit të Elbasanit*, Tiranë, 2020, faqe 76-79.

¹⁷⁹ Alfred Uçi, *Shndërrime estetike i lëndës mitologjike në folklor*, Kultura Popullore, Tiranë, 1981/1, faqe 79.

grupimin e valleve rituale pagane, periudhë e cila ka qënë e adresuar drejt kulteve të ndryshme, si kultit të zjarrit dhe të ripërtëritjes së natyrës. Mendësia se zjarri djeg të gjitha të këqiat e dimrit imponoi, që edhe në strukturën e këtyre valleve, pika kulminante të ishte kapërcimi i tij, që do të thotë "kapërcim i ligësive". Ritet e pranverës, që lidhen me ripërtëritjen e natyrës, tregojnë marrëdhënien e ngushtë të njeriut me vetë natyrën si dhe frymëzimin që ai merr prej saj.

Vallet rituale të ditëve kalendarike janë të larmishme në përmbajtje, ndonëse të thjeshta në ndërtim. Sipas ritualit, këto festa zhvilloheshin në një ditë të caktuar, me 1 Mars, sipas kalendarit të vjetër dhe me 14 Mars, sipas kalendarit të ri. Si krijime të kësaj natyre, me temat përkatëse, mund të bëhet fjalë për kapërcimet e zjarrit, mbledhja dhe kërcimi me lule dhe kurora, praktikimi i urës, ylberit, etj.

Këto krijime janë luajtur në ditë të caktuara, siç janë dita e verës ose e pranverës, dita e Shën Gjergjit, Llazoret, etj. Në krahina të ndryshme të Shqipërisë këto festa popullore me karakter ritual kanë qënë shumë të praktikuara, për rrjedhojë me këngët dhe vallet përkatëse. Në këtë klasifikim, bën dallim organizimi i Ditës së Verës, ku pjesëmarrja është nga të gjitha gjinitë dhe grup moshat, duke nisur me fëmijët, vajza, djem dhe të rritur. Ceremonia e kësaj dite të veçantë i kushtohet ringjalljes së natyrës dhe është e mbushur me elemente ritualistike. Çdo ceremonial zhvillohet sipas një linje të caktuar dramaturgjike dhe vendi i praktikimit të yre kanë qënë fushat dhe lëndinat. Sigurisht, krijimet e kësaj natyre nuk mund të mbeten të shkëputura nga faktorët historikë, filozofikë dhe shoqërorë, me të cilat janë të lidhura ngushtë.

*"Erdhi dita e verës" e Skraparit*¹⁸⁰. Tre elementet prezente të kësaj valleje rituale janë: veprimi rituale, kërcimi dhe këngët me tekstin e tyre, realizohen nga një grup fëmijësh rreth 7 deri 10 vjeç, mbajnë në duar degë pemësh për të fshirë tokën dhe drurë për të ndezur zjarrin. Ata mbledhen në një rreth të mbyllur, me fytyrë nga qendra e tij, deri në përfundim të vargjeve fëmijët, në mënyrë të lirë, hidhen pupthi me një këmbë, duke ruajtur formën e rrethit. Gëzimin e kësaj dite e shprehin edhe vargjet e këngës të kënduar: "Erdhi dita e verës/veni llozin derës". Kur fillojnë të thuhet vargjet: "Tym, tym, shko përpjetë/ ngjitu lart e bjer përdhet-ë", rrethi i mbyllur prishet dhe fëmijët shpërndahen, duke kaluar kryesisht në të majtë të zjarrit. Një nga ato

¹⁸⁰ AIKP, *Erdhi dita e verës*, Këngë valle e melodi nga rrethi i Skraparit, Kf.nr.194/7, (Mbledhur nga Ramazan Bogdani).

vrapojnë në drejtim të zjarrit, i cili ka filluar të nxjerrë tym. Me hedhje të madha të gjithë me rradhë kapërcejnë zjarrin.

*“Vallja e zjarrit”*¹⁸¹, *Mbrakull e Beratit*. Ajo luhet nga shtatë burra. Në mesin e vendit të zhvillimit të ritit është ndezur një zjarr, anash tij janë vendosur valltarët. Gjatë vargut të parë dhe të dytë që në të gjitha rastet zhvillohet në formë recitative, “tym, tym shko përpjetë/ ngjitu lartë gjer në retë/”, pjesëmarrësit tregojnë me duar në drejtim të diellit. Këtë veprime ata i shoqërojnë me një valëvitje të lehtë të trupit, dallgëzuese, ashtu si vetë drejtimi i papërcaktuar i tymit. Në vijim riti zhvillohet me vargje recitative me emra kafshësh si: “Tym e mjergull ujku”. Kështu, me rradhë, vazhdohet me derrin, dhelprën, çakallin, shqiponjën, gjarpërin. Gjatë çdo vargu njëri nga pjesëmarrësit vrapon diagonal për në qendër të zjarrit dhe, me një hedhje të lartë, e kapërcen atë. Kështu veprojnë edhe të tjerët me rradhë, duke i ndërthurur kapërcimet me kahë të kundërta. Një variant tjetër i këtij rituali është paraqitur në skenën e Festivalin Kombëtar të Gjirokastrës, nga një grup fëmijësh¹⁸² po të kësaj krahine.

“Zjarrët”, e rrethit të Tropojës. Luhet nga dy djem dhe një grup vajzash. Djemtë pasi vrapojnë, ndjekin, luajnë dhe i bëjnë thirrje njërit tjetrit për të ndezur një zjarr. Në çastin që dy djemtë ulen për të ndezur zjarrin, grupi i vajzave, të vendosura në rrjesht njëra pas tjetrës, zhvendosen rrotull. Motivimi kërcyes i vajzave përbëhet nga njëhap njësh me hedhje të njëres këmbë dhe me zhvendosje të tjetrës. Ndërkohë, djemtë kanë ndezur zjarrin. Në vijim vajzat hapen anash, duke i lënë djemtë përballë njëri-tjetrit, në kahë të kundërta të zjarrit. Këtu ata kapërcejnë me vrull disa herë zjarrin. Pasi largohen djemtë, rolin kryesor e marrin vajzat, të cilat ashtu në rreth, çdonjëra mban në dorë njërin cep të një fjongoje. Ndërkohë, njëra nga ato, e qendrës, mban në duar të ngritura lart cepin tjetër të të gjitha fjongove, të cilat janë me ngjyra të ndryshme. Vajzat me motivin e mësipërm kryqëzohen me shoqen anash, duke ruajtur gjithmonë formën e rrethit. Vajza e qendrës e ekzekuton motivin në vend. Ky kërcim shoqërohet me ritmin e përplasjeve të gurëve, ndërsa ai i djemve me zhurmën e shkopinjve, në pjesën e fundit shoqërimi bëhet me dajre.

“Dita e verës” e fshatit Nivicë të Tepelenës. Ky ritual interpretohet nga vajza dhe djem të vegjël dhe ka një tematikë kushtuar blegtorisë. Struktura e valles rituale

¹⁸¹ AIKP. “Tym, tym shko përpjetë”, Valle nga fshatrat e Kapinove dhe Mbrakull të rrethit të Beratit. Kf.nr.38/7, (Mbledhur nga Skënder Selimi).

¹⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=vgkjG0YreNU>

përbëhet nga katër momente. Në drejtimin të veprimit dramaturgjik momenti i parë përbëhet nga ecja e valltarëve gjatë dy rrathëve lëvizës, të kapur me duart poshtë. Fjalja koreografike është e ndërtuar nga hapa hedhës në formë të dyfishuar në drejtim nga e djathta e rrethit dhe shoqërohet nga vargjet: “Vajzuria, djaluria,/dilni dilni nga shtëpia/kapuni dor' për dor/tundi zile e këmbore”. Në vazhdimësi, dy rrathët prishen dhe krijohet një rreth i madh, në të cilin fëmijët janë vendosur dy vajza me një djalë. Këtu kemi një pushim të shkurtër, që përcillet me thirrjet “Hej,hej/hej,hej,hej/o pranverë mir'se na vjen”. Në momentin e dytë të këtij rituali u këndohet produkteve blegtoriale si: qumështit, gjalpiti, dhallit, me vargjet ”dybeku mos t'pushojë/qumështi mos t'shterrojë”. Në këtë rast ruhet formacioni i rrethit duke patur në qendër të tij një vajzë, e cila imiton rrahjen e qumështit në dybek. Të tjerët vijnë përreth, duke kenduar vargjet “dybeku mos t'pushojë/qumështi mos t'shterrojë/...”

Motivimi bazë koreografik kryhet me pak hedhje dhe me ritëm me të shpejtë. Në përfundim të kësaj rrethi prishet dhe dy vajzat largohen. Momenti tretë krijon një situatë tjetër, ku fëmijët formojnë disa rrathë, duke lënë hapësirën në qendër për dy djem, të cilët me veprimet e tyre si dhe me vendosjen plastike të duarve në kokë për të imituar brirët zënien e deshërve midis tyre. Këtë veprim e paralajmëron një djalë që tund një një këmborë. Fjalja koreografike përbëhet nga hapa shumë të vegjël me karakter hedhës. Çdo veprim plastik shoqërohet nga teksti poetik, ku ndëthurja e tyre në mënyrë imitative deshifron kuptimin. Momenti i katërt është mbyllja e veprimit skenik, ku fëmijët largohen nga skena me hapa hedhës, që shprehin gëzim për pranverën që po vjen.

“*Kënga e luleve*” Dibrës.¹⁸³ Ndonëse quhet kështu, duket qartë se ajo është valle. Është një vallëzim që i kushtohet ditës së verës dhe momenteve kur vajzat dalin në lëndina për t'iu gëzuar pranverës. Ato mbajnë lule në duar, ndërsa më kryesorja mban një kurorë në kokë. Struktura koreografike është i përbërë nga kërcimi dysh me karakter solistik, sipas aftësisë. Morfologjikisht, fjalja koreografike ndjek cilësinë e vallëzimit dibran të grave, që quhet hap pas hapi, me një tendencë zhvendosëse. Ai përbëhet nga një hap i madh me drejtim anash-para, që pasohet nga shtytja e këmbës tjetër, e cila vendoset afër saj, duke i dhënë impuls për t'iu zhvendosur përpara, me hapa të vegjël. Trupi është i përkulur paksa para dhe i anuar nga dora e dalëpërpara që mban dhe lulet e mbledhura. Ky motiv përsëritet thujse shtatë herë dhe në të tetën

¹⁸³ AIKP, *Kënga e luleve*, Këngë, valle e melodi nga rrethi i Dibrës, Kf.nr.70/4, (Mbledhur nga Ramazan Bogdani)

bëhet ndërrimi i këmbëve, duke ia lënë vendin zotërues këmbës dhe dorës tjetër. Gjatë interpretimit kjo fjali vallëzuese merr ngjyrimë individuale, duke e pasuruar atë në nuanca. Vallja shoqërohet me këngë dhe instrumente muzikore. Në shoqërimin me këngë, nga vajzat valltare, spikasin vargje të tilla: “Hajde moj nuse hajde-o/nusja e dit-verës/Hajde bashk t’ia marrim-o/vallen e pranverës-o”.

“*Kcimi i luleve*”.¹⁸⁴ Është një valle tjetër që trajton temën e luleve e cila zë një vend të rëndësishëm në repertorin e vallëzimit popullor të *fshatrave të Tropojës*. Te kjo krahinë trajtimi i ritualeve shikohet si një klasifikim koreografik me rëndësi të pa zëvendësueshme. Dita e pranverës është një moment i veçantë, ku gjejnë aplikim valle, këngë, veprime ritualistike dedikuar kësaj dite. Vendi i praktikimit të saj janë fushat dhe lëndinat, ku imazhi që krijojnë lëvizjet plot hapësirë dhe dinamizëm i ngjajnë dimensionit të natyrës dhe pritshmëritë për ringjalljen e saj. Ardhja deri në ditët tona të kësaj valleje nën interpretimin e vajzave të vogla tregon vazhdimësinë e traditës nga të rriturit te të rinjtë, si një dukuri e hershme kulturore. Në rastin e referencës së përdorur në këtë material, kjo valle luhet nga një grup fëmijësh, kryesisht vajza me kurora lulesh në kokë, ku njëra mban në duart e saj një kurorë shumë të madhe lulesh në formërrethi. Të gjitha mblidhen rreth saj. Vajza e vendos kurorën e madhe horizontalisht me lartësinë e mesit të saj dhe qëndron vetë në qendër të tij. Pjesëmarrëset e tjera kapen për duarsh anash, jashtë kurorës në formë rrethi, të ulur gjunjazi. Vetëm vajza me rrethin në qendër qëndron në këmbë. Ajo i hedh secilës prej tyre fara lulesh mbi kokë. Në vijim ajo ngre të dy duart lart në drejtim të qiellit dhe thërret: “Mir’se vjen behar”. Menjëherë vajzat e tjera ngrihen në këmbë. Me hapa të thjeshta në drejtim nga e djathta e tyre dhe pa i shkëputur nga kurora, valltaret rrotullohen rreth vajzës soliste, e cila tani ulet në gjunjë duke thirrur: “Me lule me bar/me gjethe me shqerra/...” Në vijim vërehen përsëritje të figurave të mësipërme me lodrime, recitime e lojë. Për njëçast vajzat thërrasin një zëri: “Ardhsh i bardh në kroje/me lule Tropoje/me mjaltë në hoje/me ujë në kroje”. Pas këtyre dialogjeve nis kërcimi i mirfilltë, të tjerat shpërndahen nëpër hapësirë dhe të gjitha interpretojnë morfologjikisht një fjali koreografike që njihet me emërtimin “motivi i luleve”. Përbërja e kërcimit në vijim është: hap me të djathtën para nga e djathta, diagonal anash, paksa në majë të gishtërinjve, duart nga të thyera anash (në lartësinë e supit) ngrihen lart, në drejtim të qiellit, paksa përpara vetes. Këmbe e majtë nga prapa

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vgkjG0YreNUdata>

afrohet pranë të djathtës, duke krijuar të dyja njëgjysmëulje; duart ulen poshtë në pozicionin fillestar. E majta e thyer prek tokën, duke e vendosur paralel me të djathtën dhe menjëherë të dyja së bashku ngrihen në majë të gishtërinjëve, me gjunjë të shtrira dhe duart që ngrihen lart. Me të njëjtën logjikë veprimi përsëritet lëvizja nga krahu i kundërt. Karakteristika e vazhdueshmësisë, theksit të prerë, të ngritjeve mbi shputën e këmbëve me duart lart, krijojnë një atmosferë të hareshme. Vallëtarja kryesore me kurorë në dorë shkon tek secila vallëtare, e kthen kurorën vertikalisht duke ia vendosur atë përballë, paksa larg nga toka. Vallëtalet, sipas radhës, duke kaluar për mes kurorës, thonë katër vargje poetike për natyrën, ku njëra fillon me vargun: “Si bari në livadhe”; grupi përgjigjet: “Si duart në valle”, e kështu me rradhë. Një veçanësi tjetër dalluese e këtij kërcimi ritual është shoqërimi muzikor, i cili në pjesën e parë përcillet vetëm me ritmet e përplasjes së gurëve dhe më pas me orkestrinë.

Ndër elementët që përdoret te rituali i ylberit janë fjongot me shumëllojshmëri ngjyrash. Në traditën tonë etnokoreografi fjongoja ka gjetur trajtim në dy kontekste të ndryshme: Së pari, si dukuri e ritit të pranverës, domethënë si shprehjeje figurative e dukurisë natyrore nëpërmjet një imazhi nënkuptues. Shembull për këtë janë vallja Gajtanaqit, që interpretohet në Delvinë, ku vajzat pjesmarrëse krijojnë një rreth të madh dhe secila prej tyre mban në dorë një fjongo me ngjyrë. Dora mbahet në nivelin e mesëm. Ngjyrat e fjongove janë të ndryshme. Në qendër të rrethit qendron një vajzë, e cila mban në duart e ngritura lart cepat e tjera të fjongove, duke krijuar kështu figuracionin e një piramide dhe ku vajzat kërcëjnë rreth saj. “Në festat e karnavaleve të qytetit të Delvinës sazet popullore luanin vallen e bukur të Gajtanaqit, kjo vallë kërcëhet rreth një peme nga kreu i së cilës vareshin kordele shumëngjyrëshe që mbaheshin nga vargu i valltarëve që alternoheshin rreth e përqark”¹⁸⁵. Por si qendër e rrethit mund të shërbejë dhe trugu i një peme. Në kuturën etnokoreografike të Europës veriore aj quhet “May pole”¹⁸⁶ (dru maji i stolisur me fjongo shumë ngjyrëshe). “...Ajo konsiston në një pemë të shenjtë, rreth të cilës kërcëhet, në majë të saj janë vënë rripa me ngjyra të ndryshme, ndërkohë që cepi tjetër është i kapur nga kërcimtarët... që konsiderojnë vetveten si mbajtës të fuqisë së rritjes.”¹⁸⁷

Këndvështrimi i dytë i këtij rituali paraqitet si një ndërthurje midis fjongos ose ylberit, që lidhet me një legjendë të lashtë, me atë të vajzës, ose çikës siç thuhet në

¹⁸⁵ Panajot Kanaçi, *Arti koreografik në Shqipëri*, Shtëpia Qendrore Krijimtarisë Popullore, faqe 4.

¹⁸⁶ Curt Sachs, *World History of dance*, New York 1967, faqe, 64.

¹⁸⁷ Po aty,

malësi, që mund të kthehet në djalë. Me një pamje të tillë ky ritual shfaqet më së shumti në Shqipërinë e Veriut, kryesisht në Tropojë. Ky mentalitet është shprehje e dëshirës së familjeve shqiptare, sidomos në Veri, për të pasur sa më shumë djem, ku të spikasë forca burrërore, vazhdimësia e fisit, përballimit të luftimeve dhe përballja me vështirësitë e jetës. Legjenda mbi vajzat që u bënë djem ka si bazë trillin, se nëse vajza kërcen ylberin atëherë ajo kthehet në djalë. Kjo mendësi popullore është e realizuar artistikisht edhe në valle, si në një variant i titulluar “Ylberi”¹⁸⁸. Këtu ylberi është realizuar nëpërmjet një numëri shumë të madh fjongosh shumëngjyrshe, të cilat mbahen në skaje nga çdonjëra prej dy vajzave, pra figuracioni është i larmishëm. Valltarët krijojnë herë vija paralele, herë kryqëzohen dhe herëtjetër krijojnë piramidën, tashmë të njohur. Valltarja kryesore, pasi kërcen bashkë me shoqet disa nga motivet krahinore kapërcen ylberin, duke kaluar njëra pas tjetrës fjongot, të cilat vajzat i kanë ulur pranë tokës. Në vijim, vajzat e rrethojnë atë në një rreth të ngjeshur. Më pas, ato hapen dhe shohin se shoqja e tyre është kthyer në djalë. Në këtë rast “ai” nis të kërcëjë me lëvizje të prera, plot dinamizëm. Elementet koreografikë këtu janë mbartur me një frymë mitologjike, gjë që e përforcon së tepërmi natyrën ritualistike të këtij krijimi.

III. 3 Vallet e ritualit të qiellit dhe tokës

Ky emërtim ka një skedar me shumë interes në arkivën e etnokoreografisë shqiptare dhe që është e lidhur me vallet që trajtojnë temën e mbjelljes. Marrëdhënia që njeriu ka krijuar me tokën që në lashtësi ka qënë shumë e drejtpërdrejtë dhe konkrete. Ai kuptoi vlerën që ajo kishte për jetesën e tij nëpërmjet procesit të mbjelljes. Ky moment i veprimtarisë të përditshme njerëzore erdhi si një ngjarje kur ata njohën kulturat bujqësore dhe krijuan një vetëdije për dobinë që ato sillin në jetën e tyre. Kultura bujqësore, siç dihet, në gjysmën e dytë të mijëvjeçarit të fundit pr.e.sonë, ishte burim i rëndësishëm i ekonomisë së Ilirisë së Jugut¹⁸⁹. Kjo gjë shtoi interesin për t’i dhënë një përkushtin marrëdhies me tokën dhe për të besuar tek ajo, duke krijuar kështu dhe kultin e saj. Vetë vallja rituale e mbjelljes është një shprehje artistike e vlerësimit që njeriu i adresoi tokës për çdo të mirë materiale të përfituar

¹⁸⁸ AIKP, “Ylberi” në “Valle nga koncerti me pjesë të zgjedhura nga FFRr të Tropojës”, nr.184/4

¹⁸⁹ Spiro Shkurti, *Bujqësia tradicionale dhe mbjellja e drithrave në Shpat të Sipërm*, Tiranë, 1981, faqe 93.

prej saj. Po kështu, edhe rituali i shiut, shpreh rëndësinë që kishte ai për rritjen e pjellorisë së Tokës.

Rituali i mbjelljes

Procesi i mbjelljes ishte lidhur me fenomene të ndryshme natyrore, si breshëri, përmbytjet, thatësira, sëmumdje të ndryshme të bimëve, të cilat ishin tëpashpjegueshme nga ana njeriut në ato kohë. Këto situata impononin frikën tek ai dhe, si në çdo moment tjetër dobësie, ishte i nevojshëm deditikimi dhe lutja që i drejtohej kulteve dhe perëndisë për të sjellë lehtësi dhe mbarësi. Akti lutës dhe dedikues ndaj perëndisë ishte për njeriun e asaj kohe një mentalitet që shoqëronte gjithë veprimtarinë e tij, prandaj ai shfaqej edhe në procesin e mbjelljes. Detyrimin ndaj perëndisë njeriu i asaj kohe, filloi ta praktikonte edhe te veprimet plastike imituese të procesit të mbjelljes. Lëvizje të tilla dalëngadalë morën tipare të natyrës vallëzuese dhe këto krijime nisen të kërceshin pikërisht para se të fillonte mbjellja. Kështu krijohen ura lidhëse midis procesit konkret jetësor me vallëzimin, i cili që në atë kohë ishte një veprimtari që përdorej si një formë nxitëse për ta bërë njeriun më të guximshëm. Kjo qartëson arsyen se përse në mënyrë të pakushtëzuar shoqëria njerëzore e atëhershme besonte tek aftësia e vallëzimit për të frymëzuar dhe ndikuar drejt realizimit të një qëllimi.

“Lidhur me kulturat bujqësore, populli ynë ka krijuar një kërcim model, që përgjithëson me formën dhe idenë e tij punën e të mbjellave”.¹⁹⁰ Prezenca e valleve për tokën, të shprehura në tematikën e mbjelljes dhe varianteve të ndryshme të saj në të gjithë territorin tonë etnokoreografik, tregon *së pari*, për një unitet ideoestetik të vallëzimit shqiptar. *Së dyti*, pavarësisht referimit të përbashkët tematikë dhe elementëve kompozicionalë të të njëjtit tekst poetik, muzikë dhe kërcim, ata tregojnë një përpjekje për larmi dhe pasurim të mjeteve shprehëse vallëzuese, sidomos me variantet e ndryshme në formacionin interpretues. *Së treti*, përse i përket strukturës koreografike, ato paraqesin një evolucion me fillesat e tyre, gjë e cila tregon një proces të ndërgjegjësimit kulturor brenda vallëzimit popullor shqiptar dhe, në të njëjtën kohë, ato na tregojnë një “transformin të vërtetë estetik, duke marrë trajta dhe forma koreografike të kristalizuara”¹⁹¹

Rastet ose shembujt që do të merren në analizë për trajtuar këtë tematikë janë emërtimet e më poshtë:

¹⁹⁰ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.B.L.U Tiranë, 2003, faqe 67.

¹⁹¹ Ramazan Bogdani, artikulli *Vallja e mbjelljes*, Kultura Popullore Nr.2, 1982, faqe 153.

“Qysh millet far e grunit-o” të fshatit Selcë të Shpatit të Elbasanit.

“Kesh ta dij kë bëhet gruni” nga krahina e Zadrimës.

“Qysh millet fara e piperit dhe e orizit” e krahinës së Dishnicës së Përmetit.

“Vallja e mbledhjes se grunit dhe elbit”, Grupi i Kurbinit (Laç).

“A e din ti si millet fara” e rrethit të Pukës.

“Ky orizi në sini” e fshatit Gostimë të rrethit Elbasan.

“Qysh millet far e grunit-o” të fshatit Selcë të Shpatit të Elbasanit.¹⁹²

Që në fillim të valles, vargjet: “Hidh ashtu, o moj hidh kështu/Hidhe këllqen përmbi gju” korrespondojnë me elementet e kërcimit. Morfologjia kërcyese përbëhet nga një motiv i përmbajtur me shtrirje horizontale dhe me tendenca për të qenë sa afër tokës. Ai trajtohet nga hapa të vegjël dhe me spostime minimale. Hapat kanë një karakter të thjeshtë, por duke përmbajtur në vetvete hedhje, me një predispozitë për ngritje të gjurit në një nivel paksa lart. Elementet shprehës të motivit, si nuancat trupore me kthesa majtas e djathtas, apo duart që ulen dhe ngrihen sipas impulsit të hedhjes së këmbës, pasurojnë gamën e veprimit lastiko-vallëzues. Në vazhdim, nëpërmjet përshpejtimit të ritmit, hedhjet dhe ngritjet e këmbës bëhen më evidente. Struktura e motivit dhe mënyra se si hapat ose lëvizjet e këmbëve realizojnë kontaktin me tokën, tregon referencën mbi përkatësinë karakteriale të valleve rituale, që është motivi i përplasjes apo ngjeshjes së këmbës në tokë. Ndërsa eleganca dhe delikatesa e interpretimit femëror i referohet përkëdheljes, ku shprehet dashuria për tokën dhe lidhja e drejtpërdrejtë e njeriut me të. Kjo valle shoqërohet me një këngë polifonike, që karakterizohet nga një interpretim dhe ndërthurje të zërave. Vallja nuk ka shoqërim muzikor, por përdor si mjet ritmik përdor “paret e gjoksit” prej monedhash metalike, si pjesë ornamentale e kostumit popullor.

“Kesh ta dij ke bëhet gruni” nga krahina e Zadrimës.¹⁹³

Ky krijim artistik popullor është konsideruar si varianti me tipik që trajton procesin e mbjelljes dhe valleve të tokës në repertorin e vallëzimit popullor. Struktura koreografike e tij përbëhet nga tre momente, ku lëvizja kërcyese është shkrirë me veprimet imitative. Lëvizjet janë të përmbajtura, të vogla dhe me goditje të lehta pupthi, ngjitur me tokën.

¹⁹²Ramazan Bogdani, Arkivi i institutit të Kulturës Popullore, (A.I.K.P.) *Qysh millet far e grunit*, Valle nga krahina e Shpatit, Elbasan, 1981, Kino film (K.f.).nr.106/5.

¹⁹³A.I.K.P. *Kesh ta dij ke bahet gruni*, Valle nga krahina e Zadrimës, Kino film.Nr.12/2 5 (Mbledhur nga Ramazan Bogdani.

Momenti i parë ka të bëjë me një lëvizje të dorës së djathtë, që kalon nga e majta në të djathtë në nivelin para krahavorit dhe që nënkupton veprimin shpërndarës ose hedhës së farës. Ky veprim ka një karakter dinamik, që shoqërohet me lëvizjen e kokës nga e majta në të djathtë, ndërsa trupi ka një thyerje minimale në fillim majtas dhe më pas djathtas. Këmbët gjithashtu bëjnë një hap zhvendosës djathtas me të djathtën, që pasohet me një hap bashkues të së majtës pranë së djathtës. Ky veprim plastik shoqërohet nga vargu: kesh ta dij ke bahet gruni, hej.

Momenti i dytë ka të bëjë me ngritjen e dorës së djathtë lart, më pas përkuljen e trupit përpara, dhe vendosjen e gishtit tregues të dorës së djathtë mbi sipërfaqen e tokës. Ky veprim plastik shoqërohet nga vargu: sille gishtin, lshou përdhe.

Momenti i tretë përfaqësohet nga goditje të lehta të tokës nga këmba e majtë, dora e majtë është e vendosur në bel, ndërsa e djathta ngrihet lart përpara duke shoqëruar veprimin e goditës të këmbës në tokë. Ky veprim plastik shoqërohet nga vargu: A bu-bu kcim t'mir' po m'ke.

“Qysh millet fara e piperit dhe e orizit” e krahinës së Dishnicës.¹⁹⁴

Është një valle që zbulon përkatësinë e saj si valle rituale vetëm në momentin e saj të fundit, kur interpretet janë rikthyer në vendin ku filluan kërcimin dhe kanë mbaruar tekstin poetik, qëndrojnë në vend dhe përkulen përpara tre herë, duke e shoqëruar këtë veprim me recitativin “Falem Zot, falem Zot, falem Zot”.

Nga pikpamja strukturale kjo valle ka këto karakteristika: 1) morfologjikisht motivi është dy hapësh i thjeshtë: a. këmbët kanë hap zhvendosës anash djathtas me të djathtën dhe hap bashkues me të majtën. Hapi ka tendencën për t'u ngritur paksa nga toka por pa fituar aftësinë hedhëse, b. duart janë të bashkuara, c. duart janë të kapura poshtë dhe distanca është shumë e vogël, gati ngjitur me supet e njëra-tjetrës, d. trupi është i drejtuar për nga qendra e rrethit, e. koka e drejtuar tek valltarja e parë; 2) formacioni, rreth i ngushtë por jo i mbyllur, që zhvendoset djathtas. 3) Tipi i vallëzimit, kërcim në grup por me karakter solistik të lirë për valltaren e parë, e cila krijon figura të tjera duke u kthyer me fytyrë përballë valltareve të tjera dhe me shpinë nga rrethi. 4) Trajta, një pjesëshe.

“Vallja e mbjelljes së grunit dhe elbit”¹⁹⁵ Grupi i Kurbinit (Laçit).

¹⁹⁴ A.I.K.P. *Qysh millet fara e piperit dhe e orizit*, Valle nga krahinat e Rrezes dhe Dishnicës, rrethi i Permetit, Kino film.4/1 (Mbledhur nga Ramazan Bogdani,).

¹⁹⁵ Grupi i Kurbinit (Laçit) *Valle rituale* https://www.youtube.com/watch?v=-jFPijW_IPc

Ky është një variant i valleve rituale për tokën, që është më i evoluar se rastet e tjera për disa arsye që lidhen me organizimin artistik të saj. Këta elemente vihen resë *pari*, tek shoqërimi muzikor, sepse shoqërohet me një grup çiftelish dhe me vokal, *së dyti*, tek përdorimi i dy formave të ritit mbi tokën, atë të mbjelljes me gisht dhe atë me hedhje, *së treti*, te dinamizimi i veprimit skenik, që lidhet me një zhvendosje të rrjedhshme dhe impulsive të veprimeve plastike të interpretuesve.

Struktura kompozicionale përbëhet prej disa momentesh: 1) Motivit të mbjelljes me këmbë që ka strukturën e tre hapshit të thjeshtë, me një morfologji ndërtimi ku hapi i parë është anash, i dyti i kryqëzuar para dhe i treti në vend, i cili shtjellohet në një formacion dy vijash paralele përballë njëra-tjetrës; 2) Zhvendosja me anë të hapave të lirë në formacionin e një vije të drejtë prapa (këto hapa nënkuptojnë formën e mbjelljes me hedhje minimale); 3) Veprimi që imiton hedhjen e farës së grunit në tokë, ku dora e majtë është e ngritur në nivellin e mesit. Ajo është e rrumbullakosur përpara horizontalisht, afër trupit, në mënyrë sikur ka të qarkuar një enë të rrumbullaktë, duke nënkuptuar enën e cila mban farërat gjatë mbjelljes. Dora e djathtë kryen veprimin e para-anash sikur hedh farën nëpër arë. Bashkë me dorën kthehet për inerci edhe trupi, duke krijuar imazhin e një lëvizje dinamike; 4) Momenti i formës së mbjelljes me gisht, këmbët në këtë rast qëndrojnë palëvizur drejt, pranë njëra-tjetrës. Dora e majtë kalon prapa në mes e thyer dhe e mbështetur, kurse dora e djathtë del përpara, shtrihet para-poshtë në drejtimin pingul me tokën. Trupi përkulet thellë përpara. Ky veprim i valles përcillet me vargun: “O ule gishtin o lal përdhe”, që përsëritet dy herë, ku mbas herës së parë ngrejnë ose drejtojnë trupin, imitojnë veprimin e fshirjes së djersës nga balli; 5) Momenti i motivit të hapave të njëpasnjëshëm, duke kryqëzuar këmbën e majtë një herë para dhe një herë prapa të djathtës e cila zhvendoset vetëm anash djathtas, ky veprim nënkupton formën e mbjelljes me hedhje minimale. Formacioni është gjysmë rrethi me duart e lidhura zinxhir lart dhe, në përfundim, mbas mbarimit të rrethit, vendosen në formacionin vijë e drejt përballë spektatorëve; 6) Veprimi që imiton hedhjen e farës së elbit në tokë, i cili këtë herështjellohet duke u zhvendosur përpara në formacionin një vijë e drejtë horizontalisht; 7) Momenti i formës së mbjelljes me gisht, këmbët në këtë rast, qëndrojnë palëvizur drejt, pranë njëra-tjetrës. Dora e majtë kalon prapa në mes e thyer dhe e mbështetur, kurse dora e djathtë del përpara, shtrihet para-poshtë në drejtimin pingul me tokën. Trupi përkulet thellë përpara. Ky veprim i valles përcillet me

vargun: “O ule gishtin o lal përdhe”, që përsëritet dy herë, ku mbas herës së parë kur ngrejnë ose drejtojnë trupin, imitojnë veprimin e fshirjes së djersës nga balli.

“A e din ti si millet fara” e rrethit të Pukës.¹⁹⁶

I gjithë teksti poetik në këtë variant këndohet nga të gjashtë vajzat që vallëzojnë, ndërsa nga pikpamja muzikore, shoqërimi i kësaj valleje është në formën e introduksionit dhe strofës së kënduar. Vlera e masës muzikore është 4/4. Teksti i këngës shoqëruese trajton radhazi kulturat e ndryshme bujqësore, si gruri dhe elbi, që konsiderohen objekte të rëndësishme për etnografinë shqiptare, kryesisht për periudhat e hershme kur ato kultivoheshin. “Zakonet e ceremonitë pagane më shumë lidhen me të lashtat (grurin, elbin, thekrën) sesa me të vonat. Dhe kjo është fare e natyrshme, sepse të lashtat janë drithëra më të hershme”¹⁹⁷.

Ky krijim folklorik ka një konceptim koreografik që përcakton një strukturë prej katër momentesh vallëzuese (motivesh), të cilat bashkarisht përfaqësojnë një frazë koreografike, e cila përsëritet katër herë me të njëjtat vargje të kënduara, por duke ndërruar emërtimet e kulturave bujqësore, përkatësisht misrin, grurin, elbin dhe groshën. Morfolgjia e vallëzimit mbështetet në deshifrimin përmbajtësor të çdo vargu të teksit poetik nga veprimi plastik. Momentet janë: 1) Ecja përpara, e cila ka një karakter përgatitor, ku valltaret përdorin edhe shaminë, bëhet një hap i madh me të majtën përpara nga e djathta e rrethit, këmba e djathtë afrohet pranë së majtës paksa diagonale, në këtë pozicion thyhen gjunjët, shoqëruar nga një kthesë e trupit, duke lëvizur shaminë. Ky motiv shoqërohet me vargun: “A din ti si millet misri oe; 2) Imitimi i hedhjes së farës (ku veprimi plastik është i njëjtë si tek veprimi i tretë te grupi i Kurbinut); 3) Momenti i tretë është gjesti tregues i tokës me gisht (trupit përkulet thellë para dhe dora e djathtë me majat e gishtrinjëve prek tokën dhe në vazhdim, duke drejtuar trupin, dora e majtë bën një hark anash majtas duke e kaluar nga prapa përpara ballit); 4) Ky moment përbëhet nga një kërcim pupthi në vend, nëpërmjet rrahjes së tokës me shputën e këmbës së djathtë, ndërkohë që e majta mban peshën trupore.

“Ky orizi në sini” e fshatit Gostimë të rrethit të Elbasanit.

Ky rast është marrë në shqyrtim për të sjellë disa elemente të shtuar që shfaqen te vallëzimi ritual për tokën me tematikë mbjelljen. Këta elemente pasurojnë

¹⁹⁶ A.I.K.P., *A e din ti si millet fara*, Valle nga F.F i rrethit Pukë, Kf.nr.183/2 (Mbledhur nga Ramazan Bogdani).

¹⁹⁷ Spiro Shkurti, *Bujqësia tradicionale dhe mbjellja e drithrave në Shpat të Sipërm*, Tiranë, 1981, faqe 94.

konceptin, strukturën, por më tepër mjetet shprehëse të vallëzimit ritual, duke na ndihmuar për të kuptuar procesin e evoluimit estetik të folklorit koreografik shqiptar, i cili trashëgon elementët e traditës së hershme por, dhe e pasuron atë me mjete të reja shprehëse në kuptimin kinetik (lëvizor). Këta elementë strukturore janë në drejtim të formacionit (përsa i përket interpretuesve, ku shfaqet prezenca e përbashkët e grave dhe burrave në veprimin koreografik) dhe të mjeteve plastike ose morfologjisë kërcyese, ku shtohet elementi plastik i imitimit të korrijes me drapër. Koncepti vallëzues bazohet në tre fjali koreografike: 1) Imitacioni i hedhjes së farës që i korrespondon vargjeve: Si e mbjellim moj ne orizin/ Ja kështu o moj ja kështu; 2) Goditja e lehtë e tokës me këmbën e majtë, që i korrespondon vargut: Hidhe këmbën o përmbi gju-a; 3) Imitimi plastik i procesit të korrijes me drapër, që i korrespondon vargjeve: Si e korrim moj ne orizin/ Ja kështu o moj ja kështu. Në vazhdim këngën e marrin burrat, të cilët këndojnë të shoqëruar edhe nga ritmika e dybekut, ndërsa gratë kërcëjnë. Ato zhvendosen me hapa të thjeshtë e pa ndërprerje në rreth nga e djathta dhe pastaj në vijë të drejtë para.

Të gjithë shembujt që trajtuam më lart, tregojnë se te vallet rituale të tokës me temë mbjelljen, morfologjia koreografike është e përbërë prej gjestikulacioneve të duarve, lëvizjeve të këmbëve dhe plastika trupore. Të gjitha harmonizohen në një formë të tillë, e cila krijon një “tërësi artistike”.¹⁹⁸ Ky konkluzion dëshmon për vlerat e një tradite të hershme të vallëzimit shqiptar, që karakterizohet për një brendi emocionale të larmishme.

Rituali i shiut

Në kuadrin e valleve rituale të tokës dhe bujqësisë bëjnë pjesë edhe *ritualet që i kushtohen shiut*, të cilat njeriu i ka krijuar si një mënyrë për të shprehur rëndësinë e këtij fenomeni natyror për bujqësinë dhe mbarësinë e prodhimeve të saj. Në periudhat e thatësirave të mëdha, kur prodhimet bujqësore rrezikoheshin nga mungesa e shiut, populli krijoi ritin e shiut nëpërmjet figurës së Dordolecit dhe ku “ritet magjike të tij janë në përgjithësi imitative: imitojnë rënien e shiut”.¹⁹⁹

Njerëzit duke besuar tërësisht në funksionin e këtij riti, e aplikonin atë në periudha kur domosdoshmëria e shiut ishte jetike. Kështu, ata e pranuan ritin e shiut si pjesë e besimeve zakonore dhe tradicionale të tyre dhe në këtë mënyrëshpjegohet dhe prezenca e tij në shumë popuj në botë. “Ky zakon është i njohur në të gjithë

¹⁹⁸ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH.B.L.U, Tiranë, 2003, faqe 64.

¹⁹⁹ Mark Tirta, *Kultet e bujqësisë dhe blektorisë në popullin tonë*. Etnografia IX, 1980, faqe 199.

Ballkanin, te bullgarët, rumunet, arumunet, greket, duke u shtrirë gjithashtu në Moldavi, Gjermani madje dhe në Angli.”²⁰⁰

Nga pikëpamja e plastikës koreografike, vallet e këtij riti janë shumë të thjeshta, duke u mbështetur më shumë te disa hedhje të vogla. Më tepër sillet rreth imitacionit të figurës së dordolecit, sidomos në kuptimin e elementeve të veshjes së tij me gjethe ose bar të njomë në të gjithë trupin. Një detaj tjetër është hedhja e ujit mbi dordolecin, i cili me pas hidhej ose kërcen, me qëllin për të spërkatur të gjithë hapësirën rreth tij me ujë. Organizimi i këtij riti, siç duket, qetësonte ndërgjegjen e njerëzve, duke krijuar tek ata besimin se së shpejti do të binte shi. “Këta krijime kanë karakter thjesht bujqësor dhe janë të lidhura drejtpërdrejtë me prodhimin e grurit dhe të misrit, pra me bimët e bukës, e jo me blegtorinë... Dordoleci vetë na paraqitet në origjinë, me sa duket të një hyjnie që kishte të bënte me ujrat, por që kishte fuqi të sillte shiun.”²⁰¹

Në vendin tonë ky ritual ka një shtrirje në krahina të ndryshme dhe vjen me ndërthurjen e elementeve që thamë më lart. Pavarësisht të kufizimeve në mjete shprehëse, këto rituale kanë për qëllim që të imponojnë një besim dhe të provokojnë një dëshirë për t’u realizuar. Shembuj të këtij rituali kemi në Berat, Shkodër, Tiranë, Elbasan (Labinot), në Jug të Shqipërisë. Një nga elementët e platformës së veprimit ritual është teksti poetik, që në treva dhe krahina të ndryshme, varion në dialektet zonale, por që në përmbajtje është një lutje dhe dëshirë për begati. Këtë fakt e vërtetojnë vargjet: Dordolec, bjerna shi/të na bëhet misri ri (Shqipëria e jugut)²⁰², shi shi bjerna shi /të na bahet misri i ri (Labinot –Elbasan)²⁰³, falna o zot shinë /sa vjet bereqet (Shkodër)²⁰⁴

Linja dramaturgjike e veprimit ritual bëhet i mundur nga ndërthurja e veprimeve të një djali të mbuluar me gjethe në të gjithë trupin e tij, që është në rolin e një dordoleci dhe një grupi burrash. Ata janë të vendosur në rresht dhe herë pas herë ngacmojnë dordolecin duke kënduar një këngë për të. Morfologjia e veprimit të tyre plastik përbëhet nga pozicioni i duarve, që i mbajnë para vetes me pëllëmbë të drejtura nga qielli, duke të krijuar ndoshta idenë e një pozicioni lutës të besimtarëve muslimanë dhe nga një ecje e ngadaltë që vjen e përshpejtohet nga intensiteti që

²⁰⁰Curt Sachs, *World History of the Dance*, 1963, faqe 115.

²⁰¹Mark Tirta, *Kultet e bujqësisë dhe blegtorisë në popullin tone*, Etnografia IX, 1980, faqe 199.

²⁰²Dordolec bjerna shi, *Lirika popullore*, 1, faqe 271

²⁰³Shi-shi, bjerna shi, *po aty*, faqe 279

²⁰⁴Falna o Zot shinë, *po aty*, faqe 280

provokon teksti dhe muzika. Në këtë moment dordoleci fillon të lëvizë me hapa të thjeshta me pak hedhje, si një vrapim i lehtë majtas dhe djathtas në formë rrethi. Ky veprim përsëritet dy herë dhe në tretë, njëra prej dy vajzave që janë vendosur përballë burrave, që në fillim i hedh një kovë me ujë që mban në dorë. Pas kësaj situatë dordoleci kërcen me hedhje pupthi në të gjithë hapësirën e veprimit, me qëllimin për të spërkatur tokën me ujin që ka ndër gjethet me të cilat është mbuluar. Në vijim të veprimit të tij dordoleci kthehet, i afrohet gruas me kulaçë, e cila i zgjat përpara të tërë tepsinë dhe dordoleci merr aq sa t'i pëlqejë.

“Dordolec or dordozi” Festivali Folklorit i Gjirokastrës, Qarku i Tiranës 1988²⁰⁵.

Një variant më i moderuar dhe i sjellë në formën e një loje me nota shumë entuziaste të valleve rituale të shiut është edhe “Dordolec or dordozi”. Pjesëmarrësit janë një grup vajzash, prej 12 vetash dhe një burrë, në rolin e dordolecit. Vallëzimi ka një strukturë kërcimi prej dy motivesh, që zhvillohen në një formacion rrethi të mbyllur me duart të kapura zinxhir në lartësinë e supeve, ku veprimi koreografik i adresohet qendrës së rrethit, në të cilën qëndron dordoleci. Morfologjikisht motivi i parë përbëhet nga hapa të vazhdueshëm me zhvendosje në të djathtë të rrethit. Janë gjithsej 16 hapa të njëpasnjëshëm dhe, i fundit, është një hap mbyllës, ku të dyja këmbët janë afër njëra-tjetrës, këtu mbaron edhe fjalja e parë koreografike. I gjithë ky zhvillim i motivit të parë shoqërohet nga strofa e parë e tekstit poetik:

dordolec or dordozi,
si të lusnim dikur ty,
të na ishte reja shi,
të na bëhej misri ri.

Fjalja e dytë koreografike ka strukturën e trehapshit, i cili interpretohet me një ritëm të përshpejtuar dhe që përsëritet 16 herë, me një karakter plastik dhe energji të veçantë. Në herën e fundit të motivit të dytë, grupi i vajzave e mbyllin rrethin në drejtim të qendrës ku ndodhet dhe personazhi që simbolizon dordolecin. I gjithë ky zhvillim i motivit të dytë shoqërohet nga strofa e dytë dhe e tretë e tekstit poetik:

²⁰⁵ *Dordolec or dordozi* Festivali Folklorit i Gjirokastrës grupi i Qarkut, Tiranë 1988
<https://www.youtube.com/watch?v=iRsds3mvg74>

dordolec or dordozi,
si feston vitin e ri,
me kapuç e me kalli,
një nga një e dy nga dy.
Dordolec or dordozi,
skemi ma nevojë për ty,
sa t'na rrit kallinin,
sa t'lagim neve ty.

Gjatë zhvillimit të dy fjalive koreografike veprimi i dordolecit është në vend dhe ka karakter shoqërues, pantomimik dhe pa asnjë ngarkesë plastike dhe emocionale.

Si përfundim, mund të thuhet se vallet rituale të tokës dhe të shiut në etnokoreografinë shqiptare na konfirmojnë edhe një herë hershmërinë e vallëzimit të ne, por dhe të funksionit që ata luajnë sot, si krijime artistike identitare të kulturës sonë shpirtërore.

KREU IV

VALLËZIMI SHQIPTAR DHE SHPREHJA E TIJ KINETOGRAFIKE

IV.1. Vallëzimi popullor shqiptar

Bazat e identitetit gjenden tek lokalizimi i tyre hapësinor. Kushtet historike, gjeografike dhe ato kulturore ndikojnë në përbërësit e identitetit tonë social e kulturor. Reflektimet mbi vallet, si faktor i një lidhjeje të fortë dhe rrjeti shkëmbimesh ndërkulturore midis komunitetesh. Nga njëra anë praktikat vallëzuese lidhen me kontekstin gjeografik dhe me kultet specifike të një popullsie, me religjiozitetin e saj në raport me çështje të përditshmërisë apo të botës së përtejme, të cilat u paraqitën në mite, rite dhe imazhe. Nga ana tjetër vallet u gërshetuan me ndërtimin e identitetit kulturor dhe është e lidhur ngushtësisht me strukturën e tyre sociale. “Këta faktorë gjeografiko-historikë duke qenë në sinkron me frymëzimin poetik popullor, bënë të mundur që koreografia të zhvillohej e larmishme me veti kombëtare të theksuara”.²⁰⁶ Koloriti i vallëzimit tonë është shprehur si një ndërthurje interesante e përmbajtjes dhe stilit, duke transmetuar estetikisht karakteristikat zonale të çdo krahine. Akti vallëzues në të gjitha periudhat historike ka qenë një pjesë e rëndësishme e jetës së përditshme e shqiptarëve, gjë e cila është faktuar edhe nga zbulimet arkeologjike që paraqesin figura të ndryshme valltarësh. Objektet e zbuluara i takojnë si periudhave parahistorike ashtu edhe atyre historike antike, ku evidentohen ndikimet helene apo ato romake. “Përmes tyre njihemi me rëndësinë e valles në jetën e përditshme të ilirëve edhe pse mund të mësohet fare pak për karakterin e valleve ilire... prej atyre pamjeve është e vështirë se mund të shihen ndryshime rajonale apo fisnore, që pa tjetër është dashur të ekzistojë në këtë fushë”.²⁰⁷ Ajo që ka rëndësi është se nga këto objekte ne mund të kuptojmë cilat kanë qenë proceset që karakterizuan lindjen dhe transmetimin në kohë e hapësirë të valleve dhe cili ka qenë dimensionin social i tyre. Sigurisht që eksistenca e këtyre fakteve mund të ishte një premisë për të ngritur hipoteza mbi karakteristikat dhe dallimet përmbajtësore stilistike vallëzuese të

²⁰⁶ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, Tiranë, 2003, faqe 7.

²⁰⁷ Aleksandër Stipcevic, *Ilirët.Historia, jeta,kultura, simbolet e kultit*.Botimet Toena, 2002, faqe 252.

krahinave dhe trevave të terrenit etnokoreografik shqiptar. Tashmë është e njohur idea se dukuritë artistike e një zone të caktuar kanë bashkëjetuar ngushtësisht me dukuritë historiko-shoqërore të ndodhura në atë territor dhe si rrjedhojë edhe trajtimi i vallëzimit në kompleksitetin e tij duhet të kuptohet si një derivat i marrdhënieve me këto dukuri. Në tërësinë e tyre ato përcaktojnë bashkësitë etniko-krahinore, strukturën vallëzuese, plastikën koreografike, dinamikën dhe morfologjinë lëvizore, dialektet kërcyese, ndërtimin arkitektonik të vallëzimit, shoqërimin ritmiko-muzikor dhe shumë elementë të tjerë të shprehjes dimensionale të vallëzimit shqiptar.

VI.1.1. Terreni etnokoreografik shqiptar

Vallëzimi popullor, si pjesë e etnokoreografisë shqiptare, në përputhje me karakteristikat e tij dhe shtrirjen gjeografike, ndahet në “tre pjesë të mëdha etnike”²⁰⁸ në të Shqipërisë së Veriut, Shqipërisë së Mesme dhe ato të Shqipërisë së Jugut. Dy të parat bëjnë pjesë në bashkësinë etno kulturore Gegëri dhe e treta në Toskëri.

Gjeografikisht *Shqipëria e Veriut* përfshin Rrafshin e Dukagjinit deri në Kosovë, për të vazhduar më tej me Shkodrën, Malësinë e Madhe dhe trevat veriore si Kukësi, Tropoja, Peshkopia. Në nivelin koreografik ajo përfaqëson një zonë me nuanca e ngjyime të veçanta, ku shpërfaqen dhe janë të akumuluar edhe cilësitë e eposit tonë kombëtar. Vallëzimi në trevat e kësaj zone, përgjithësisht ka një karakter epik, në sintoni të plotë me vetë psikologjinë e banorëve të zonës dhe terrenin gjeografik. “Karakteristikat e traditës vallëzuese të kësaj zone lidhen me kërcimin solistik me impulse dinamike dhe me një përmbajtje epike dhe epiko-lirike”²⁰⁹.

Edhe pse në kohë të ndryshme kufizimi i territoreve varion, mund të themi se *Shqipëria e Mesme* përfshin rrethet qarqet Tiranë, Durrës, Elbasan dhe deri në Rrogozhinë. Këtu vallëzimi ka ngjyrim liriko-poetik, me rrjedhshmëri të veprimit plastiko-trupor. Gjëja e parë që vihet re në karakteristikat koreografike të kësaj zone është dallimi që kanë vallet e qytetit nga ato të zonave rurale e specifiku të zonave malore. Këto të fundit kanë lëvizje më të rera dhe të theksuara, ndërsa vallëzimi qytetar ka një gamë të mëdhe tiparesh, me një plasticitet të veçantë dhe një strukturë të përbashkët. Në pamje të parë duket se ka një ndikim oriental, i cili shfaqet

²⁰⁸ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU Tiranë, 2003, faqe 10.

²⁰⁹ Po aty, faqe 10.

më tepër në drejtim të interpretimit dhe ndjesisë poetike, gjithsesi, këto ndikime nuk rrezikojnë apo vënë në dyshim origjinalitetin apo strukturën e kulturës qytetare të vallëzimit. Fryma qytetare e vallëzimit është e lidhur me vendin, mënyrën, formacionin e kërcimit, shoqërimin muzikor dhe emërtimin e valleve. Këto valle luhen në qytetet Tiranë, Kavajë, Elbasan, Durrës, pjesërisht në Krujë dhe në Shijak. Kërcehen përgjithësisht në momente të caktuara gjatë ceremonialit të dasmës dhe interpretohen kryesisht nga dy gra, më pak nga një grua e një burrë ose edhe nga dy burra, apo nga një grup grash. Interpretohen në formacion rrethi dhe me kërcime në vend, duke u shoqëruar me këngë, me formacione orkestrore ose me një alternim të të dyjave bashkë.

Shqipëria e Jugut, përfshin një tërësi etnike që emërtohet “Toskëri”, e cila ndahet nga Gegëria nëpërmjet lumit Shkumbin. Në këtë krahinë vallëzimi ka karakter masiv, ku gjithë veprimi koreografik nga ana e interpretuesve zhvillohet me duar të kapura zinxhir. Interpreti i parë, ose korifeu, luan rolin kryesor duke i prirë valles me hapa që e evidentojnë herë pas here, por duke qenë në përgjithësi i unifikuar me të tjerët përsa i përket tekstit koreografik. Kjo është një karakteristikë e përbashkët për të gjitha trevat jugore të Shqipërisë, që imponohet nga forma polifonike që përdor kjo trevë dhe që reflektohet edhe në mënyrën e trajtimit në vallëzim. “Në territorin gjeoetnografik të Shqipërisë së Jugut dallohen, në lidhje me mënyrën e të kërcyerit, katër treva të mëdha: *Toskëri, Myzeqeja, Labëria, dhe Çamëria*”.²¹⁰

a) *Toskëria* është një trevë ku përfshihen : Gramshi, Pogradeci, Korça, Përmeti, Zagoria Leskoviku, Përmetit, Skraparit dhe pjesërisht ato të Beratit, Tepelenës; b) *Myzeqeja* është një trevë ku përfshihet: Lushnja,(Myzeqeja e madhe që shtrihet midis lumit Shkumbin dhe lumit Seman) Fieri (Myzeqeja e vogël që ndodhet midis lumit Seman dhe lumit Vjosë), dhe pjesërisht rrethinat e Vlorës dhe Beratit; c) *Labëria*, është një trevë me qendër në Tepelenë, Vlorës, Gjirokastra; d) *Çamëria*, është një trevë ku futen: fshatrat e Sarandës, Delvina, Manzë, Konispol, duke kaluar kufirin politik shqiptar deri në Prevezë.

“Vallet e Toskërisë ndahen në: valle burrash e grash dhe më të pakta janë vallet e përziera. Tiparet e vallëzimit tosk vërehen qartësisht tek vallja dyshe toske, që kërcëhet më tepër nga burrat dhe më pak nga gratë”.²¹¹ Si për burrat edhe për gratë, kjo lloj valleje, konceptimin strukturor e mbështetet te shoqërimi polifonik, i cili

²¹⁰Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 32

²¹¹Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 33

starton me këndimin e vallëtarëve interpretues, “ku i pari “ia merr” këngës dhe i dyti “ia mban”, ndërsa grupi, prej burrash ose grash, shoqëron me iso duke qëndruar në mënyrë statike në vend”²¹². Tek burrat vallëzimi është i gjallë e dinamik, te gratë i qetë e i shtruar. Tri janë llojet e emërtimeve të valleve në këtë trevë: emërtimi nga vargu i parë i emërtimi nga krahinat përkatëse për shembull: Valle kolonjare, ose kolonjarçe, devolliçe por dhe emërtime të tjera si Valle e thëllëzave (Përmet). Përgjithësisht shoqërohen me muzikë instrumentale, më pak me vokal ose me kombinimin e të dyjave formave. Stili i vallëzimit përcaktohet dhe ndërvaret nga faktorë të shumtë gjeografikë, etnografikë dhe nga aftësitë interpretative të bartësve.

Vallet e Myzeqesë. “Vallet myzeqare formojnë një sistem koreografik të përcaktuar mirë në rrafshin gjeoetnografik”²¹³ Ato interpretohen në një trevë e cila shtrihet midis lumenjve Shkumbin e Vjosë dhe përfshin rrethet e Lushnjës, Fierit dhe pjesërisht rrethet Berat e Vlorë. Karakteristikë kryesore kanë formën dyshe të kërcimit dhe shumë pak në grup. Vallëzimi dysh myzeqar i burrave ka një përmbajtje ideoestetike të veçantë, ku mbizotëron krenaria dhe pathosi epik dhe emërtohen si: “Valle dyshe myzeqare”, “Hajdutçe”, “Vallja e Xhinxhilesë ” etj. Ky vallëzim ka tri mënyra shoqërimi muzikor: me këngë polifonike, me saze, me këngë e saze njëherësh. Ndërsa vallëzimi dysh i grave myzeqare, që njihen me emërtimet “valle venge” dhe “valle rrethçe”²¹⁴, shoqërohen me këngë polifonike.

Vallet e Labërisë. “Vallëzimi lab përbën një morfologji dhe “dialekt koreografik”²¹⁵ të veçantë dhe përfshin rrethet e Vlorës, Tepelenës, Gjirokastrës dhe pjesërisht ato të Fierit, Përmetit e Sarandës. Karakteristika dominuese e valles është shoqërimi me këngë polifonike, që këndohen nga vetë kërcimtarët. Vallet e burrave, më së shumti, luhen në dy grupe, në dy gjysmërrathë të vendosur njëri pas tjetrit dhe, më pak, në një grup, në gjysmërrathë. Vallet e grave dallohen për një pasuri formacioni koreografik dhe luhen në dy gjysmërrathë, me dy valltarë dhe në formacionin e një gjysmërrathi. Karakterin e kësaj valleje e ka shprehur në vargje Dritëro Agolli:

“Hej, ti valle labërishte valle!

Cili lab s’u ndez si prush prej teje

Ti je hequr dhe në çaste dasme

²¹² Po aty, faqe 33

²¹³ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqipar*, Tiranë, 1997, faqe 33.

²¹⁴ Po aty, faqe 33

²¹⁵ Po aty, faqe 34

Ti je hequr dhe në çaste beteje”.²¹⁶

Vallet e Çamërisë. Vallet çame të burrave dhe të grave, mbështetur edhe në historinë e vetë krahinë, i përkasin një morfologjie koreografike krejt të veçantë. “Vallet çame praktikohen jo vetëm në territorin krahinor të fshatrave çame, por edhe në qytete si: Fieri, Durrësi, Rrogozhina, Vlora, etj”.²¹⁷ Vallet çame të burrave ekzekutohen në dy mënyra: në formacion dysh dhe në grup. Ato në hershmërinë e tyre janë shoqëruar në një formë polifonike, ndërsa tani me orkestrinë ose saze. Vallet çame të grave, nga pikpamja e strukturës koreografike ngjasojnë me ato të grave të Labërisë dhe Toskërisë por paraqesin një larmi evidente. Kërcehen në grup, por ka raste të ekzekutohen edhe nga dy veta. Ndër vallet çame më të spikatura, që përfaqëson edhe karakterin identitar të kësaj zone, është vallja e Osman Takes, i cili “në momentin para vdekjes kërkoi t’i plotësohej dëshira e fundit për të kërcyer vallen e tij. Osmani e kërcëu vallen e tij në sini dhe sipas gojëdhënës atij iu fal jeta”.²¹⁸

Vallet e trevave ndërmjetëse. Ndërmjet trevave të Shqipërisë së Jugut në atyre të Shqipërisë së Veriut, vihen re valle të krahinave ndërlidhëse të Luginës apo bregut jugor të Shkumbinit, me anën e majtë të lumit Shkumbin, të cilat shtrihen nga perëndimi në lindje të rrjedhës së Sipërme të Luginës së Shkumbinit, madje, edhe gjatë rrjedhës së poshtme. Këtu mund të veçojmë vallet e krahinave të Shpatit, Polisit, Bërzeshtës, Dumresë etj. Në këto krahina, “që gjeografikisht janë midis Shqipërisë së Jugut dhe asaj të Veriut, ndërthuren jo vetëm dialektet gjuhësorë (gegë dhe toskë), por edhe dukuritë koreografike”²¹⁹. Këtu vallëzimi përmban një “ndërthurje të elementeve origjinale zonale me elemente të vallëzimit e zonave të Shqipërisë së Jugut, Shqipërisë së Veriut deri me elementet e vallëzimit të zonës fshatare të Shqipërisë së Mesme”.²²⁰ Tek ky grupim përfshihet vallëzimi i krahinave Shpat, që ka një përafërsi me vallëzimin dysh tosk, vallet e krahinës së Polisit që interpretohen kryesisht nga dy veta dhe shoqërohen muzikalisht me këngë polifonike, por dhe me curle e lodër, vallet ekrahinës së Bërzeshtë, të cilat janë dyshe ose në grup dhe që kanë të njëjtën mënyrë shoqërimi muzikor si krahina e Polisit, dhe vallet e zonës së Dumresë që ngjasojnë me vallet e Myzeqesë.

²¹⁶ Dritëro Agolli, Nga libri *Mesditë*, Tiranë, 1969.

²¹⁷ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 34

²¹⁸ Nezhat Agolli, *Vallja shqiptare e burrave*, Tiranë 1997, faqe 117.

²¹⁹ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 35.

²²⁰ Po aty, faqe 35.

IV.1.2. Vallet dhe mënyra e emërimit .

Klasifikimi i vallëzimit shqiptar sipas ndarjeve etnografike dhe koreografike përbën hapin më të rëndësishëm në studimin e kulturës kombëtare të vallëzimit. Ai orienton procesin e studimit strukturor në drejtim të eksplorimit të krahinës përkatëse dhe në të njëjtën kohë na jep mundësi të bëjmë krahasimet me krahinat e tjera. Të përbashkëtat, dallimet, ndikimet ekonomike e shoqërore, terreni gjeografik, klima, zakonet, veshja kanë ndikim të drejtpërdrejtë jo vetëm tek individët interpretues por edhe në morfologjinë e vallëzimit. Të gjitha këto imponojnë një dialekt kërcimi dhe një përmbajtje etnokoreografike që evidenton stilin, karakterin, tiparet e veçanta, individualitetin krahinor të valles popullore, krahas tipareve të përgjithshme kombëtare. Bazuar te këto veti të trashëgimisë së kulturës vallëzuese shqiptare vetë populli i ka emërtuar vallet sipas trevave, zonave e krahinave dhe sipas ndërtimit të brendshëm plastik. Emërtimi i valleve konsiderohet si një indikator në studimin origjinës dhe jetës artistike të një vallëzimi popullor.

Pasuria e pafund e krijimtarisë popullore i ka dhënë etnokoreografisë shqiptare një mundësi të gjërë në emërtimin e valleve, por edhe një dimension të çuditshëm. Kjo pasuri ka përcaktuar një spektër të gjërë të përdorimit të emërimit, e cila sipas Ramazan Bogdanit ndjek këtë përcaktim nga:

“1. origjina krahinore ose vendi ku interpretohet vallja:

- a) *sipas krahinës*, për shembull: Valle labe, Valle toske, Valle çame, myzeqare,
- b) *sipas fshatrave*, për shembull: Vallja e Zerqanit, Vallja e Shupalit;
- c) *sipas qyteteve*, për shembull: Valle shkodrane, Vallja e Kukësit”;

2. nga atmosfera emocionale, për shembull: Valle trimërishte, Valle luftarake, Valle humoristike, Valle dasme.

3. nga plastika koreografike, për shembull: Valle e rëndë, Valle e shpejtë, Valle e lehtë;

4. nga përbërja gjinore, për shembull Valle vajzash, Valle burrash, Valle grash, Valle e përzier

5. nga numri i pjesëmarrësve në vallëzim, për shembull: Kcim njësh, Valle dyshe, Valle treshe;

6. sipas figurave koreografike që përdoren, për shembull :Valle në rreth;

7. sipas mënyrës të kapjes së duarve, për shembull Valle dorë për dore, Valle krah më krah;

8. sipas instrumenteve në shoqërimin muzikor, për shembull: Kcim me çifteli, Vallja e pipëzave, Vallja e lodrës;

9. sipas krijuesve apo interpretuesve të shquar të tyre si për shembull Vallja e Osman Takës, Vallja e Xhafer Kabës, etj.”²²¹

IV.1.3 Vallëzimi shqiptar dhe elementët e strukturës së tij.

Në shkencën e etnokoreografisë, me konceptin strukturë vallëzuese nënkuptohen elementet përbërëse të valles që janë: a) Motivi (lëvizjet e trupit, të kokës dhe të duarve); b) Formacioni, (mënyra e vendosjes së valltarëve gjatë vallëzimit); c) trajta apo forma (aspektet tipologjike të valles, siç janë kërcimet njëpjesëshe dhe ato dypjesëshe). Unifikimi, ndërthurja dhe bashkërendimi i këtyre tri elementeve përbën themelin e një përfaqësimi vallëzues. Koreografia, në përpjekjen e saj për t'i dhënë një karakter përmbajtësor dhe analitik mënyrës së organizimit të materialit plastik, ka huazuar disa terma në analogji me gjuhën dhe letërsinë. Përdorimi i termit tekst koreografik ka të bëjë me gjithë materialin plastik të një vallëzimi. Në përbërje të tij ka motive të cilat emërtohen fjali koreografike dhe që në ndërtimin e tyre kanë një morfologji lëvizore që formon kuptimin e asaj që shpreh vallëzimi. “Ndërsa sintaksa koreografike në vallëzim nënkupton rregullat e kombinimit dhe seleksionimit koreografik”.²²²

Morfologjia vallëzuese përbëhet nga: *lëvizja*, që nënkupton zhvendosjen hapësinore të trupit; *fjalia koreografike*, që nënkupton organizimin e lëvizjeve të ndryshme; *fraza koreografike*, që nënkupton një formë të thjeshtë kompozicionale të shprehjes së një mendimi; *pjesa*, si përbëje strukturore e vallëzimit dhe *vallja*, që nënkupton një formë kompozicionale koreografike, ku organizohen të gjithë elementët e sipërpërmendur.

Në vallëzimin shqiptar, nisur nga pikpamje numerike dhe nga mënyra se si organizohen hapat, egzistojnë tri lloje motivesh: “a) motiv dyhapësh, b) motiv trehapësh, c) motiv katërhapësh”.²²³ Por vallëzimi shqiptar na ofron, sipas Skënder Selimit, edhe një variant tjetër të: “strukturës origjinale të vallëzimit: a) struktura e trehapshit asimetrik, formula e ndërtimit të saj përbëhet prej 6 hapash 4+2 hapa, prej të cilave 4 hapa janë djathtas dhe 2 majtas. Ky variant ekzekutohet në Kosovë,

²²¹ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 40-41.

²²² Susan Leigh Foster, *Reading Dancing*, Londër, 1986 faqe 59.

²²³ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 42

Shqipërinë e Mesme, Shqipërinë e Jugut dhe Çamëri; b)struktura e dyhapshit asimentrik,që paraqitet në strukturën 1+1 të hapave në vazhdimësi në mënyrë anësore dhe gjendet në zona malore të thella të tilla si malësia e Tiranës, në Shpat të Elbasanit, Berat etj; c)struktura e trehapshit, që nga ndërtimi i kërcimit paraqitet si një zhvillim i dyhapshit të vazhduar plus një hapi kërcyes; d)struktura e pesëhapshit asimetrik që është pjesë e valleve të burrave të Myzeqesë. Motivi i kësaj strukture ndërtohet nga 6 hapa nga e djathta dhe 4 nga e majta, gjithsej 10 hapa, të vendosura dy herë nga 5 hapa në mënyrë asimetrike. Kjo strukturë e ka bazën tek trehapshi asimetrik që i janë shtuar nga dy hapa nga të dyja anët”.²²⁴

Elementi kinetik kryesor i valles, që është lëvizja,funksionon në bazë të kohës, hapësirës dhe forcës. Koha përcakton zgjatjen e lëvizjes nga çasti fillestar deri në mbarim, hapësira përcakton gjithashtu drejtimin e lëvizjes dhe format trupore që diktohen gjatë vallëzimit, ndërsa forca lidhet me intensitetin apo dinamikën e lëvizjes. Përveç elementeve kinetikë, të cilat lidhen me formën, vallet strukturohen edhe mbi bazën e motiveve, të cilat kanë të bëjnë me përmbajtjen. Në terminologjinë vallëzuese, të gjitha këto njihen ndryshe me termim plastika koreografike, ndërsa përdorimi i tyre në vallëzim nënkupton stilin dhe veçantinë e kërcimit.

Vallëzimi ynë popullor ndërtohet me një, dy ose më shumë motive dhe kjo kushtëzon edhe pjesëmarrjen në vallëzim. Rasti i valles me një motiv lidhet me kërcimet në grup, ku vazhdimisht përsëritet i njëjti motiv, i cili, gjatë ekzekutimit të vallëzimit, fiton tipare e nuanca me karakter plastik, ritmik dhe dinamik. Këtu bëjnë pjesë vallet e Çamërisë, të Toskërisë, Labërisë etj. Ndërsa rasti i valles me dy ose me më shumë motive lidhet me vallëzimin solistik. Në këtë rast gërshetimi i motiveve nuk ka një rregull të caktuar, por varet nga aftësia intuitive, fantazia dhe shija e vetë bartësit. Këtu futen “këcimet” e lira të grave dhe të burrave në Tropojë dhe Malësi të Madhe.

Në aspektin strukturor, vallëzimi znë popullor, bazohet së tepërmi tek elementet shprehës të lëvizjes së të gjithë gjymtyrëve siç janë: a) trupi me linjat, qëndrimet, përkuljet,rrrotullimet e tij, të cilat vihen re sidomos tek kërcimet solistike; b) koka, që reflekton ndjeshmërinë e karakterit vallëzues, si tek burrat dhe gratë; c) duart, që demonstron mënyrën se si interpretuesit bashkëveprojnë në mënyrë të ndërsjelltë me njëri tjetrin. Për shembull duke u kapur zinxhir me krahë të thyer

²²⁴ Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHLBUE, Tiranë 2003, faqe 28-29.

anash, krah më krah ose rastet kur krijohet një atmosfere dinamiko ritmike nëpërmjet përplasjes së duarve. Të gjitha këto quhen ndryshe në terminologjinë vallëzuese me termin “plastika koreografike”²²⁵ ndërsa angazhimi i tyre në vallëzim nënkupton stilin dhe veçanësinë e kërcimit. Për t’u vlerësuar në produktin tërësor të vallëzimit shqiptar është roli dhe funksioni i shamisë, përdorimi i së cilës në çdo valle i shton vallëzimit vrullin, ekspresivitetin dhe kulminacionin. Këtij roli të shamisë i referohet dhe Kadare në vargun “shamia palët ndehu”²²⁶.

IV.1.4. Formacioni koreografik i vallëzimit

Me formacionin koreografik kuptojmë mënyrën e implikimit të valltarëve gjatë vallëzimit, brenda hapësirës së performancës. Kjo gjë nënkupton krijimin e figuracioneve gjeometrike ose siç emërtohen ndryshe, figurat koreografike. “Analiza morfologjike e vallëzimit tonë dëshmon se, vallet masive dhe ato solistike, paraqesin tipare dhe veçori specifike, të cilat i dallojnë nga njëra-tjetra. Kështu, vallet masive karakterizohen nga të kërcyerit me më shumë se katër valltarë, nga interpretimi i njëjtë i motiveve gjatë kërcimit dhe nga të kapurit e duarve. Mbi bazën e këtyre karakteristikave, vallet tona masive kanë katër formacione tipologjike: 1) Vallet në rreth të mbyllur, 2) vallet në gjysmërrreth, 3) vallet në dy vija përballë njëra - tjetrës.”²²⁷ Organizimi i formacioneve dëshmon lashtësinë e vallëzimit tonë dhe paraqet vlerën autentike të tij. Në vijim do të ndalemi të analizojmë këto formacione.

Vallet në rreth të mbyllur përfaqësojnë shprehjen më të hershme dhe më autentike në terrenin etnokoreografik shqiptar, dhe jo vetëm. Joan Lawson konstaton se: “rrethi i mbyllur është forma më e hershme e valles”²²⁸. Sipas studiuesve, ky formacion nënkupton kërcimin rreth një objekti kulturi (për shembull, rreth zjarrit), adhurimin e diellit, të bimëve dhe lidhet me origjinën e largët të valleve rituale, që i përkasin kulturës së hershme pagane. Ramazan Bogdani shprehet se: “Sot vallëzimi në rreth të mbyllur nuk ka kuptim ritual, por mbart thjeshtnjë vlerë estetike. Emërtime të tilla si: “rrethçe”, “rrethore” ose “rumbullake”, flasin për një ndërgjegje të formuar ndër shekuj e të trashëguar deri sot”²²⁹. Ato kanë qënë të lidhura me një objekt

²²⁵ Ramazan Bogdani, *Për strukturën e Vallëzimit Popullor Shqiptar*, Kultura Popullore, 1987 nr.2, faqe 80.

²²⁶ Ismail Kadare, *Vallja Shqiptare*, Tiranë, 1976.

²²⁷ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 57

²²⁸ Joan Lawson, “*European Folk Dance*” Londër, 1962, faqe 7.

²²⁹ Ramazan Bogdani, *Për strukturën e vallëzimit shqiptar*, botuar në Kultura Popullore Nr 2 /1987, faqe 85.

qendror, siç mund të ishin pema, tempulli, një gjah i madh dhe, më vonë, vallja në rreth u përdor edhe në ceremonialin e dasmës. Kërcimet në rreth të mbyllur janë të thjeshta, të paorganizuara, improvizuese dhe duket sikur kërcimi krijohet aty për aty, në mënyrë spontane, ku inkuadrin lëvizor duket sikur e bën vetëm rrethi i mbyllur. Vallet në rreth të mbyllur karakterizohen nga kërcimi i barabartë i pjesëmarrësve, ndryshe nga ato që interpretohen në gjysmërreth, ku rolin kryesor e luan i pari i vargut ose korifeu. Shembuj që përfaqësojnë kërcimin në rreth të mbyllur janë vallet “Mirse vjen o sylarme” nga krahina e Librazhdit. Sipas Nexhat Agollit, “vlera e këtij varianti qëndron në trashëgiminë e formës shumë të hershme të rrethit të mbyllur”²³⁰. Një tjetër shembull është vallja “Tupjançe” e grave të Shushicës, qarkut Elbasan, e cila “kur shikohet të krijohet përshtypja e njerëzve që sa kanë filluar të inkuadrohen së bashku për të hedhur shkëndijën e parë të kërcimit”²³¹.

Vallet në gjysmërreth, si valle masive, përfaqësojnë formën më të përhapur kërcyese në etnokoreografinë tonë dhe gjenden të përhapura në të gjithë vendin. Ato shfaqen me forma dhe karakteristika të ndryshme. *Së pari*, ndërtohen nga dy gjysmërrethë, ku dy grupe vendosen njëri pas tjetrit dhe shtjellojnë kërcimin në formë dialogu, një herë një grup dhe më pas grupi tjetër (ky vallëzim karakterizohet nga një plastikë dinamike). *Së dyti* nga gjysmë rrathë të cilët zhvendosen në rreth nga e djathta, në drejtim të vargut të valles. Këtu rolin kryesor e merr i pari i valles ose siç quhet “balli i valles”²³² si shembull mund të sjellim vallet epike trimërishte, specifikisht vallet labe “bodrumçe”²³³ dhe vallet e burrave të Çamërisë. *Së treti*, varianti në të cilin valltarët vendosen në gjysmë rrathë që qëndrojnë në vend. Për këtë variant sjellim si shembull “lojnat e kapuçave”. Forma e katërt është ajo ku valltarët nga gjysmë rrathë zhvendosen para e prapa nëpërmjet ecjes së lirë. Shembull për këtë është ceremoniali i dasmës, duke patur si objekt qendror nusen, ky formacion vihet re: “te vallet e përziera të Anës së Malit, Shkodër”²³⁴.

Vallet në dy vija përballë njëra –tjetrës. Ky formacion ka të bëjë me vendosjen e dy grupeve të valltarëve përballë njëri-tjetrit, ku me një lëvizje dy hapëshi në formë dialogu ato afrohen ose largohen nga njëri tjetri. “Fillimisht vallen e nis njëri grup ... mandej... grupi tjetër i përgjigjet ... me të njëjtin motiv koreografik dhe me të

²³⁰Nexhat Agolli, *Valle nga rrethi i Librazhdit*, Tiranë 1972, faqe 27.

²³¹Nexhat Agolli, *Valle nga rrethi i Librazhdit*, Tiranë 1972, faqe 27

²³²Po aty, faqe 27

²³³Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqipar*, Tiranë, 1997, faqe 58.

²³⁴Po aty, faqe 61.

njëjtin varg të tekstit të këngës”.²³⁵ Këtë figuracion e hasim te vallja e kënduar të Rranxave e Shkodrës “Mori e mira ma more bjeshkën”. Te vallja “Lujke Mara, lujke Rusha” e grave të Rugovës, ky figuracion ka variantet e tij me zhvendosje të vijave paralele vertikale para ose prapa dhe kalimin e valltarëve dy e nga dy.

Kërcimet solistike, pavarësisht nga numri i pjesëmarrësve, nënkuptojnë një kërcim vetjak apo individual, që në gjuhën e popullit emërtohet “kcim”. Ato quhen vallëzime të lira, ku interpreti shpërfaq vlerat artistike të tij me virtuoizëm dhe në pavarësi nga të tjerët. Karakteri i vallëzuesit është dinamik, luftarak, me një përmbajtje të theksuar ideo-estetike. Këtu bëjnë pjesë “kcimi burrash” i Tropojës dhe kërcimet e “ballit” të valles siç është rasti i “Valles së tjerres”. Tek kërcimet solistike futet edhe momenti kur, një nga interpretët, shkeputet nga grupi dhe kërcen një sekuencë individuale.

Kërcimet dyshe, mund t’i kategorizojmë si vallëzime ku valltarët nuk kapen për duarsh si vallja e Napoleonit (Shqipëria e Mesme), “Kcimi i logut” (Malësia Madhe), “Premja me jatagane” (Malësia Madhe), “Vallja e Shotës” (Kosovë), ku valltarët nuk kapen për gjatë gjithë valles prej duarsh, ose ku ato janë të kapur prej duarsh, siç janë vallja dyshe e Zerqanit apo vallet e burrave të Shqipërisë së Mesme. Një shprehje tjetër e kërcimeve dyshe janë edhe vallet e brezave që konsiderohen në vallëzimin tonë kombëtar një mënyrë simbolike e transmetimit të traditës nga të vjetrit tek të rinjtë dhe nga të rinjtë tek fëmijët. “Risitë në vallet e brezave qëndrojnë në gërshetimin apo rreshtimin e disa valleve më tipike të një krahine a zone”.²³⁶ Këtu mund të përmendim vallet e brezave tek grupet folklorike të Dibrës, Kukësit, në Festivalin Folklorik Kombëtar Gjirokastrë të viteve 1968 dhe 1973.

Kërcimet treshe. Një tip tjetër i kërcimeve solistike janë kërcimet treshe, të cilat janë shumë të rralla në traditën tonë vallëzuese dhe sipas Skënder Selimit: “ato kanë lidhje të drejtpërdrejta me epikën shqiptare”.²³⁷ Shembull i kësaj forme kërcyese në vallëzimin tonë është treshja labe e emërtuar “Valle burrash Vranisht” (Vlorë), treshja mirditore e emërtuar “Vallja e mollës” (Mirditë) etj.

Kërcimi katërsh është një dukuri e pakët në vallëzimin shqiptar dhe rastet e shfaqes së tij janë minimale. Ndër rastet më të konsoliduara janë “Kërcim katërsh me u shtënuar”, valle grash të Rugovës dhe variantet koreografike, që sipas strukturës

²³⁵Ramazan Bogdani, *Gjurmime Koreografik*, Eurorilindja, Tiranë, 1995, faqe 60.

²³⁶Ramazan Bogdani, *Studime filologjike*, Tiranë, 1976, nr.4, faqe 87.

²³⁷Skënder Selimi, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SHBLU, Tiranë 2003, faqe 270.

arkitektonike, interpretohen nga katër veta, siç është rasti i valles “Kcim grash me t’majtme” nga Gryka e Madhe, Dibër.

Kërcimi në grup. Një lloj tjetër i vallëzimit shqiptar janë dhe kërcimet në grup, të cilat ekzekutohen nga të paktën katër valltarë. Ky lloj i kërcimit përfaqësohet në dy pamje, ku në të parën vallëtarët nuk kapen prej duarsh, por janë të unifikuar në figurat koreografike në një formacion rrethi me zhvendosje nga e djathta ose brenda tij. Shembujt përfaqësues të këtij lloji janë: “Këlliçoja e dytë”, Lumë, Kukës dhe “Kalladojnat”, Opojë Kosovë²³⁸. Ekziston dhe rastit kur i gjithë grupi kërcen në një formë të lirë dhe që përfaqësohen përgjithësisht nga kërcimet e grave, ku si shembull mund të përmendet: “Kërcim dasme e Anës së Malit”, Shkodër dhe “Kërcim vajzash”, Dibër.²³⁹

IV.1.5. Trajta, si shprehje e ndërtimit arkitektonik të valles.

Me termin trajtë nënkuptohet mënyra e ndërtimit arkitektonik të vallëzimit, i cili tek ne është prezent si në format më të thjeshta solistike ashtu edhe tek format e valles masive. Ndërtimi arkitektonik dallon dy lloje: vallëzimet njëpjesëshe dhe ato dypjesëshe. Kërcimet njëpjesëshe i gjejmë përgjithësisht në tipat dhe variantet e valleve masive, ku zakonisht ka një mënyrë shtjellimi në një linjë horizontale nga fillimi deri në fund dhe ku motivet koreografike luhen qetë, me finesë dhe elegancë. Tipi dypjesësh përbëhet nga pjesa e parë, e shtruaradhe pjesa e dytë, kthesa ose e prera e valles. Pjesa e dytë, në krahasim me të parën, ka një zhvillim koreografik më intensiv dhe dinamik. Ajo karakterizohet nga vrulli i lëvizjeve, luhet më shpejt dhe, në fund, falë për shkallëzimit dinamikarrin pikën kulmore.

Pra mund të pohojmë se, nga pikëpamja e strukturës, vallëzimi popullor paraqet dy karakteristika dalluese: *së pari* paraqet një unifikim dhe harmonizimin llogjik të elementeve plastike të të gjithë trupit, ku lëvizjete këmbëve, të trupit, të kokës dhe të duarve shfaqen si një unitet i plastikës së vallëzimit; *së dyti*, si rezultat i këtij procesi, “vallëzimi popullor shqiptar përfaqësohet nga një plastikë dhe lëvizje artistike të vazhdueshmërie dhe zhdërvjelltësie unike.”²⁴⁰

²³⁸ Ramazan Bogdani, *Për strukturën e vallëzimit shqiptar*, Kultura Popullore Nr 2 /1987, faqe 88.

²³⁹ Po aty, faqe 89.

²⁴⁰ Ramazan Bogdani, *Për strukturën e vallëzimit shqiptar*, botuar në Kultura Popullore Nr 2 /1987, faqe 9.

IV.1.6. Shoqërimi muzikor dhe ritmi në vallëzimin popullor

Ritmi dhe muzika janë dy elementet bazikë të vallëzimit shqiptar dhe të dy bashkë përbëjnë një nga komponentët e rëndësishëm të shprehjes artistike të koreografisë popullore. Padyshim ritmi është dhe një nga konceptet themeltar të kompozimit koreografik që nxit, shkakton lëvizjen si një proces neuro-muskulor. Stilistika e valles popullore ka lidhje të ngushtë me muzikën dhe ritmin. Lëvizja, tingulli, ritmi dhe melodia janë struktura ekzistenciale të vallëzimit shqiptar. Mënyrat e përfutimit ritmik janë të ndryshme dhe mund të kenë origjinë të ndryshme, e cila shton larmishmërinë. Origjina mund të jetë vokale, nga goditja e mjeteve si guri, shkopi; nga ornamenteve kostumografike, nga përplasja e këmbëve në tokë, nga veglat muzikore të perkusionit, tepsi, këmborë etj. Këto forma të shoqërimit ritmit të vallëzimit dëshmojnë për hershmërinë e tij në trojet shqiptare.

Në etnokoreografinë tonë njihen edhe vallet e heshtura, ekzekutimi i të cilave funksionon mbi bazën e një ritmi të brendshëm. Shembuj të këtyre valleve gjejmë pothuajse në të gjithë territorin geg. Kështu kemi rastin e valleve luhen në Malsinë e Madhe dhe atë të Rrafshit të Dukagjinit apo të valles së vajzave të Rajcës, e cila ekzekutohet nën shoqërimin parave të vendosura si stoli zbukuruese në pjesën e krahërorit por tregojnë raportet shprehëse midis ritmit dhe lëvizjes në vlerën kohore të caktuar të ekzekutimit të saj.

Muzika e vallëzimit folklorik shqiptar, ka një ritmikë mjaft të pasur. Ajo organizohet në masa ritmike të thjeshta ($2/4$, $3/4$), të përbëra ($4/4$, $6/8$), të përziera ($5/8$, $7/8$) dhe në masa ritmike të lira: at libitum. Në këtë shumëllojshmëri, vallëzimi i çdo krahine ka të veçantën e vet, që lidhet edhe me gjininë e interpretëve. Kështu vallet e grave karakterizohen nga ritme të thjeshta, ndërsa vallet e burrave nga ritme të përbëra. Gjithashtu vallet e shoqëruara me këngë homofonike, të cilat luhen në krahinat e Shqipërisë së Mesme e të Shqipërisë së Veriut, praktikohen më tepër nga gratë dhe më pak nga burrat. Ato luhen kryesisht në grup, në rreth të mbyllur, në gjysmërreth dhe në dy vija përballë. “Në disa zona të Shqipërisë së Veriut, forma e shoqërimit muzikor përcakton nocionet “valle” dhe “kçim” (ky i fundit përcillet me instrumente muzikore)”²⁴¹. Në Shqipërinë e Jugut kemi vallet e shoqëruara me këngë polifonike, të cilat interpretohen ose vetëm nga gratë ose vetëm nga burrat. Vallet e

²⁴¹ Ramazan Bogdani, *Vallëzimi Popullor Shqiptar*, Tiranë, 1997, faqe 70-71

shoqëruara me këngë polifonike luhen zakonisht në një ose dy grupe (në gjysmërreth) dhe në formë dyshe (nga dy valltarë).

IV.2. Mbi historinë e shkrimit të vallëzimit

Prej shekujsh shkrimi i koreografisë dhe vallëzimit ka qënë një nga shqetësimet dhe sfidat e shumë studiuesve dhe koreografëve. Për të paktën, që prej pesë shekujsh janë bërë përpjekje për të hartuar një sistem të shënimit të lëvizjes. Përpjekjet për të regjistruar vallëzimet lindën në momentin kur pasuria e valleve popullore dhe krijimitaria artistike e koreografisë së kultivuar u zhvillua gjithnjë e më shumë. Ekzistenca e një bagazhi të madh koreografik kërkoi gjetjen e një mundësie që ai të fiksohej në letër.

Vallëzimi është art dhe si çdo art përdor një kod të caktuar, por ndryshe nga artet e tjera ai është shumë më kompleks. Së pari, kompleksiteti lidhet me faktin se ai është një aktivitet që ekziston si në hapësirë dhe në kohë dhe së dyti, për shkak të vetë mjetit që përdor, trupit, i cili është i aftë të prodhojë shumë mënyra të të vepruarit njëkohësisht. Prandaj problemet e formulimit të një shënimi lëvizor, i cili të ketë të shkruarit, të lexuarit dhe të deshifruarit, janë të shumta. Vështirësia e një sistemi shënjes për vallëzimin lidhet drejtpërsëdrejti me specifikën e artit koreografik. Këto vështirësi lidhen me sqarimin e përpiktë të drejtimi të hapit, të formës së tij, të gjerësisë dhe gjatësisë së hapit, me veçorinë e vendosjes së këmbës në tokë dhe shkëputjen e saj prej tokës. Qartësimi i të gjitha karakteristikave të hapave e lëvizjeve, fiksimi i veçorive të gjestit, ndërrimi i pozicioneve të duarve, të trupit, të kokës, ritmit, tempit dhe dinamikave të lëvizjes në bashkëlidhje me shoqërimin muzikor, vokal, instrumental, goditjeve me objekte të ndryshme si shuplakë, gurë, daulle përbëjnë vështirësitë e lartpërmedura.

Përpjekja më e hershme, e njohur, për të shkruar vallëzimin daton nga gjysma e dytë e shekullit XV. Që nga ajo kohë, shumë sisteme të tjera u shpikën, duke u bërë shumë popullore për një farë kohe. Pavarësisht përpjekjeve pothuajse të gjithë, deri në ditët e sotme, nuk arritën të prodhonin një sistem të mirëfilltë si ai i shenjimit muzikor. “Çdo metodë që lindi ishte rezultatet i fazave të zhvillimit të vetë vallëzimit, prandaj zhvillimet dhe ndryshimet e vazhdueshme të vallëzimit, hidhnin poshtë çdo metodë të një periudhe të mëparshme. Tri kanë qënë përherë kërkesat themelore të një sistemi - regjistrimi i saktë i lëvizjes së komplikuar, regjistrimi i saj

në formë ekonomike dhe të lexueshme, dhe përditësimi i tij me inovacionet e vazhdueshme të lëvizjes”.²⁴²

Dokumenti i parë kinetik për shkrimin e valles në letër, mund të konsiderohet manuskripti i parë, në shekulli XV, i shkruar me ar dhe argjend në letër të zezë, autorja e së cilit është Margarita Austrijska. Ky dokument paraqet 59 basse-danse²⁴³, kërcime salloni, që aplikoheshin nga aristokracia e vendeve europine në ambjentet e tyre mondane, me një specifikë pozuese dhe me lëvizje rrëshqitëse të një niveli tokësor. Në këtë dorëshkrim, pas çdo note melodike, qëndron një shkronjë fillestare për hapin kërcyes. Të gjitha notat kanë një vlerë të barabartë dhe si rrjedhojë, nënkuptohet që dhe lëvizjet shkojnë në mënyrë horizontale.²⁴⁴

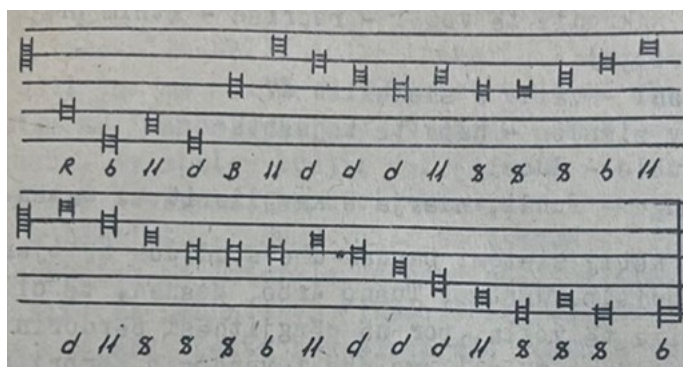


Fig. IV.1. Marrë nga libri *Art i koreografisë*²⁴⁵

Një tjetër metodë e regjistrimit të vallëzimit ishte edhe përdorimi e shkurtesave për emrat e hapave, të tilla si, R - reverencë, s - simple, d - double, re – reprizë. Ky sistem i takon Antonius de Arenës (1500-1544), ku fiksohen 60 basse-danse-t më të dëshiruara për atë kohë dhe që kërcëheshin në pallatin e mbretit francez Karlit IX. Ai nuk zbaton fiksimin e notave muzikore, por i fikson vallet me shkronjën e parë të çdo lëvizjeje që bën pjesë në basse-danse. Sipas këtij sistemi, Arena, përshkruan basse-danse e shekullit të tij në këtë mënyrë:

R b s s d r v a s d d d r d r b s s d r b c

Por ky system është një mënyrë për të rreshtuar lëvizjet dhe jo për ta transkriptuar qartësisht vallëzimin dhe koreografinë e saj, domethënë ka qëllim thjesht

²⁴² Ann Hutchinson Guest, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement* Fourth Edition published 2011 by Routledge, faqe 2.

²⁴³ Vallëzim që përdorej në argëtimin e oborrit aristokratik gjatë shekullit të 15-të dhe fillimit të shekullit të 16-të. Emri i tij i atribuohet origjinës së saj të mundshme si një vallëzim fshatar, ose "i ulët", dhe stilit të tij të bazohet në lëvizje të vogla rrëshqitëse të këmbët afër tokës.

²⁴⁴ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*, Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987, faqe 199.

²⁴⁵ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*, Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987, faqe 199.

rikujtues, pa shpjegime mbi përmbajtjen e vallëzimit. Librat që krijuan literaturën fillestare të shkrimit kinetik dhe që përcaktojnë kërcimin e periudhës, u shfaqën në Itali gjatë shekullit të 16-të. “Orchesographie” nga Thoinot Arbeau ishte libri më i njohur në atë periudhë, që u botua në Francë, në vitin 1588. Në të përshkrimet e pozicioneve dhe të hapave të njohur shoqëroheshin me figurë ilustruese. Risia e kësaj vepre konsistonte në vendosjen e emrave të hapave, përballë notave përkatëse muzikore në të cilat duhet të kryhej çdo hap. Pavarësisht nga një organizim i tillë i informacionit, Arbeau nuk prodhoi atë që mund të quhet një sistem shënimi. Zhvillimi i vallëzimit në oborin e mbretit Louis XIV dhe në veçanti i vallëzimit profesional gjatë këtij shekulli, prodhoi sistemin e parë të plotë të shënimeve, autor i të cilit ishte Raoul Feuillet Bazar. Në vitin 1700 Bazar botoi “Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse”. Në këtë vepër, duke u mbështetur në elementet e para të sistemit shkruar, të inicuar nga Pierre Beauchamps, ai do të ofrojë metodën shkruar të vallëzimit. Feuillet vendos për herë të parë parimet bazë të kinetikës, duke bërë klasifikimin teorik të hapave të ndryshëm e njëkohësisht duke dhënë karakteristikat përkatëse të secilit prej tyre. Kjo qasje përcaktoi termin “koreografi”²⁴⁶, në kuptimin e drejtpërdrejtë të shkrimit të valles, duke e plotësuar sistemin edhe me aspektin grafik. Përdorimi i këtij sistemi mundësoi vallet më të parapëlqyera të shek. XVIII. Më vonë u aplikua në shumë vende të Evropës dhe kjo mundësoi ruajtjen grafike të shumë valleve evropiane deri në fund të shek. XVIII. Falë këtij sistemi, shkrimi Feuillet-Beauchamps, kërcimtarët dhe koreografët e kohës arritën të studiojmë hapat dhe vallëzimet që formuan më tej bazën e kërcimit klasik.

Thelbi i sistemit kinetik ishte përcaktimi i skenës, i cili realizohej me shenja grafike duke i emërtuar lëvizjet si të rregullta dhe të parregullta.

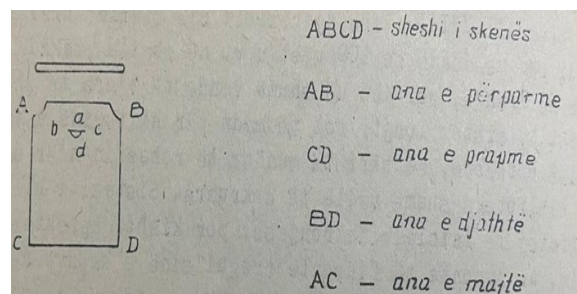
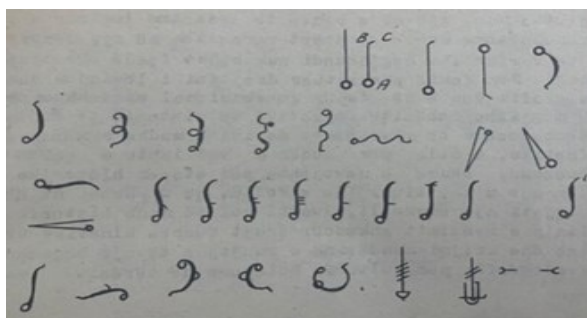


Fig. IV.2. Marrë nga libri “Art i koreografisë”²⁴⁷

²⁴⁶ Fjala koreografi përbëhet nga dy fjalë greke “χορεία” (vallëzim) dhe “γραφία” (shkrim).

²⁴⁷ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*, Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987, faqe 202.



IV.3. Marrë nga libri “Art i koreografit”²⁴⁸

Siç shihet dhe nga figu IV.4, sistemi përcakton shënimet sipas të cilave në të njëjtën kohë mund të japim shtrirjen muzikore të linjave dhe të lëvizjeve sipas takteve muzikore.

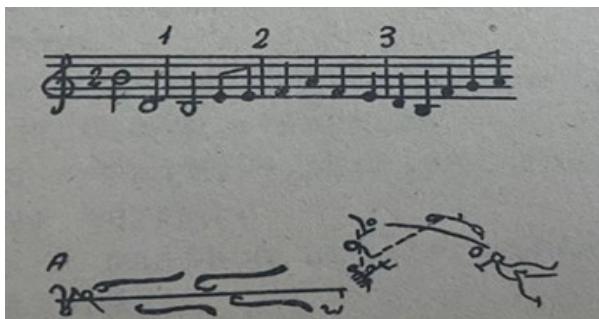


Fig. IV.4. Marrë nga libri “Art i koreografit”²⁴⁹

Përcakton, gjithashtu, hapat e këmbës së djathtë e të majtë, bashkë me evolucionin e veprimit të tyre, duke sqaruar linjën e hapit, kur nis të hidhet dhe kur përfundon, me shenja plotësuese.

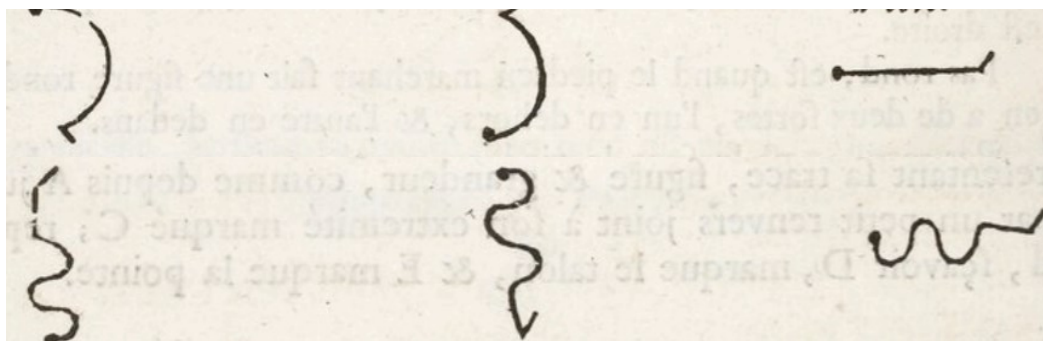


Fig. IV.5. Marrë nga libri “Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse”²⁵⁰

²⁴⁸Skënder Selimi, *Arti i koreografit*. Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987 faqe 203.

²⁴⁹Po aty, faqe 203.

²⁵⁰Raoul Feuillet Bazar, *Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse*, faqe 10.

Ky sistem, pavarësisht inovacionit që solli në artin e të kërcyeri, pati dhe disa dobësi, që vinin si rezultat i limiteve objektive që kishte vallëzimi i kohës. Mund të konsiderohen si mangësi: ngarkesa me shumë shenja e vizatime plotësuese me të cilat shoqërohej hapi i shkruar, gjë që e bënte leximin i tij të lodhshëm. Gjithashtu, mund të përmendim mungesën e referimeve sqaruese nga pikpamja morfologjike për duart, trupin dhe kokën; mungesën e drejtimit të lëvizjes dhe natyra tepër konvencionale e leximit dhe deshifrimit ; si dhe mos përcaktimi i vizatimit të pistës së veprimit nga ana e interpretit apo e asaj që emërtohet figurë koreografike ose udhëtimi hapësinor i lëvizjes.

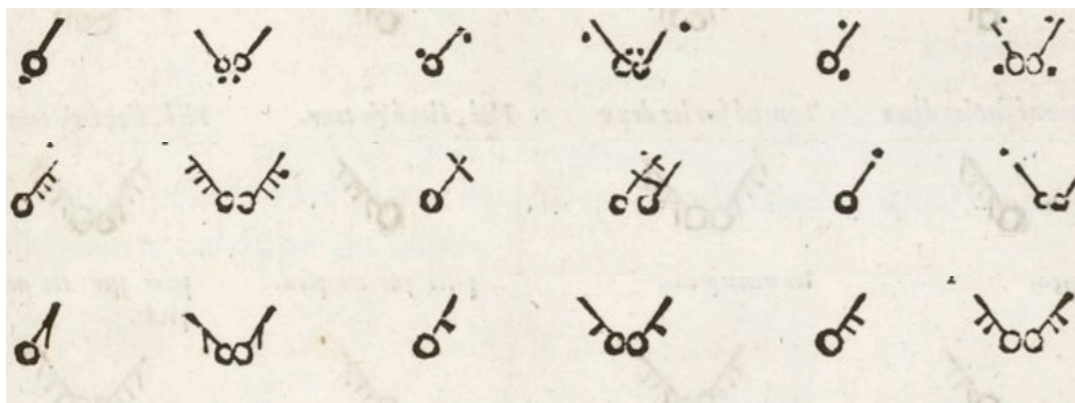


Fig. IV.6. Marrë nga libri “*Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse*”²⁵¹

Pavarësisht këtyre mangësive, ky sistem kinetografik vlerësohet pozitivisht në historinë e koreografisë, sepse hapi rrugën e një shkolle të re në fushën e studimit të lëvizjes vallëzuese. Ai gjithashtu luajti një rol historik në zhvillimin e mendimit shkencor drejt fushës kinetike të koreografisë si dhe krijoi mundësinë e ruajtjes së një bagazhi të madh koreografik për kulturën botërore në tërësi.



Fig. IV.7. Marrë nga libri “*Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse*”²⁵²

²⁵¹Raoul Feuillet Bazar, *Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse*, faqe 21.

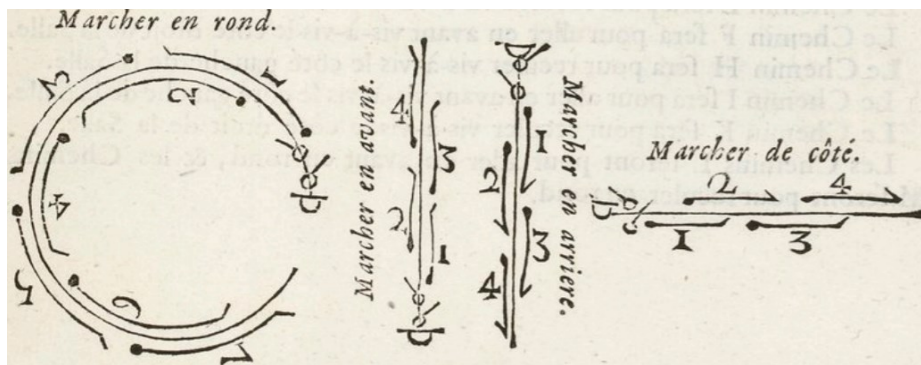


Fig. IV.8. Marrë nga libri “Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse”²⁵³

Një tjetër emër i rëndësishëm në historiografinë e shkrimit kinetik botëror është ai i Pierre Rameau-s. Ky studiues solli një progres cilësor në vazhdimësinë e sistemit të Feuillet-it. Duke qenë një nga mësuesit më të mirë të kohës dhe duke u mbështetur në përvojën e tij në fushën e vallëzimit, solli një sërë risish në sistemin kinetik. Së pari, mundësoi shtrirjen dhe futjen e konceptit “port de bras”²⁵⁴ në sistemin kinetik (një lëvizje në sistemin e vallëzimit klasik, e cila ka të bëjë me aftësinë e thyeshmërisë trupore para, anash dhe mbrapa vetes);

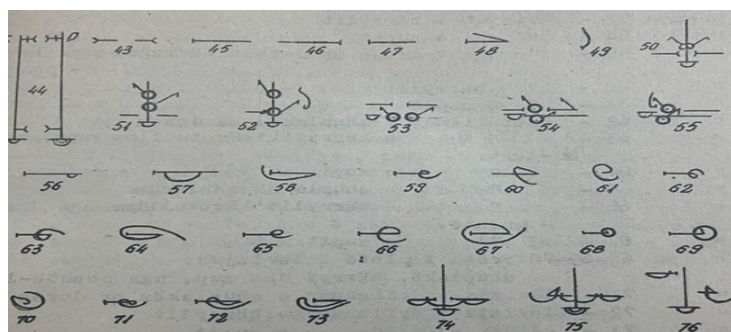


Fig. IV.9. Marrë nga libri *Art i koreografisë*.²⁵⁵

së dyti, pasuroi leksikun e shkrimit të lëvizjeve të duarve nëpërmjet shenjave numerike; së treti, qartësoi veprimtarinë e këmbës mbështetëse, e cila mban peshën trupore gjatë kohës kur këmba e lirë është në evoluimin e saj. Kontributi i tij shtrihet edhe në drejtim të shtimit të literaturës mbi vallëzimin, e cila përpunon teorinë dhe

²⁵² Raoul Feuillet Bazar, *Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse* faqe 91, [https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie_\(BNF\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie_(BNF).pdf)

²⁵³ Raoul Feuillet Bazar, *Choregraphie, ou l'Art de decrire la Danse* faqe 35, [https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie_\(BNF\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie_(BNF).pdf)

²⁵⁴ Një term i baletit klasik që do të thotë "lëvizja e krahëve" nga një pozicion në tjetrin me një cilësi harmonizuese.

²⁵⁵ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*. Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987, faqe 205.

trajtimin analitik të lëvizjes vallëzuese. Tekstet e tij janë: “Le Maître à Danser” (1725, Paris), dhe “Abregé de la Nouvelle Methode” (1725, Paris).

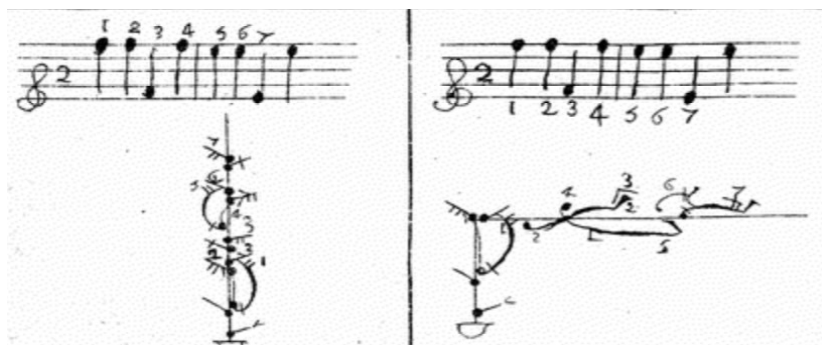


Fig. IV.10. Nga libri *Abregé de la Nouvelle Methode*²⁵⁶

Në përpjekjen për të përmirësuar sistemin kinetik të shkrimit vallëzimit gjatë shekullit XVIII dhe në fillim të shekullit XIX, spikat dhe një ndër figurat më të shquara në fushën e artit koreografik, Charles Blasis. Në vitin 1830 Blasis boton librin e tij të famshëm “Manuel Complet de la danse”, ku, mes të tjerash, hedh i pari për shkrimin e lëvizjes në mënyrë gjeometrike. Synimi i tij ishte të krijonte një alfabet të përbërë nga vija të drejta, të cilat paraqesin të gjitha pozicionet e pjesëve të trupit në kërcim. Në përputhje me linjat dhe kombinimet tyre, ai përcakton dhe emërtimet e figurave gjeometrike, duke i quajtur pingule, horizontale, linja të thyera, kënde të drejta etj.

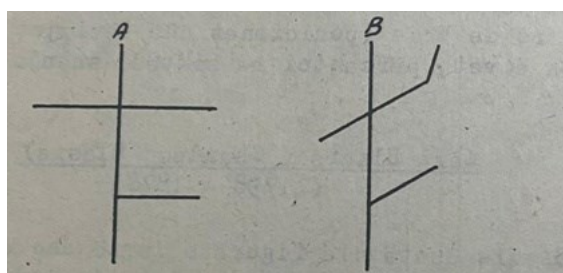


Fig. IV.11. Marrë nga libri *Art i koreografit*.²⁵⁷

Rrugëtimi i shkrimit kinetik të vallëzimit është një rrugëtim që kalon përmes pasurimit të vazhdueshëm. Duket sikur çdo periudhë pasuese plotëson mangësitë e asaj të mëparshme, duke u përpjekur të mposhtë sfidat që dilnin para teorisë dhe analizës së artit të vallëzimit. Kthesën e rëndësishme në historinë e kinetografisë duket

²⁵⁶ Pierre Rameau, *Abregé de la Nouvelle Methode* (1725, Paris), faqe 105,

[https://w.w.w.libraryofdance.org/manuals/1725-Rameau-Abbrege_\(LOC\).pdf](https://w.w.w.libraryofdance.org/manuals/1725-Rameau-Abbrege_(LOC).pdf)

²⁵⁷ Selimi, Skënder, *Arti i koreografit*. Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987 faqe 208

e bën Artur de Sen Leon, i cili, në vazhdim të punës së nisur nga Blasis, sjell një mendim progresiv në këtë fushë. Më 1852, në veprën e tij “Stenochoregraphique” (Arti i shkrimit të shpejtë të kërcimit), ai, në analogji me mënyrën e shkrimit të notave në vijat e pentagramit, propozon vendosjen e shenjave të ndryshme grafike, të cilat i korrepondojnë gjymtyrëve të trupit të njeriut:

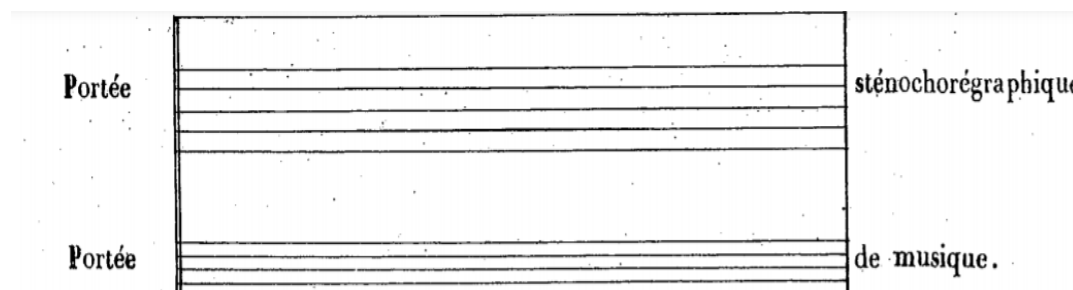


Fig. IV.12. Marrë nga libri *Stenochoreographie*²⁵⁸

Vijat e pentagramit shenjojnë tokën tabanin, ndërsa hapësira nën vijë shënjon lëvizjen ajrore anash ose lar. Ndërkohë vijat e trasha shenjojnë këmbën mbështetëse, ndërsa lartësia e këmbës jepet me vija horizontale.

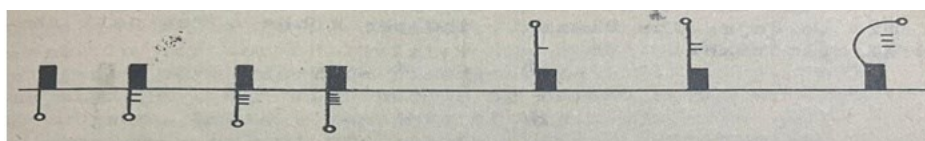


Fig. IV.13. Marrë nga libri *Art i koreografisë*²⁵⁹

Me diezat, Sen Leon, nënkupton gjërësinë, kurse bemolet përcaktojnë pozicionetë valltarëve. Këto shenja ai i vendos në atë anë ku është vizatuar këmba, ndërsa pozicionet e shputës së këmbës kanë shenjat përkatëse, si në figurën në vijim:

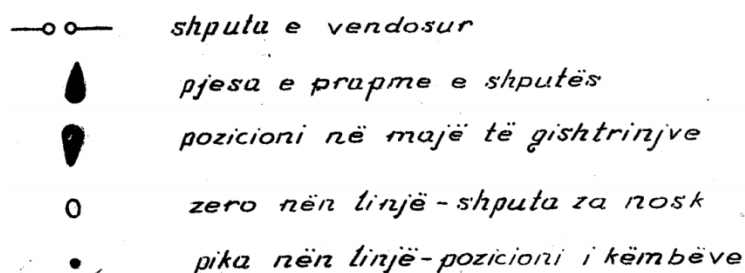


Fig. IV.15. Marrë nga libri *Art i koreografisë*²⁶⁰

²⁵⁸ Saint –Leon, Arthur, *Stenochoreographie* faqe 50 <https://w.w.libraryofdance.org/manuals/1852-Leon-Danse.pdf>

²⁵⁹ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*, Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987 faqe 211

²⁶⁰ Po aty, faqe 211.

Ja një shembull i shkrimit të vallëzimit sipas sistemit kinetografik “Stenochoreographie”:

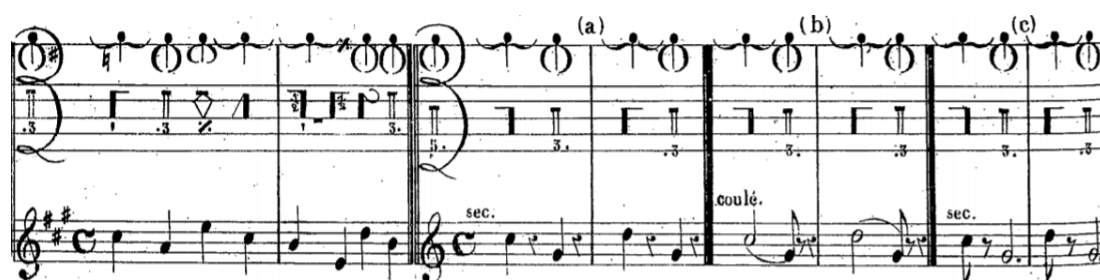


Fig. IV.16. Marrë nga libri *Stenochoreographie*²⁶¹

Mbi bazën e këtij sistemi, Albert Zorn, në vitin 1887, boton librin “Grammatik der Tanzkunst”, i cili u përdor si libër shkollor në akademitë e vallëzimit në Evropë. Përdorimi i këtij sistemi solli shumë progres dhe rezultatet ishin të dukshme e shumë të shpejta, por dobësitë e tij, që u vërtetuan më pas, u bënë qëllime të punës kërkimore të studiuesve të mëvonshëm. Nevoja për të treguar dhe për të sqaruar ritmet e vallëzimit i shtyn studiuesit drejt kërkimit dhe zhvillimit të sistemeve të bazuara në shënimin muzikor. Në këtë kuadër, vepra e Vladimir Stepanov²⁶², “Alphabet des Mouvements du Corps Humain”, botuar në Paris, më 1892, shenjon suksesin e rradhës. Në shtjellimin e tij konstatohet tendenca për të shënuar lëvizjet e të gjithë trupit në terma anatomikë. Megjithatë, kjo formë u aplikua ngushtësisht vetëm në fushën e shfaqjeve të baletit.

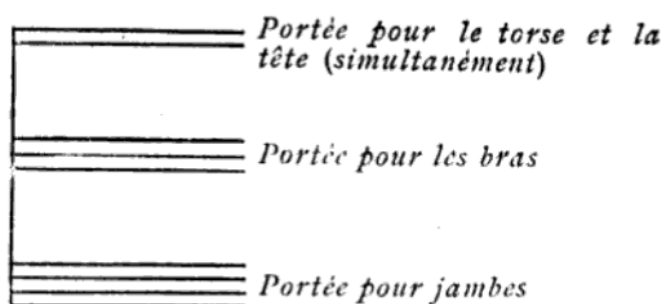


Fig. IV.17. Marrë nga *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*²⁶³

²⁶¹ Arthur Saint –Leon, *Stenochoreographie*, faqe 50. <https://w.w.w.libraryofdance.org/manuals/1852-Leon-Danse.pdf>.

²⁶² Vladimir Stepanov, ishte një kërcimtar dhe koreograf në Teatrin Marinsky në Shën Petersburg. Sistemi i tij u përdor për të regjistruar shumë balete në repertorin e Mariinsky Ballet, por dhe për ti rindëtuat ato.

²⁶³ Vladimir Stepanov, *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*, 1892, faqe 3

Vijat treguese shenjojnë: kokën, krahun, këmbën.

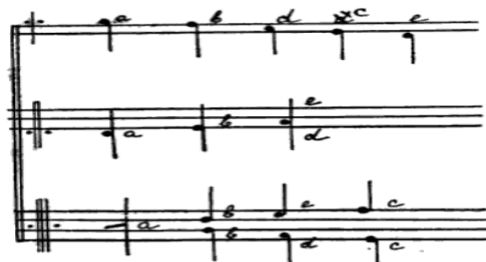


Fig. IV.18. Marrë nga *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*²⁶⁴

Gërmat tregojnë:

- a. pozicionin normal
- b. pozicionin përpara
- c. pozicionin mbrapa
- d. pozicionin në të djathtë
- e. pozicionin në të majtë

Figura në vijim paraqet diapazonin e lëvizjes së bustit:

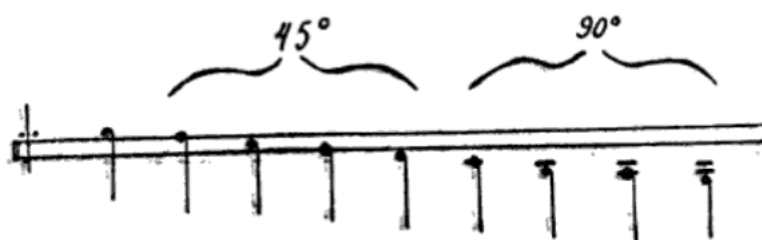


Fig. IV.19. Marrë nga *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*²⁶⁵

Pra, siç shihet dhe në figurën IV.19, kemi përdorimin e notave muzikore për të përshkruar lëvizjen, edhe pse dihet që notat muzikore nuk kanë fleksibilitet për të regjistruar variacionet e lëvizjeve në përmasa hapësinore. Me gjithë problematikën, mund të themi se ky ishte sistemi, që siguroi jo vetëm ruajtjen e repertorit të baletit klasik, por shërbeu edhe në rindërtimin e këtyre baleteve në skena të ndryshme evropiane.

Dinamika kërkimore përgjatë shekullit XX mund të konsiderohet si më e arrira përse i përket regjistrimit universal të lëvizjes. Kjo epokë, tejet me rëndësi për

²⁶⁴Vladimir Stepanov, *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*, 1892, faqe 13

²⁶⁵Vladimir Stepanov, *Alphabet des Mouvements du Corps Humain*, 1892, faqe 14

kinetografinë, fillon me botimin e Margaret Morris-it²⁶⁶, “The Notation of Movement” (Shënimi i Lëvizjes). Morris paraqiti një sistem i cili u mbështet në analizën anatomike të lëvizjes, por që tregoi mangësi sidomos në vazhdimësinë e rrjedhës së lëvizjes.

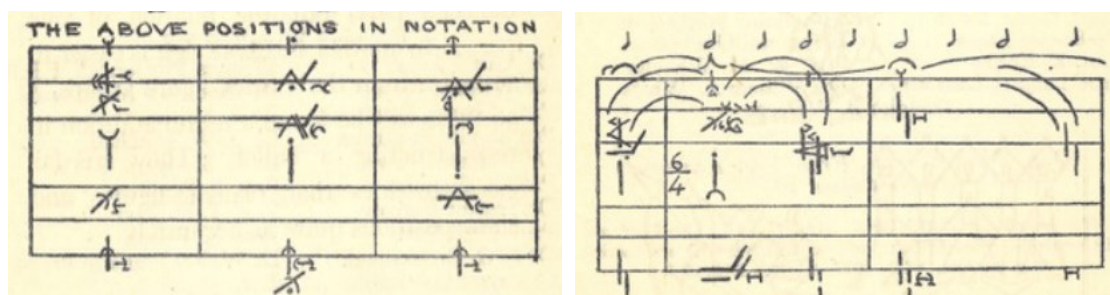


Fig. IV.20. Margaret Morris, *The Notation of Movement*, 1928²⁶⁷

Larmia e studimeve dëshmon interesin e hershëm për të ndërtuar sisteme kinetike me anë të të cilave jo vetëm të fiksoheshin lëvizjet koreografike të një periudhe apo grupi etnik të caktuar, por edhe të mundësohej ruajtja dhe transmetimi, në kohë dhe në hapësirë, i lëvizjeve koreografike.

IV.3. Sistemi kinetografik Laban

Rudolf von Laban është studiuesi që hapi një epokë të re në fushën e studimeve kinetografike me veprën e tij “Schritztanz” (Vallëzim i shkruar), botuar për herë të parë në 1928 dhe ribotuar në 1930. Studimet e tij sollën një sistem të ri për të aplikuar të shkruarit e vallëzimit. Ky sistem prezantoi zgjidhjet vertikale të shkrimit të lëvizjes të trupit dhe kishte aftësinë për shkruar atë në vazhdimësinë e rrjedhës së saj në të gjitha drejtimet. Ai gjithashtu përcaktoi simbolet e lëvizjes së zgjatur, duke zgjidhur problemin e shenjimit dhe të përcaktimit të saktë të kohëzgjatjes së çdo veprimi, duke e analizur lëvizjen nën fokusin e hapësirës dhe dinamikës.

Në punën për përpunimin e sistemit të tij Laban u mbështet në studimin e përvojës së shekujve të mëparshëm, sidomos tek sistemi i Feuillet Chorégraphie. Ky sistem pati aftësinë për të kombinuar tiparet më esenciale të sistemeve të mëparshme në një të vetëm. Sistemi është në gjendje të fiksojë dhe të përshkruajë: “a) drejtimin

²⁶⁶ Margaret Morris krijoi një metodë të shënimit të vallëzimit të destinuar për dokumentimin e të gjitha llojeve të lëvizjes njerëzore. Kjo metodë u botua për herë të parë nën titullin *The Notation of Human Movement* në vitin 1928, më vonë ajo u referua si metoda e shënimit *Danscript*

²⁶⁷ Margaret Morris *The Notation of Human Movement*, Publisher : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.; 1st. Edition 1928, faqe 103

dhe nivelin e lëvizjes, b) pjesën e trupit që bën lëvizjen, c) kohëzgjatjen e lëvizjes, ç) cilësinë dinamike të lëvizjes”²⁶⁸.

Kinetografia e Labanit ndërtohet kryesisht nga shenja të drejtimit në hapësirë, të cilat, së bashku, përmbajnë e tregojnë rrjedhën ritmike të lëvizjes. Me këtë metodë mund të përshkruash qartë e në mënyrë konkrete çdo lëvizje në vazhdim. Shenjat e lëvizjes vendosen në pentagramin e notave, por linja kinetike nuk është vendosur horizontalisht. Shenjat e shkrimit radhiten nga poshtë-lart dhe, ashtu siç janë të vendosura vertikalisht, mund të interpretohen nga valltarët. Shkrimi Laban në përgjithësi është një fiksion grafik, që përcakton drejtimin, kohëzgjatjen dhe dinamikën e lëvizjes së trupit të valltarit.

Pas viteve ’30^{të} ky sistem u përdor gjerësisht dhe sajë aplikimit të tij arriti të ngrihet në një institucion arsimor për artin e vallëzimit. Institucionalizimi i sistemit kinetografik të Laban-it lidhet dhe me kontributin e Albrecht Knust-it, i cili krijoi Tanzschreibstube (Dance Notation Office) në Hamburg dhe të Ann Hutchinson-it, e cila ngrihet në Nju Jork, Byronë e Shënimeve të Vallëzimit (Dance Notation Bureau) dhe gjithashtu, në 1959^{tën} krijoi Laban International Kinetography Council (Këshilli Ndërkombëtar i Kinetografisë Laban). Këto institucione vazhduan të çojnë më tej artin e vallëzimit përmes përdorimit të sistemit Laban të shënimit, të quajtur “Labanotation” dhe që përqendrohet në analizën dhe regjistrimin e lëvizjes. I pajisur me një ndërgjegjësim të veçantë hapësinor, ai aplikoi eksplorimin e lëvizjes dhe zhvilloi teorinë e tij të harmonisë së formave të lëvizjes në hapësirë dhe e cilësive të lëvizjeve.

Kontributet e bashëpunëtorëve dhe studentëve të kësaj shkolle ndër vite e kanë pasuruar këtë sistem me ide dhe koncepte themelore. Këta i përdorën simbolet në mënyrë progresive derisa arritën në përshkrimin përfundimtar të lëvizjes vallëzimit, pra tek forma e strukturuar e “Labanotation”, e cila thjeshtëzon paraqitjen në. Deri më tani kjo është forma më e saktë në shpjegimin e aspekteve hapësinore, të kohës dhe dinamikës. Për nga universaliteti dhe zbatimi i tij, sistemi “Labanotation” është i krahasueshëm me shenjimin muzikor, edhe pse, nivelin e parashikimit të saktësisë lëvizore dhe fleksibilitetit, shenjimi muzikor ende nuk e ka arritur. Skënder Selimi shprehet: “Vlerat e këtij sistemi janë shumë të mëdha dhe po përhapet në literaturën e sotme koreografike, për faktin se zënë pak vend në shkrim, meqënëse mbështetet mbi

²⁶⁸ Ann Guest Hutchinson, *Dance Notation*, Dance Horizons, 1984, faqe 84.

shenja konvencionale të caktuara për çdo lëvizje të veçantë.”²⁶⁹ Sistemi Laban i shkrimit të vallëzimit, mund të regjistrojë objektivisht ndryshimet që pësojnë këndet e gjymtyrëve, shtigjet në hapësirë, rrjedhën e energjisë, motivimin e lëvizjes, dinamikën dhe cilësinë e saj.

Ndikimi i këtij sistemi në kulturën vallëzuese, ka bërë që ai të jetë pjesë e domosdoshme edhe në edukimin arsimor të vallëzimit në universitete, si dhe institucione të kërkimit shkencor të artit të vallëzimit. Shtrirja e aplikimit të këtij sistemi në fushën e vallëzimit ka dhënë rezultate dhe përfitime të shumfishta. Ai sot përfaqëson një burim apo referencë shkencore me vlerën e realizimit të një komunikimi ndërkombëtar. Ai ofron “së pari, një analizë themelore të lëvizjes, së dyti, një terminologji të zgjedhur që është e zbatueshme në mënyrë universale, dhe së treti, një kuptim universal të lëvizjes”²⁷⁰.

Ky sistemi siguron një vazhdimësi të procesit të vallëzimit në hallkat e tij, që janë krijimtaria, interpretimi dhe edukimi. Në këtë këndvështrim sistemi ka një analogji me artin muzikor, sepse rregullon dhe orinton marrëdhënien midis aktorëve në artin vallëzues në drejtim të fiksimit dhe deshifrimit lëvizor. Duke qenë i shënuar ai ruan korrektësisht një pasuri koreografike jo vetëm të një periudhe, por krijon mundësinë e rikthimit dhe rindërtimit të saj me një rezultat të njëjtë. Çdo gjenerate i jepet mundësia e përvetësimit të kulturës kërcyese nga e kaluara për interes kulturor, profesional dhe hulumtues. “Ky sistem shkrimi i lëvizjes ndikon së tepërmi në zhvillimin e koncepteve mbi vetë veprimin lëvizor, kuptimin dhe edukimin e tij në mënyrë progresive, bazuar tek aftësitë fizike dhe mendore të njeriut”.²⁷¹ Metoda që përdor sistemi Laban i shkrimit ka një karakter simbolik dhe konvencional, duke analizuar dhe sqaruar “çdo element themelor të lëvizjes dhe varacionet që ajo ka në format e saj të strukturuar”.²⁷² Ky drejtim metodik, nënkupton karakterin edukativ mbi lëvizjen, duke sjellë një revolucion mbi mënyrën e mësimi të saj. Sistemi Laban transformoi traditën e hershme të arsimit vallëzues, i cili deri atëhere kishte të bënte

²⁶⁹ Skënder Selimi, *Arti i koreografisë*, Shtypshkronja e Kombinatit Poligrafik, Tiranë 1987, faqe 221

²⁷⁰ Ann Guest Hutchinson, *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, 2011 by Routledge, faqe 5.

²⁷¹ Po aty, faqe 7.

²⁷² Ann Guest Hutchinson, *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, 2011 by Routledge, faqe 7.

me mënyrën imituese, duke e kthyer atë në një mënyrë për të kuptuar dhe eksploruar procesin e lëvizjes.

Kultivimi i njohurive mbi këtë sistem është një mënyrë e vëzhgimit të lëvizjes dhe krijimit të një baze njohjeje paraprake. Njohuritë bëhen të aksesueshme kur ato janë të shënuara saktësisht në letër dhe kur vlera empirike e tyre kthehet në dije shkencore. Sigurimi i bazës shkencore të çon në procesin e analizës, krahasimit dhe konkluzioneve. Krijimi i një gjuhe shpjeguese dhe analitike përbën standartin shkencor të një sistemi, i cili më pas hap horizonte të reja edhe në sferën profesionale. Sistemi Laban e zgjeroi fushën e vallëzimit me drejtime të tjera të specifikuar të analizës tij, siç janë koreologjia, etnokoreologjia apo kritika e vallëzimit. Sfera studimore që u krijua nga funksionimi i sistemit Laban, nënkuptoi kalimin e vallëzimit nga destinacioni i tij artistik, në atë të hulumtimit dhe të kuptimit shkencor të lëvizjes.

Vallëzimi duke nënkuptuar një mënyrë për të komunikuar nëpërmjet plastikës dhe gjesteve shprehëse trupore, arrin të krijojë mjete shprehëse që kanë vlerën e një gjuhe. Ashtu si gjuha verbale që ka pjesët themelore të saj, siç janë fjalët, fjalitë, frazat edhe vallëzimi ka lëvizjet dhe modelet e tij, të cilat i shërbejnë konfigurimit shprehës dhe analizës së tij. Sistemi Laban siguron një fjalor verbal, që lehtëson komunikimin dhe qasjen në gjuhën e vallëzimit për analizën dhe kuptimin e lëvizjes. Ai ka një karakter gjithëpërfshirës, sepse lëvizja kalon në një procedurë analitike e, më pas, kodifikuese dhe në fund shkruhet ose regjistrohet.

IV.3.1. Derivatet e sistemit Laban gjatë shekullit XX.

Shekulli XX solli një dinamikë ndryshimesh dhe përparimesh, që i dhanë vallëzimit dimensionin studimor. Pas Labanit, saga e kinetografisë së vallëzimit vazhdon me sisteme të tjera të ndërtuara nga Noa Eshkol dhe Abraham Wachmann, Joan dhe Rudolf Benesh dhe Irmgard Bartenieff.

Gjatë harkut kohor 1946 -1956 Noa Eshkol dhe Abraham Wachmann prezantuan dy sisteme të reja të cilat janë plotësisht të bazuara në përshkrimin matematikor të lëvizjes. Në vitin 1958 ata botuan veprën *Movement Notation, ku paraqitet një sistem i ri kinetografik, që përdor një sasi të vogël simbolesh, të cilat shprehin lëvizjet që janë të realizueshme në aspektin fizik. Staf horizontal mundëson për çdo gjymtyrë të trupit një hapësirë të pranueshme.*

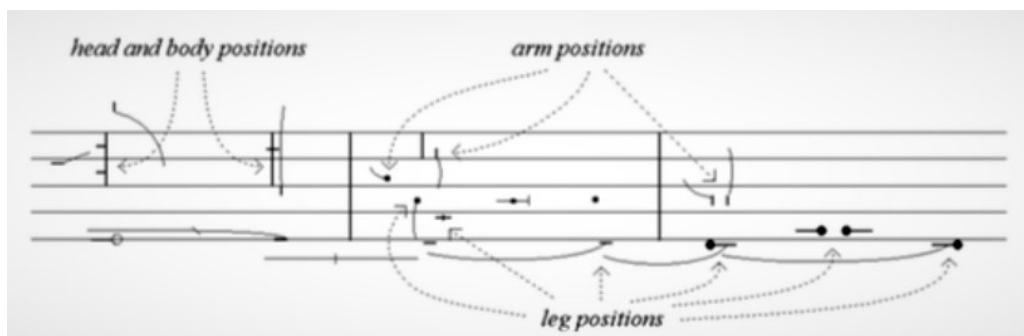


Fig. IV.22. *benesh-movement-notation*²⁷³

Sistemi tjetër i quajtur “Benesh Notation” është një metodë shkrimi me përfaqësim grafik, e cila starton si ide që në vitin 1950. Ai shkruhet mbi një hapësirë prej pesë vijash, që evidentojnë mënyrën e organizmit të valltarit nga koka tek këmbët. Linja e lëvizjes, poza, janë të vizatuara dhe shoqërohen nga treguesit e kohës. Ky sistem i ri shkrimi lindi si nevojë dhe mjet i shpejtë për regjistrimin e repertorit të baletit që prej vitit 1956. Përmes tij zgjidhet problemi tradicional i paraqitjes së vallëzimit nga pikëpamja vizive.

Irmgard Bartenieff, një ish student i Labanit dhe fizioterapist i trajnuar, e zhvilloi më tej punën e Laban-it dhe krijoi një sistem i ri, që quhet “Laban Analiza e Lëvizjes” (L.A.L), i cili zbatohet në studimet për lëvizjen, vallëzimin, dramën si dhe në forma të ndryshme të terapisë së lëvizjes.

VI.3.2. Sistemi shkruar i vallëzimit dhe rëndësia e tij.

Sikundër u trajtua, në gjithë rrugëtimin historik të kinetografisë, sistemet e shkrimit gjithmonë kanë qenë një vlerë e shtuar në tërësinë e komponentëve realizues të vallëzimit. Është vërtetuar tashmë nga studiuesit dhe nga aplikuesit e shumtë, se studimi i lëvizjes njerëzore nëpërmjet një hulumtimi të thelluar, krijon një kuptimin të mirëfilltë të saj dhe qartëson inisiativën për të ndërmarrë aktin angazhues të shkrimit të tij. Nëpërmjet këyre sistemeve na jepet një mundësi për të studiuar aspektet e krijimit vallëzues, marrëdhëniet e krijuesit me lëvizjen, muzikën, shfrytëzimin e hapësirës skenike dhe, mbi të gjitha, konceptet esenciale të lëvizjes dhe përdorimit të saj. Shkrimi dhe regjistrimi i vallëzimit në letër, problemin kryesor e ka patur tek aplikimi ose zbatimi i tij. Ndoshta për këtë arsye nuk ka qenë pjesë e edukimit

²⁷³. Marrë në: <https://beneshinaction.wordpress.com/what-is-benesh-movement-notation/>

profesional dhe as një mënyrë për të studiuar dhe praktikuar vallëzimin (gjë që është akoma e pranishme tek ne) në kohë. Me shkrimin e vallëzimit, në terrenin e edukimit arsimor të tij, ndryshoi dhe qasja ndaj formës dhe mënyrës se si përvetësohet vallëzimi. Ndryshimi ishte thebësor, sepse shkrimi imponoi kalimin nga mënyra imituese në atë hetuese, që do të thotë një mundësi e shtuar për të reflektuar një kuptim më të plotë mbi lëvizjen. Sot sistemet e shkrimit, ose kinetografia, është bërë pjesë e metodikës e mësimdhënies së gjuhës kërcyese në mbarë botën. Shumë vende kanë aktivizuar interesin e komunitetit të vallëzimit, për të përshtatur sistemet shkruese në dobi të arkivimit të trashëgimisë e kulturës së vallëzimit popullor.

Në shumësinë e formave të përshkrimit vallëzues, ndonjëherë përshkrimi anatomik, si për shembull thyrja e gjurit, kthimi i trupit majtas ose djathtas, përkulja e trupit para etj, mendohet se është një mënyrë e kuptueshme për të gjithë. Por paralelisht me to ka edhe forma të tjera të përshkrimit vallëzues që tregojë se “këto alternativa kanë lindur për të përmbushur nevoja specifike”²⁷⁴.

Sistemi i shkrim-leximit të vallëzimit është një proces i transformimit të ndërsjellë të elementeve të vallëzimit dhe lëvizjes në simbole dhe më pas deshifrimit prej këtyre simboleve anasjelltas në lëvizjet të rikonfirmuara. Kinetografia përdor një arsenal simbolesh abstrakte për përshkrimin e vallëzimeve, duke patur si bazë konceptuale analizën e lëvizjes. “Rezultatet e analizës vendosen në shenja abstrakte, përdorimi i të cilave përcaktohet nga rregullat. Gjatë leximit të këtyre shenjave të shkruara, ne ndjekim konventa të caktuara”²⁷⁵.

Kohët e sotme na kanë krijuar komoditetin e egzistencës së disa mënyrave alternative të ruajtjes të një kulture vallëzuese. Një prej tyre është edhe regjistrimi filmik. Si shkrimi ashtu dhe filmi në një proces me një efekt studimor nuk mund të mbivlerësojnë apo përjashtojnë njëra-tjetrën, sepse që të dyja kontribuojnë në rezultatin shkencor. Shkrimi na jep në mënyrë të regjistruar vetë produktin e një pune koreografike, duke na zbuluar qëllimin dhe konceptin koreografik. Këtu ne kuptojmë karakterin edukativ që ai ka. Ndërsa filmi na jep një qasje fillestare dhe ka për qëllim procesin e performacës, i cili ndikon në vlerësimin kritik. Vizualiteti filmik i lëvizjes i humbet asaj thellësinë e kuptimit, për më tepër nuk e deshifron dhe analizon

²⁷⁴ Ann Guest Hutchinson, *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, 2011, by Routledge, faqe 12.

²⁷⁵ János Fügedi, *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*, 2016, faqe 7.

dimensionin shprehës të lëvizjes vallëzuese. Prandaj rezultati në studimin shkencor të vallëzimit formulohet në mënyrë shteruese vetëm atëhere kur merren në konsideratë të dyja mënyrat e shkrimit dhe regjistrimit të vallëzimit.

IV.4.Vallëzimi shqiptar dhe sistemi kinetografik Laban

Të gjitha studimet në fushën e etnokoreografisë shqiptare, që nga fillimet e tyre, rreth viteve 60^{-të} të shekullit XX dhe deri më tani, janë shoqëruar nga tendenca për ta përshkruar vallëzimin jo vetëm verbalisht, por edhe me anë të shkrimit grafik nëpërmjet shenjave konvencionale. Kjo përpjekje vihet re që në botimet e para nga Nezhat Agolli, i cili në studime të tij “Valle të krahinës së Lumës”,²⁷⁶ aplikoi sistemin e transkriptimit të valleve, që përdorej nga Instituti i Folklorit të Bukureshtit,²⁷⁷ rreth viteve 1956-1957. Të njëjtën metodë të shkrimit të valles e përdor edhe në veprat “Valle Popullore”²⁷⁸, “Njohuri mbi vallen popullore dhe mënyrën e përshkrimit të saj:në ndihmë të koreografëve”,²⁷⁹ apo “Vallet nga rrethi i Librazhdit”²⁸⁰.

Në të njëjtat hapa ecën edhe studiues të tjerë të atyre viteve, të cilët ndoqën po të njëjtin sistem të shkrimit të vallëzimit. Kjo gjë bie në sy në botimet “Koreografia”, të Shtëpisë Qendrore të Krijimtarisë Popullore në Tiranë. Në çdo botim trajtohej edhe transkriptimi koreografik i vallëzimit, nëpërmjet figurave koreografike, të kuptuarit e figuracionit dhe vendosjes së kërcimtarëve në valle, si për shembull në rreth, në dy vija të drejta paralel ose në atë që Ramazan Bogdani e quan “formacion koreografik”²⁸¹.

Momenti i cili solli një epokë të re në transkriptimin koreografik të vallëzimit shqiptar, ishte materiali i Ramazan Bogdanit me titull “Mbi strukturën e Vallëzimit Popullor Shqiptar”²⁸². Në këtë vepër, ky autor, nëpërmjet kinetogrameve të sistemit

²⁷⁶ Nezhat Agolli, *Vallet e krahinës së Lumës*, Instituti i Folklorit, Tiranë 1964.

²⁷⁷ Proca-Ciortea Vera, *Despre notarea dansului popular* *tomenesc*, in *Revista de folclor*, an I, nr 1 -2, 1956.

²⁷⁸ Nezhat Agolli, *Valle Popullore*, Istituti Folklorit, Tiranë, 1966.

²⁷⁹ Nezhat Agolli, *Njohuri mbi vallen popullore dhe mënyrën e përshkrimit të saj:në ndihmë të koreografëve*, Shtëpia Qëndrore e Krimtarisë Popullore, Tiranë, 1975

²⁸⁰ Nezhat Agolli, *Vallet nga rrethi i Librazhdit*, Akademia e artit, Tiranë 1972.

²⁸¹ Ramazan Bogdani, *Struktura e Vallzimit Popullor Shqiptar*, Kultura Popullore nr.2, 1987, faqe 83

²⁸² Ramazan Bogdani, *Struktura e Vallzimit Popullor Shqiptar*, Kultura Popullore nr.2, 1987, faqe 73-93.

Laban dhe gjithashtu bazuar në një metodë europiane, të vitit 1974²⁸³, për analizën e strukturës dhe formës së valles popullore, trajtoi strukturën morfologjike të motiveve të valleve tona popullore. Për herë të parë, me anë të sistemit Laban ai shenjoi disa motive të dy hapëshit të thjeshtë, të trehapëshit asimetric dhe katërhapëshitë ndërsjelltë. Ky sistem u aplikua një vit më pas nga Nezhat Agolli në materialin studimor të titulluar “Mbi një tip Vallzimi të burrave të zonës së Rajcës (Rrethi i Librazhdit)”²⁸⁴. Në këtë artikull ky autor trajton një tip të valles Rajcare të titulluar “Shqipëria”, të interpretuar nga 6-8-10 burra. Analiza morfologjike dhe kinetike e këtij materiali përcaktoi një formë të konsoliduar të aplikimit të sistemit Laban në etnokoreografinë shqiptare dhe mund të quhet si tentativa e parë për të realizuar një eksperiencë fillestare të shkrimit kinetografik, bazuar në një sistem ndërkombëtar të pranuar si i vetmi sistemi transkriptimit koreografik. Agolli në këtë artikull ndërthuri sistemin kinetik me shpjegimin verbal për ta bërë më të qartë kuptimin dhe deshifrimin. Gjithashtu, ai formulon një tërësi elementësh të shpjegimit dhe përshkrimit të vallëzimit, që nis me a) përcaktimin e një skice të një harte gjeografike të zonës përkatëse, b) sqarimin e karakteristikave të vallëzimit të trevës përkatëse, të formës dhe formacionit kërcyes, c) thellim në analizën e formës muzikore, ritmike, strukturës morfologjike, skicave grafike në përcaktimin e pozave vallëzuese si dhe deshifrim të partiturës muzikore.

Fundi i viteve 90-të të shekullit XX solli një institucionalizim të sistemit të shkrimit të valles Laban në etnokoreografisë shqiptare. Botimi që konfirmoi këtë gjë ishte “Vallëzimi popullor shqiptar”²⁸⁵. Ky botim, për shkak të përdorimit të një sistemi shkencor të shkrimit kinetografik, mendojmë se mund të konsiderohet si arkivues i një pjese të rëndësishme të traditës vallëzuese etnike shqiptare. Ky “korpus”²⁸⁶ i vallëzimit shqiptar, siç e quan dhe vetë autori, përfshin strukturën e tipave kryesore të motiveve kërcyese shqiptare dhe shkrimin kinetografik të tyre, si për shembull: shkrimin e valleve lirike të punës, valleve lirike rituale, valleve lirike të

²⁸³ *Foundations for the analysis of the structure and the form of folk dance* (Research of the I.F.M.C. Study Group for the Folk Dance Terminology 1972). Botuar në “Year of the international folk music council”, 1974, faqe 116-135.

²⁸⁴ Nezhat Agolli, *Mbi një tip Vallzimi të burrave të zonës së Rajcës* (Rrethi i Librazhdit) Kultura Popullore, nr.1 1988, faqe 145-163.

²⁸⁵ Ramazan Bogdani, *Vallzimit Popullor Shqiptar, Lirika*, Tiranë, 1997.

²⁸⁶ Po aty, faqe 7.

dasmës, valleve liriko-erotike, valleve lirike humoristike, valleve liriko- pantomime dhe valleve liriko-epike.

Megjithatë, ajo çka i mungon studimeve shqiptare është fakti se nuk e trajtojnë sistemin Laban si proces i të kuptarit përmes metodologjisë bazë të sistemit dhe procesit të shkrimit. Në të njëjtën kohë, në terrenin e artit koreografik shqiptar, sidomos në veprimtarinë e institucioneve artistiko-skenike, nuk kemi shembuj që të jetë përdorur. Këtu mund të përmendim Ansamblin Kombëtar të Këngëve dhe Valleve Popullore si dhe Teatrin e Operas dhe Baletit, nga repertori i të cilëve nuk ka tentativa për të arkivuar, me anë të sistemit kinetografik Laban, vlerat koreografike të krijuara prej tyre. Gjithashtu vihet re se sfera e aplikimit së tij ka reshtur së funksionuari, kjo ndoshta për faktin se edhe institucionet universitare të fushës përkatëse nuk po e studiojnë sistemin kinetografik Laban si rezultat i teorisë dhe analizës të artit të vallëzimit. Mendojmë se orientimi i dijes universitare drejt këtij sistemi dhe futja e tij në proceset mësimore të kurrikulës arsimore të këtij niveli, do të shtonte karakterin shkencor të studimeve në artit koreografik dhe do ta emanciponte atë thellësisht.

Vakumi shkencor i krijuar delegon një kosto të shtuar në integritetin e kulturës vallzuese shqiptare, e cila ndër vite ka grumbulluar një krijimtari artistike që kërkon të përballët me standartet ndërkombëtare shkencore. Përfshirja dhe kontributet në arshivimin kinetografik Laban do të mundësojë njohjen dhe përhapjen e kësaj pasurie kombëtare në rrethet akademike botërore. Prandaj shtimi numerik, por dhe cilësor i specialistëve të sistemit kinetografik në realitetin koreografik shqiptar mund të jetë sfida e së ardhmes për artin e vallëzimit në vendi tonë. Startimi për krijimin e një komuniteti, i cili ka përpara një “treg” deri diku të pa eksploruar, është jo vetëm një domosdomëri, por dhe rritje e kredibilitetit shkencor të vetë artit koreografik në vendin tonë. Gjithashtu mendojmë se përcakimi i një strategjie kombëtare në edukimin e specifikuar profesional do të krijonte mjedisin e duhur, ku do të përqëndrohej politika arsimore për njohuritë bazë mbi sistemin kinetografik Laban. Prijet dhe angazhimet personale në këtë fushë mund të egzistojnë, por nuk mjaftojnë për ta ngritur atë në kuadrin e një arsimimi të orientuar, që përcakton standartet kombëtare të edukimit. Ndër studiuesit që kanë shfaqur interes profesional individual mund të përmendet Skënder Selimi²⁸⁷, i cili në kuadrin e arsimit universitar profesional, ndalet gjerësisht në historinë e rrugëtimit të sistemit kinetografik ndër

²⁸⁷Skënder Selimi, *Art i koreografisë*, Tiranë 1987, faqe 197-225.

shekuj. Në të vërtetë mbas shembujve të përmendur më lart nuk vërehet asnjë interesim i profesionistëve të fushës koreografike shqiptare për të aplikuar një gjuhë të shkrimit koreografik, që do të bënte të mundur ruatjen e kulturës kërcyese të akumuluar në kohë të ndryshme.

Një praktikë shkruese e vallëzimit nuk mund të ketë ndikim dhe vlerë vetëm kur aplikohet në drejtim të arshivimit të vallëzimit, në qoftë se nuk ka një komunitet që ta deshifrojë atë. Problemi më i rëndësishëm është aftësimi për komunikuar në një gjuhë të ndërtuar mbi një sistem shënjash konvencionale, ku midis shkrimit dhe deshifrimit të ketë një marrëdhënie të ndërsjelltë. E parë në këtë këndvështrim qëllimi i kësaj çështjeje qëndron tek tentativa për të hyrë dhe ndërtuar njohuritë bazike të shkrimit vallëzues që më pas të shkojmë tek deshifrimi i tij.

Si konkluzion, mund të theksohet se sistemi kinetografik Laban në terrenin e koreografisë shqiptare, është aplikuar në arshivimin e një pjese të pasurisë etnokoreografike shqiptare, ndërsa në arsimin universitar ai ka gjetur vend vetëm si një tematike që trajton anën historike të sistemeve kinetografike dhe rrugëtimit të tyre ndër shekuj. Megjithatë edukimi me bazat metodike të procesit të shkrimit në standartet akademike dhe arshivimi i kulturës kërcyese të institucioneve artistike kombëtare, ka qenë i munguar.

PËRFUNDIME

“Duam apo nuk duam, ne jemi të rrethuar nga vallëzimit”²⁸⁸

I gjithë materiali studimor i temës është një përpjekje për të sjellë disa përfundime që janë rezultat i hulumtimit arkivor, viziv dhe të shkruar, të etnokoreografisë shqiptare mbi vallëzimin dhe ritin. Konsultimi dhe shtjellimi i një përvoje të grumbulluar prej shumë vitesh rreth kësaj fushe, u ndërthur me ekperiencën personale shumë vjeçare në lëmin e artit vallëzues, në drejtim të interpretimit, krijimit, edukimit dhe gjurmimit në terren të vallëzimit popullor. Sidomos, kjo e fundit, përfshin një hark kohor që fillon me vitin 1988 dhe vazhdon me vitet 2009 dhe 2015 në pjesmarrjet në Festivalet Kombëtar të Gjirokastrës, si përzgjedhës i materialeve të vallëzimit folklorik dhe koreograf i grupit përfaqësues folklorik të Qarkut të Elbasanit në këto festivale.

Në ceremonitë tradicionale, siç e trajtuam dhe më lart, vazhdojnë të ruhen edhe sot simbole dhe sjellje të caktuara, të cilat na kthejnë pas tek strukturat e hershme arkaike, që lidheshin me ciklet prodhuese bujqësore e në shumë raste edhe paraagrarë. Ato që ne sot i njohim si festa, ku përpiqemi të rikrijojmë në mënyrë ciklike kohën dhe hapësirën siç e kupton komuniteti, dikur kanë qenë të lidhura me ritet e kultet përkatëse. Megjithatë, këto dy anë të ndryshme që shfaqin ceremonitë tradicionale sot, nuk e përjashtojnë njëra-tjetrën, por integrohen në një sistem kompleks dhe të mirëspecifikuar (siç është sistemi festiv), ku shërbejnë si nyjet që mbajnë lidhur rrjetën vetëkrijuese të vallëzimit.

Nga sa më sipër, në përfundim të këtij punimi, arrijmë në këto konkluzione:

- Nevojat dhe situatat në jetën e përditshme të njeriut, qoftë edhe për mbijetesë, janë demonstruar përmes shprehjeve të ndryshme utilitare, të cilat shfrytëzojnë lëvizjet e trupit apo pjesëve të tij. Këto manifestime lëvizore që kanë në bazë të tyre shkathtësimin motorik të veprimeve si: kthesat, kapërcimet, uljet, etj. e çuan njeriun në veprime lëvizore më të rafinuara. Duke ndjekur një proces evolutiv, ndryshimet e lëvizjeve trupore fitojnë kualitet të vullnetshëm dhe ato nisin të përdoren për të demonstruar dëshirat dhe ndjenjat. Këto gjeste të vullnetshme, kur shprehen ose aplikohen në mjedisin e një grupi të caktuar, marrin vlerë identifikuese të

²⁸⁸ Ismail Kadare, *Kushëri i engjëjve*, Onufi, Tiranë 1999, faqe 58.

komuniteteve. Prandaj, të gjitha këto faza apo periudha të përpunimit të formës lëvizore trupore, të cilat janë molekulat fillestare të vallëzimit, konsiderohen si përfaqësuese të një kulture të caktuar.

- Ritet, doket, zakonet prodhuan ritualet, qëtek këngët dhe vallet me të cilat shoqërohen, gjejnë formën e tyre të manifestimit. Pra, vallet rituale janë ndër kërcimet më të hershme të popullit shqiptar, por dhe të popujve të tjerë. Në periudhat primitive të zhvillimit të shoqërisë, ritualet ishin sa të zakonshme, aq dhe të nevojshme në përditshmëri. Me zhvillimin e shoqërisë, si rrjedhojë e ndryshimit të kushteve ekonomiko-shoqërore dhe historike, ritualet e humbën lidhjen me përditshmërinë dhe utilitaritetin e tyre, gjë që i largoi pak nga pak nga jeta sociale e njerëzve dhe sot në gjejmë vetëm gjurmë të tyre. Prej kësaj lind nevoja e studimit të tyre, me qëllim jo vetëm njohjen, por dhe promovimin e ruajtjen e këtyre gjurmëve, që na ndihmojë të ndërtojmë identitetin social.

- Marrëdhënia e ritit me vallëzimin përbën një dukuri që dëshmohet gjerësisht në etnokulturën shqiptare dhe shërben si objekt referimi për krijimtarinë artistike bashkëkohore, për të thelluar karakterin identitar shqiptar. E gjithë krijimtaria folklorike shqiptare, duke përfshirë edhe shqiptarët jashtë kufijve territoriale si: arbëreshët, kosovarët dhe arvanitasit, përtej variacioneve të saj, është dëshmi e hershmërisë etnike. Mbi bazën e veçorive që shfaqin vallet tona rituale ne mund të ndërtojmë krahasime me kulturat e tjera të rajonit e më gjerë.

- Vallja rituale kalindur në një periudhë të caktuar, por ajo është bashkëudhetare e mentalitetit dhe botëkuptimit etnik shqiptar të trashëguar brez pas brezi. Si pjesë e qenësishme e jetës sociale të popullit tonë, edhe ato i janë nënshtruar ndryshime të kushtëzuara nga rrethanat. Ndryshimi i marrëdhënieve me tokën, si burim i të mirave materiale, çoi në ndryshim të formave të valleve rituale. Kështu, nëse në fillim jeta e njerëzve lidhej me bujqësinë, gjë që prodhoi dhe ritet kushtuar pjellorisë së tokës dhe ritualeve të diellit, hënës, shiut apo zjarrit, më vonë ritualet u lidhën me dukuri të tjera sociale. Kështu, prania e elementit religjioz te grupimi “valle rituale”, tregon gjenezën e tyre dhe njëkohësisht lidhjen me brendësinë shpirtërore. Gjithashtu, grupimi “valle rituale të ditëve kalendarike” është një tjetër dëshmi e evoluimit morfologjik dhe tematik të cilit iu nënshtrua vallëzimi ritual si rrjedhojë e kushtëzimeve të diktuar nga rrethanat.

- Vallëzimi popullor është një gjini e artit të vallëzimit që shfaqet në kuturën një populli apo grupi etnik dhe shpreh jetën e përditshme të tij u shndërruar në një

mënyrë për të përcjellë botën e tij shpirtërore dhe emocionale. Ai formohet spontanisht mes grupeve të njerëzve duke ruajtur anonimatën e autorësisë krijuese.

- Nocionet mbi emërtimin “valle”, “kërcim”, “kçim” në vendin tonë janë diktuar nga prejardhja etimologjike e termit si dhe nga tiparet karakteristike të pjesëmarrjes së interpretuesve në vallëzim, duke krijuar zona të ndryshme etnografike. Te gegët gjejmë emërtimin “kçim” ose “kërcim”, që nënkupton një grup lëvizjesh të cilat interpretohen nga individë, kurse te toskët gjejmë emërtimin “valle”, që nënkuptohet një material kërcyes i cili interpretohet nga një grup njerëzish të udhëhequr nga interpretuesi i parë ose ndryshe korifeu.

- Emërtimi i valleve përbën një aspekt etnokulturor të rëndësishëm, që lidhet drejtpërdrejt me studimin e valleve sipas krahinave etnografiko - koreografike. Çdo emërtim pasqyron një përmbajtje ideoemocionale të caktuar, një ngjarje, një ndodhi apo rrethana të veçanta historiko – shoqërore. Nga ana tjetër, në të fiksohen veçori e tipare karakteristike të valleve përta i përket strukturave morfologjike të saj. Emërtimi i valleve konsiderohet si një moment i rëndësishëm dhe indikator në standartin shkencor të studimit të origjinës dhe jetës artistike të një vallëzimi popullor.

- Në procesin e zhvillimit historik vallja dhe riti kanë krijuar një marrëdhënie të ndërsjelltë dinamike, e cila në faza të ndryshme të progresit të shoqërisë njerëzore ka patur evidentime që legjitimuan egzistencën e kësaj lidhjeje tek vallja rituale. Për këtë arsye, që të dyja rezervuan një vend të caktuar në kulturën njerëzore të çdo strukture shoqërore me emërtimin *valle rituale*.

- Në përcaktimin e kontekstit shoqëror studiuesit kanë analizuar dhe përpiluar formulime të shumta përta i përket lidhjes apo ndikimit reciprok që vallja dhe shoqëria kanë patur tek njëra-tjetra në periudha të ndryshme. Këto studime na tregojnë se shoqëria formon bazën e kërcimit nëpërmjet zhvillimit të kulturës dhe shpërndarjes së saj, ndërsa kërcimi reagon duke krijuar imazhe dhe manifestime vizuale që përcjellin mesazhe. Kërcimi në vetvete shpreh epoka, stile, karaktere, filozofi, etika të ndryshme, të cilat lidhen me kohën, mentalitetin, traditën dhe historinë e individit, vendit, grupeve shoqërore dhe formave të organizimit të tyre.

- Duke u angazhuar në një kërkim antropologjik mbi një kulturë vallëzimi, ne vlerësojmë informacionin e fituar dhe më tej krijojmë mundësitë për krahasim me njohuritë mbi vallëzimin të formuara në kultura të ndryshme. Duke vendosur metodën antropologjike bazë kërkimi për studimin e vallëzimit, ne vendosim fokus të veçantë antropologjik te studimi i lëvizjes së njeriut.

●Vallëzim etnik është çdo formë vallëzimi, që mund të identifikohet se buron nga një kulturë etnike dhe shpreh estetikën e lëvizjes së asaj kulture. Ai përfshin të gjitha kulturat etnike, qofshin evropiane, amerikane, afrikane, aziatike, lindore. Vallja etnike përfaqëson historinë, kulturën dhe traditën e njerëzve të një grupimi etnik. Për pakicat dhe diasporën, ajo shërben si një mënyrë për të forcuar dhe shprehur identitetin e tyre etnik, si dhe për të sfiduar vlerat kryesore të hegjemonizmit e për të trashëguar një kulturë që mund të shkojë drejt asimilimit.

● Si kocept i përgjithshëm, vallëzimi etnik është një përfaqësim embrional i traditës plastiko-kërcyese të një kombi. Ai përmbledh në mënyrë esenciale karakteristikat e valles folklorike-popullore dhe aftësinë e prezantimit në medime artistike me qëllime të dukshme edukuese.

●Vallet tona ruajnë në brendësi të tyre mendimin popullor dhe shprehin atë me një temperamentin dhe stilin shqiptar. Për këtë arsye,një vend të rëndësishëm në etnokoreografinë tonë zënë vallet epiko-heroike, të cilat me formën dhe përmbajtjen e tyre specifike pasqyrojnë në mënyrë solemne dhe të madhërishtme karakterin e shqiptarit.

●Vazhdimësia e shprehjes së elementit mitik tek vallëzimi ynë popullor , tregon konsistencën etnike të kësaj pjesë shumë të rëndësishme të kulturës sonë , e cila i ka fillesat tek kultura pagane e ndër shekuj është trashëguar si pjesë e një identiteti të patjetërsueshëm.

●●Shkrimi i koreografisë dhe vallëzimit ka qenë një nga shqetësimet dhe sfidat e shumë pjestarëve të komunitetit koreografik ne botë prej shume shekujsh. Për të paktën pesë shekuj janë bërë përpjekje për të hartuar një sistem të shënimit të lëvizjes. Përpjekjet për të regjistruar vallëzimet erdhën kur pasuria e valleve popullore në botë dhe krijimitaria artistike e koreografisë së kultivuar sa vjen e bëhet më e njohur dhe më në rritje.

● Mund të theksohet se sistemi kinetografik Laban në terrenin e koreografisë shqiptare, është aplikuar si në arshivimin e një pjese të pasurisë etnokoreografike shqiptare ashtu edhe në drejtim të arsimit universitar, si trajtim historik i sistemeve kinetografike dhe rrugëtimit të tyre ndër shekuj, por nuk ka gjetur zbatim të fiksimit e formave të reja të vallëzimit.

REKOMANDIME

Duke qënë se vallet ritualejanë produkt i kulturës shpirtërore shqiptare, ato mund të shërbejë si një nga burimet kryesore të cilat mund të shfrytëzohen dhe të jenë pjesë e krijimtarisë artistike bashkëkohore, duke theksuar së tepërmi karakterin identitar i artit koreografik të kultivuar. Për këtë arsye lind nevoja e rindërtimit të kësaj kategorie të etnokoreografisë shqiptare, e cila do të shërbente si oksigjen për të gjitha trupat vallëzuese profesioniste dhe amatore. Tek vallja ritualegjejmë një material të ndërtuar tashmë dramaturgjikisht, por dhe një trajtim estetik që do të theksonte karakterin dhe përkatësinë e traditës popullore zonale. Kjo do të shërbente si një promovim jo vetëm i traditës zonale, por edhe do të edukonte tek gjeneratat e ardhshme ndjenjën e një trashëgimie kulturore unike.

Tashmë që edukimi përmes artit është pjesë e politikave të zhvillimit të arsimit kombëtar edhe vallëzimi duhet të ketë atributet e tij në formimin e personalitetit të çdo individi. Prandaj ai duhet të gjejë hapësirat e duhura për të dhënë ndihmesën e tij në të gjitha nivelet e arsimit. Sigurisht që prezenca që ai ka në tregun e formimit pedagogjiko-universitar të personelit të specializuar do të rrisë cilësinë e mësimdhënies së tij.

Vendi ynë është nder të paktat vende në Europë i cili, prej gati 50 vitesh, ka një sistem të konsoliduar të vallëzimit etnik dhe për këtë arsye duhet të jetë pjesë e edukimit arsimor jo vetëm në shkollën e profilizuar artistike, por në të gjithë rrjetin e arsimit. Jo vetëm kaq, por kjo mënyrë e vallëzimit shqiptar do të duhej të ishte pjesë e ekzekutimeve artistike të çdo ansambli zonal apo kombëtar.

Ekzistenca e dy trupave profesioniste të kulturës popullore shqiptare përtej kufijve të sotëm gjeografikë krijon mundësinë e aplikimit të sistemit të vallëzimit shqiptar për t'u kualifikuar dhe edukuar teknikisht, emocionalisht dhe shpirtërisht. Ky sistem me ndërtimin strukturor dhe konceptimin metodik, krijon një standart përgatitor, i cili duhet t'i shërbejë artistëve për të siguruar laboratorin e tyre artistik, por dhe thellësinë e njohjes së karakterit vallëzues shqiptar.

Tek ne prej vitesh vallëzimit si art i është ofruar edhe niveli i studimeve universitare në drejtim të formimit në spektrin e krijimtarisë dhe pedagogjisë koreografike. Ky nivel arsimor është i lidhur ngushtë me standartin shkencor të analizës së gjuhës vallëzuese, e cila duhet shkruar dhe deshifruar. Procesi lidhet me sistemin kinetografik dhe ky status i referohet sistemit shkruar të lëvizjes Laban, që

sipas konventave shkencore ka dimensionin për të realizuar shkrimin e vallëzimit. ungesa e një programi studimor në këtë drejtim krijon boshllëk shkencor në formimin e studiuesve në fushën e koreografisë në vendin tonë.

Si konkluzion, me qenë se punimi i këtij disertacioni ma jep të drejtën e rekomandimeve për arsyet e sipër përmendura do të sygjeroja:

1. Krijjen e numrit të studimeve mbi marrëdhënien e vallëzimit me ritualin, jo vetëm si domosdoshmëri për të evidentuar hershmërinë e kulturës sonë vallëzuese, por më tepër për t'i shërbyer interesit krijues dhe zhvillues të artit koreografik, me qëllim theksimin e karakteri identitar kombëtar.

2. Duke qenë se vallet rituale janë dëshmi e hershmërisë së popullit tonë, njohja me to mund të përfshihet në programe shkollore, jo vetëm për të edukuar me shprehi vallëzuese, por edhe për të edukuar brezat e ardhshëm me elementet bazë të ndërtimit të identitetit. Duke parë vendin që lëndës së kërcimit i është rezervuar në arsimin fillor shqiptar, mendoj se egzistojnë tre drejtime që mund të konsiderohen në këndvështrimin tim si problematika kryesore, të cilat nënvleftësojnë dobinë që kërcimi luan në edukim:

së pari, mungesa e shtrijes së lëndës së kërcimit nga klasa e I deri në klasën e V, si dhe sasia minimale e orëve të kërcimit në një javë mësimore, në një kohë kur lëndë të tjera të fushës së artit, si muzika dhe arti pamor, jo vetëm e kanë këtë shtrirje kohore por dhe sasinë e orëve në dispozicion;

së dyti, nisur nga mungesa e aftësisë së personelit mësimdhënës ose mësuesve mbi këtë lëndë të kurikulës të bazuar në kompetenca, kërkohet që sa më parë të fillojë përgatitja e kontigjenteve të reja të specialistëve të koreografisë për arsimin në shkolla;

së treti, mungesa e mjeteve didaktike dhe burimeve mësimore, si për shembull mjeteve verbale, tekstet dhe libri i mësuesit, apo mjedisi mësimor, kërkon kompletimin e tyre, të paktën e ngritjeve të kabinetëve të kërcimit.

Do të sugjeroj edhe më tej, që vallzimi shqiptar duhet të jetë pjesë e edukimit shkollor në të gjitha nivelet e edukimit arsimor.

3. Studimi dhe praktikimi i sistemit shkruar të vallzimit të jetë i domosdoshëm në nivel universitar profesional, për të thelluar karakterin shkencor të analizës dhe

studimit të etnokoreografisë. Duhet të hidhen në sisteme shkrimi koreografik, të paktën, vallet më tipike, më përfaqësuese e më të njohura të krahinave e trevave shqiptare, për të bërë të mundur ruajtjen e tyre dhe ekzekutimin në vazhdimësi.

4. Aplikimi i sistemit të shkrimit të vallëzimit shqiptar jo vetëm si pjesë e arsimit kombëtar, por dhe si pjesë e standartit të profesionalizmit të trupave artistike kombëtare.

5. Aplikimi i sistemit të shkrimit të vallëzimit, ka ardhur koha të përdoret nga specialistët dhe koreografët e trupave artistike vallëzuese të ansambleve popullore, jo vetëm në Tiranë e në qytete të mëdha, por edhe në qytete e krahina të tjera, për të evidentuar pasurinë tonë etnokoreografike.

BIBLIOGRAFIA

I. Burime arkivore

Arkivi i Universitetit të Arteve, Tiranë.

Arkivi i ish Institutit të Kulturës Popullore, Tiranë.

II. Studime e botime të ndryshme

Agolli, Nezhat, *Mbi një tip Vallëzimi të burrave të zonës së Rajcës* (Rrethi i Librazhdit) Kultura Popullore, nr.1 1988.

Agolli, Nezhat, *Njohuri mbi vallen popullore dhe mënyrën e përshkrimit të saj; në ndihmë të koreografëve*, Shtëpia Qendrore e Krimtarisë Popullore, Tiranë, 1975.

Agolli, Nezhat, *Vallet e krahinës së Lumës*, Instituti i Folklorit, Tiranë 1964.

Agolli, Nezhat, *Valle nga rrethi i Librazhdit*, Instituti i Folklorit, Tiranë, 1972.

Agolli, Nezhat, *Valle Popullore*, Instituti i Folklorit, Tiranë, 1965.

Baçe, Apollon, *Vështrim mbi besimin dhe arkitekturën e kultit tek ilirët*, “Iliria”, 1984/2.

Batku, Sadik, *Koreografi dhe kërcimtari*, SHBLU, Tiranë, 1999.

Batku, Sadik, *Mjeshtëria e Kërcimit Shqiptar*, për shkollën Koreografike, Tiranë 1987.

Batku, Sadik, *Bazat metodike të kërcimit Shqiptar*, SH. L. B. U.,

Baumann, Gerd, *Ritual Implicates, Others: Rereading Durkheim in a plural Society*, 1992.

Bayron, Lord, *Corteggio di Lord Byron Ton i Firenze*, 1938.

Bell, Catherine, *Ritual-Theory-Ritual-Practice*, Oxford University Press, USA 2009.

Bevapi, Kujtim, *Gjurmime antropologjike në rrjedhat e qytetërimit të Elbasanit*, Tiranë, 2020.

Blacking, John, *Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective*, Source: Dance Research, 1976.

Bogdani, Ramazan, Artikulli me titull: *Përmbajtja ideoemocionale e vallëzimit shqiptar*, Instituti Kulturës Popullore, *Çështje të Folklorit Shqiptar* 4, Tiranë, 1989.

Bogdani, Ramazan, *Gjurmime koreografike* Shtëpia Botuese Eurorilindja, 1995.

Bogdani, Ramazan, *Struktura e Vallëzimit Popullor Shqiptar*, Kultura Popullore nr.2, 1987.

Bogdani, Ramazan, *Vallëzimi Popullor Shqiptar (Lirika)*, Shtëpia Botuese “FLLAD”, Tiranë, 1997.

Brison, Peter, *Anthropology and the study of dance*, Cambridge University Press, Cambridge.

Broci, Ermela, *Vend i i ritualit në festivalin folklorik 2015*, Kultura Popullore 1-2, 2015.

Claude, Levi-Straus, *Antropologia Estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.

Doja, Albert, *Bektashizmi në Shqipëri: Histori politike e një lëvizjeje fetare*, AiiS, Tiranë 2008

Foundations for the analysis of the structure and the form of folk dance (Research of the I.F.M.C. Study Group for the Folk Dance Terminology 1972). Botuar në “Year of the international folk music council”, 1974.

Fügedi, János, *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*, Institute for Musicology Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2016.

Giurchescu, Anca and Torp, Lisbet, *Theory and Methods in Dance Research, A European Approach to the Holistic Study of Dance*. Source: Yearbook for Traditional Music, Vol. 23 Published by: International Council for Traditional Music, 1991.

Hobouze, J.C. *A Journey through Albanian and other turkish provinces in Europe and Asia to Constantinopoli, during the years 1809-1810*, .

Hutchinson Guest, Ann, *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, 2011, by Routledge.

Hutchinson Guest, Ann, *Dance Notation*, 1984.

Hysi, Fatmir, *Rrjedhat popullore të muzikës shqiptare*, SHBLU, Tiranë, 1990.

Jankovic, Ljubica and Danica, *Prilog prouicavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji*, 1957.

Jean, Houston, *The Search for the Beloved*, Journeys in Mythology and Sacred Psychology. 1987.

José M. Barandiaran, *Sobre las raíces humanísticas de mis estudios vascos*. En: Obras Completas, tomo XXI Miscelánea 1º. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.

Kadare, Ismail, *Kushëriri i engjëjve*, Onufri 1999.

Kaepler, Adrienne L. *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, Dance Research Journal, Published By: Congress on Research in Dance, Summer, 2000.

Kanaçi, Panajot, *Arti koreografik në Shqipëri*, Tiranë, 1988.

Large, Roderic, *The nature of the dance*, 1975.

Lawson, Joan, *European folk dance*, London, 1956.

Malinowski, Bronislav, *Magic, Science, and Religion and Other Essays*, Boston, MA: Beacon Press, 1948.

Martha, Fried N., and Morton H. Fried, *Transitions: Four Rituals in Eight Cultures*, New York and London: Norton, 1980.

Poch, San Sebastián, *Antropología de la danza: el caso de Ataun*, Jentilbaratz. 11, 2008.

Polhemus, Ted, *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan, 1993.

Qazimi, Azem, *Fjalori mitologjisë dhe demonologjisë shqiptar*, Shtëpia botuese Plejad 2008.

Radcliffe-Brown, Alfred R., “*Structure and Function in Primitive Society*” f. 22. Glencoe: The Free Press. Ky punim konsiderohet si kontribut origjinal i këtij autori në teorinë funksionaliste. 1952.

Sachs, Curt, *World History of the Dance*, New York: W. W. Norton & Company.

Sako, Zihni, *De la genese de la danse pyrrhique*, Studia Albanica 9/1972.

Schultz and Lavenda, *Core Concepts in Cultural Anthropology*, 1990.

Selimi, Skënder, *Arti i Koreografit*, Tiranë, 1987.

Selimi, Skënder, *Atlas Koreografik*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore, Tiranë, 1985.

Selimi, Skënder, *Folklori Koreografik Shqiptar*, SH. B. L. U., Tiranë, 2003.

- Selimi, Skënder, *Baleti në Shqipëri*, SHBLU, Tiranë, 2006.
- Shkurti, Spiro, *Bujqësia tradicionale dhe mbjellja e drithrave në Shpat të Sipërm*, Tiranë, 1981.
- Smith, Robertson, *The Religion of the Semites*, 1894.
- Sokoli, Ramadan, *Vallet dhe muzika e të parëve tanë*, Shtëpia Qëndrore e Krijimtarisë Popullore Tiranë 1971.
- Spence, Lewis, *Myth and ritual in dance, game, and rhyme*, Publisher London Watts and Co., 1947. Spencer, Paul (Ed.), *Society and the Dance. The Social anthropology of processes and performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stipceviç, Aleksandër, *Ilirët Historia, Jeta, Kultura, Simbolet e Kultit*, Botimet Toena, 2002.
- Suli, Dedin, *Artisti që thuri legjendë*, Tiranë, 2005.
- Tirta, Mark, *Mitologjia ndër shqiptarë*, Instituti Kulturës Popullore, Shtypshkronja “Mësonjëtorja”, Tiranë. 2004.
- Turner, Viktor, *Symbols in African Ritual*, Science Vol 1761, 973 (16 mars).
- Uçi, Alfred, *Shndërrime estetike i lëndës mitologjike në folklor*, Kultura Popullore, Tiranë, 1981/1,
- Uçi, Alfred, *Mitologjia, Folklori, Letërsia*, Tiranë, 1982.
- Uçi, Alfred, *Vendi i artit popullor në kulturën artistike socialiste*, Çështje të folklorit shqiptar 1, Tiranë 1982.
- Vaso, Pasha Effendiu, *E vërteta mbi Shqiptarinë dhe Shqipëtarët*, Tiranë 1935.
- Vera Proca-Ciorrea, *Despre notarea dansului popular artomenesc*, in Revista de folclor, an I, nr 1 -2, 1956.
- Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company, 1969.
- Vini, Aleks, *Traditat zakonore në qytetin e Elbasanit*, botimi Rama Graf, 2010.
- Williams, Drid. *Anthropology and the Dance, Ten Lectures*, 2004.
- Zheji, Gjergj, *Folklor Shqiptar* Tiranë, 1998.

III. Publikime në internet:

Hanna, Judith Lynne, "[To dance is human: A theory of nonverbal communication](#)" 1987.

Royce, Anya Peterson, "[The anthropology of dance](#)" 1977.

Dance Research: *The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 1, No. 1*, The Proceedings of the First Conference of British Dance Scholars Sponsored Jointly by the Calouste Gulbenkian Foundation and The Radcliffe Trust, 2-4 April 1982 (Spring, 1983), f. 89-99 Published by: Edinburgh University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1290805>.

Dordolec or dordozi Festivali Folklorit i Gjirokastrës grupi i Qarkut Tiranë 1988 <https://www.youtube.com/watch?v=iRsds3mvg74>
<https://beneshinaction.wordpress.com/what-is-benesh-movement-notation/>
<https://www.britannica.com/art/dance-notation/Twentieth-century-developments#ref70782>, Noa Eshkol and Abraham Wachmann.

Saint –Leon, Arthur, *Stenochoreographie* .

<https://www.libraryofdance.org/manuals/>, 1852-Leon-Danse.pdf.

Ministria e Arsimit dhe Sportit, Instituti i Zhvillimit të Arsimit, *Program i lëndës kërcim klasa e dytë*, Gjovreku, Joli Eleni dhe Hala, Majlinda IZHA 2016 faqe 9, <https://ascap.edu.al/wp-content/uploads/2018/09/Kercim.pdf>

<https://www.yumpu.com/xx/document/read/35244934/kercimi-kl2-3-instituti-i-zhvillimit-te-arsimit>

Palaj, Florinda, Portali Shkollor: *Kërcimi një lëndë interesante në arsimin shkollor*, <https://www.portalishkollor.al/argetim/kercimi-nje-lende-interesante-ne-arsimin-fillor>

SHTOJCA

Shenjat për lëvizjet

Për hartimin e këtij materiali, ku kryesoret janë shenjat dhe simbolikat e sistemit Laban për shkrimin e vallëzimit, jam mbështetur kryesisht në punimet e János Füged: *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*, 2016 dhe Ann Hutchinson Guest: *Dance Notation*, 1984. Në fakt, këtë material e kemi futur në formës e shtojcës për t'u ardhur në ndihmë specialistëve të koreografisë, për t'u njohur me këto shenja e simbole.

Lëvizjet klasifikohen në dy kategori kryesore: a) lëvizjet mbështetëse si p.sh. hapi dhe b) lëvizjet të cilat janë pa mbështetje të trupit që quhen gjeste ose veprime.

Pika e parë e sistemit është një vijë vertikale që përshkron trupin e njeriut, duke e ndarë atë në të djathtë dhe të majtë. Vija është një symbol i nocionit të lëvizjes e cila udhëton në trupin njerëzor (fig.1)



fig.1

Ky system jep një deklarin të një veprimi ku cdo lëvizje tregohet nëpërmjet termave të përcaktuar simbolikisht. Veprimi që konsiderohet si “goditje vertikale” trajton rrugëtimin e lëvizjes në gjithë organizmin njerëzor. Sqarimi i veprimit fillon me një linjë të dy vijave horizontale dhe shenjat udhëzuese të vendosur mbi ato tregojnë pozicionin fillestar (fig 2):



fig.2

Këto veprime kanë tre mënyra të shfaqes së tyre, a) kur ndodh një i vetëm, b) kur ndodhin njëri pas tjetrit, c) kur ndodhin dy në një kohë (fig.3a, 3b, 3c.):



fig.3a



fig.3b



fig.3c

Linja vertikale që përfaqëson trupin e njeriut (fig.1) së bashku me të dyja anët e saj të djathtë dhe të majtë të veprimit, (fig 4a, 4b, -4c), emërtohet sipas terminologjisë laban “staf” (fig. 4) :



fig 4a



fig 4b



fig 4c

Sistemi i shkrimit dhe simboleve zbatohet me vendosjen e tyre midis hapësirës të tri vijave vertikale dhe kolonave imagjinare brenda dhe jashtë zonës së përcaktuar nga linjat:



Fig.5

Hapësirat e krijuara të stafit dhe kolonat e krijuara, shërbejnë për të shkruar apo deklaruar veprimin e çdo pjese të trupit të njeriut.

Kolonat 1 –hapësira direkt pranë vijës qendrore në të dyja anët e saj djathtas dhe majtas, quhen kolonat mbështetëse, ku vendosen simbolet e hapave së bashku me çdo formë tjetër të mbështetjes. Kolonat 2, që quhen kolonat ndihmëse, shërbejnë për të kuptuar drejtimin e gjesteve lëvizore të këmbëve si gjymtyrë e përbërë nga pjesa e poshtme, gjuri dhe pjesa e sipërme. Kolonat 3 quhen kolona e gjesteve të trupit me lëvizjet e pjesëve të tij si supet, busti, legeni që jepen me shenjave specifike për çdo pjesë. Kolonat 4 pranë vijave të jashtme përdoren për të treguar lëvizjet e bustin dhe pjesët e tij. Kolonat 5 janë për të identifikuar trungun dhe kolonat 6 janë për shënimin e lëvizjeve të krahut. Kolona të tjera mund të tregohen përtej kolonës së krahut për të bërë shënime të tjera të nevojshme për vallëzimin (fig.6).

Lëvizjet e kryera nga gjymtyrët e djathta shkruhen në të djathtë të linjës së qendrës, ndërsa ato të gjymtyrëve të majta në të majtë. Simbolet për mbështetjen e lëvizjeve shfaqen në kolonën e djathtë të mbështetjes, ato për gjestet e këmbës së majtë shfaqen

në kolonat e gjestit të majtë. Në mënyrë të ngjashme, të dhënat për krahun e djathtë janë shkruar në të djathtë jashtë stafit, dhe për krahun e majtë në të majtë. Simbolet për lëvizjet e bustit - me një referencë të duhur për lëvizjen e pjesës së trupit - mund të vendosen nga të dy anët të stafit, ndërsa lëvizjet e kokës zakonisht shkruhen djathtas:

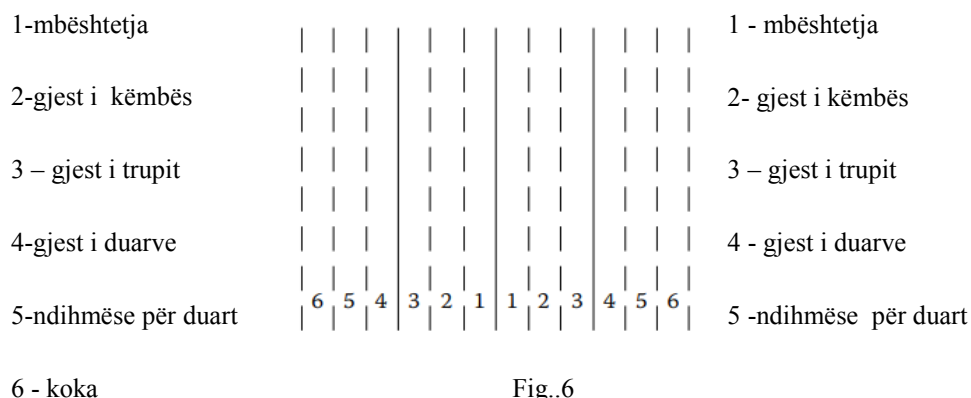


Fig..6

Tregimi i veprimeve për pjesët kryesore të trupit.

Kolonat e stafit me tre rreshta tregojnë shfaqjen e lëvizjeve për pjesët kryesore të trupit. Tek fig 7.1 jepen mbështetjet e hapave djathtas, majtas, djathtas; tek fig 7.2 jepen dy gjestet e këmbës së djathtë ; tek fig. 7.3. jepen gjestet e krahëve majtas dhe djathtas më pas të dyja bashkë:

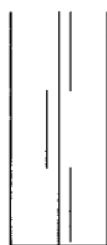


fig 7.1



fig 7.2

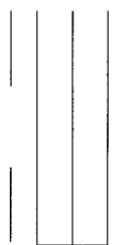


fig 7.3

Hapësira dhe drejtimet e saj. Simbolet që përfaqësojnë drejtimet.

Koncepti i hapësirës dhe drejtimit rrjedhin nga një “pikë” që konsiderohet qendra e hapësirës dhe e cila quhet “vend”. Pikërisht ky nënkuptohet nga një drejtkëndësh (fig 7.4) dhe ku çdo simbol është një trajtim i formës së kësaj shenje themelore. Këto trajtime tregojnë drejtimin përkatës në hapësirë. Ka tetë drejtime kryesore në këtë hapësirë, dhe këto janë para, prapa, djathtas, majtas, 45° diagonal para, 45° diagonal prapa, 45°diagonal djathtas dhe 45° diagonal majtas:



fig.7.4 vendi



fig.7.5 përpara



fig 7.6 djathtas

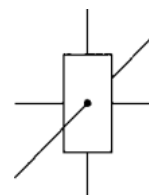


fig.7.7

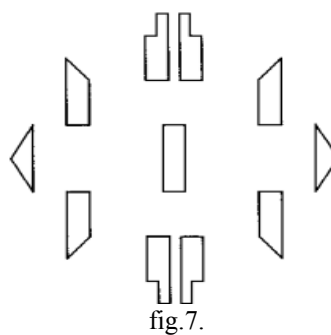


fig.7.

përpara



majtas



majtas majtas diagonal



prapa diagonal përpara



djathtas diagonal përpara



djathtas diagonal prapa



djathtas



prapa



fig.7.9

Nivelet e lëvizjeve.

Një lëvizje në çdo drejtim mund të jetë në nivel horizontal, të ulët ose të lartë. Secila prej drejtimeve kryesore mund të jetë në cilindo nga tre nivelet:



fig.7.10 i ulët i lartë



fig.7.11 nivel i mesën (në qendër)



fig. 7.12 i ulët poshtë

fig. 7.13 përpara duke u ngritur lartë



fig. 7.15 pjerrtësi e djathtë lartë



fig. 7.16 diagonal djathtas lartë



fig.7.17 gjysëm përpara horizontalisht

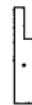


fig.7.18 gjysën djathtas horizontalisht

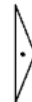


fig.7.19 diagonal djathtas gjysëm përpara



fig.8. përpara ulët gjysën pjerrësi



fig.8.1. djathtas ulët pjerrësi poshtë



fig 8.2. diagonal djathtas i ulët



Udhëzimet kryesore të sistemit.

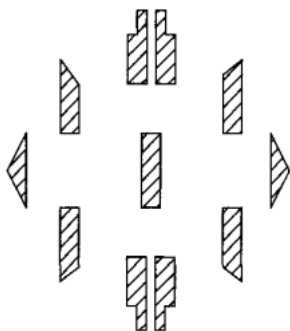


fig.8.3

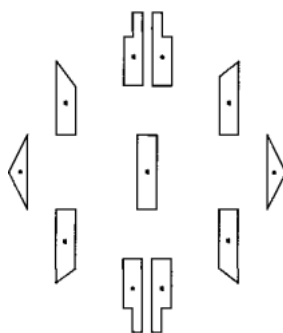


fig.8.4

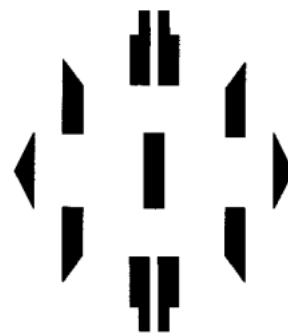


fig.8.5

Paraqitja e përgjithshme e drejtimeve lëvizore.

Simbolet e drejtimit na japin një informacion për drejtimin dhe për të kuptuar se cila pjesë e trupit lëviz duhet të vendoset simboli në kolonën përkatëse të stafit të plotë vertikal ose të paraprihet nga simboli për atë pjesë specifike të trupit:

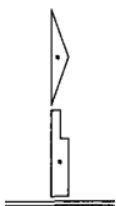


fig.8.6 Një lëvizje e përgjithshme e gjithë trupi horizontalisht përpara, duke vazhduar në të djathtë horizontalisht.

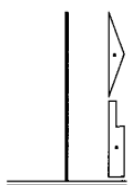


fig.8.7 Lëvizja e anës së djathtë e trupit përpara në të djathtë.

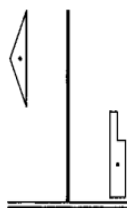


Fig.8.8 Lëvizja e anës së djathtë të trupit përpara, dhe më pas anës së majtë në të majtë

Paraqitja specifike e drejtimeve lëvizore.

Vendosja e një simboli të drejtimit në staf tregon drejtimin e pjesës së trupit që lëviz drejtimin e deklaruar. Figura 8.8. ilustron një moment të një kërcimi, duke sqaruar vetëm gjeste të krahëve dhe këmbëve:

Dora e djathtë para pak poshtë

Këmba e majtë para posht

Dora e majtë prapa poshtë

Këmba e djathtë, prapa poshtë

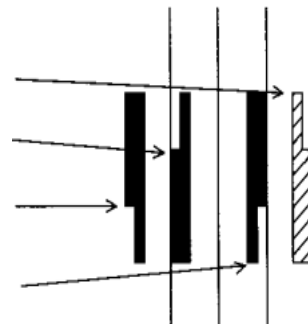


Fig.8.9

Për pjesët më të vogla të trupit, shenjat specifike për atë pjesë vendoset përpara simbolit të drejtimit. Ato gjithashtu paraqiten në përshkrimet e strukturuara në të cilat detaje specifike duke dhënë pjesët e trupit, kohën, drejtimin dhe nivelin si në fig. 8.9 a,b,c. Krahas shënimit të motivit tek fig 8.9 c sipas sistemit është bërë dhe shpjegimi verbal për të sqaruar dhe konkretizuar vlerën konkrete të sistemit : këmbë e djathtë në tokë,ndërsa e majta e ngritur lart majtas me gishta të tërhequra lartë,trupi drejtë,dora e majtë e ngritur lart majtas dhe dora e djathtë anash djathtas horizontalisht me pëllëmbën që shikon poshtë:



fig. 8.9 a

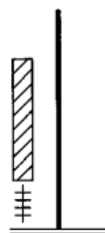


fig. 8.9 b

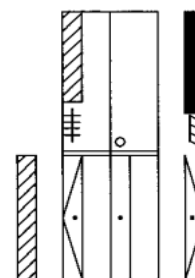
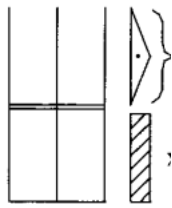


fig. 8.9c

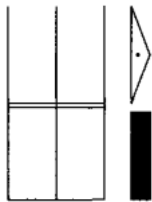
Pika e fillimit, rrugëtimi dhe destinacioni.

Lëvizja në hapësirë konsiderohet një veprim apo gjest i cili starton nga një pikë e caktuar e saj dhe mbaron në një pikë tjetër. Përshkrimi i kësaj rruge nënkupton vetë lëvizjen dhe ngjarjen që ndodh në organizmin njerëzor. Por, rrugët për të arritur në një destinacion mund të jenë të ndryshme.Për shëmbull në fig. 9 a,b,c, shpjegohet se dora e djathtë për të arritur në destinacionin anash mund të ketë pikën e startimit fillestar nga lart anash, nga posht anash dhe nga përpara anash. Prandaj përshkrimi i gjesteve

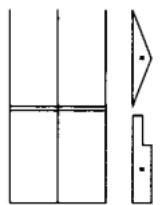
të gjymtyrëve mbështetet mbi destinacionin edhe për faktin se një gjest i një valltari mund ta cojë atë në pika të ndryshme të hapësirës skenike:



= fig.9.a,dora e djathtë nga lart djathtas në anash djathtas.

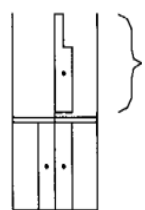


=fig.9.b,dora djathtë, nga poshtë në anash djathtas



=fig.9 c,dora e djathtë nga përpara në anash djathtas

Po kjo logjikë funksionon edhe për hapat të cilat referohen nga pozicioni fillestar hap përpara prodhon një rezultat që ka të bëjë me kalimin e peshës trupore nga një këmbë në tjetrën që tregohet në fig.9.1. a,b:



=fig. 9.1.a përshkruan një hap përpara si simboli i lëvizjes me të djathtën këmbë.



=fig 9.1.b në fund të hapit shohim rezultatin vetëm të një mbështetje në një hapësirë të lezueshme.

Pozicionet e mbështetjes së këmbëve.

Këmbët janë një pjesë e organizmit njerëzor që luajnë një rol të rëndësishëm në vallëzim për faktin e thjeshtë se ato qarkullojnë trupin në hapësirën skenike duke e

mbajtur gjithë peshën e tij. Mbështetja e tyre realizohet në tre nivele: a) të mesëm, ku gjunjët janë të tendosura (fig. 9.2). b) të ulët, ku gjunjët janë gjysëm të thyer dhe pesha e trupit është e shpërndarë në të gjithë pjesën e poshtme të këmbëve (fig. 9.3) dhe c) të lartë, ku kemi një ngritje në qendrën e trupit. e cila prodhon një zgjatim dhe vendosje të peshës trupore vetëm mbi shputën e këmbës (fig. 9.4):



fig 9.2



fig.9.3

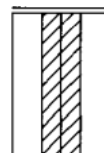


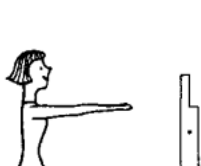
fig.9.4

Simbolet për gjestet e duarve, këmbëve, drejtimet dhe nivelet e tyre.

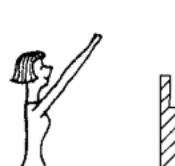
Simbolet për gjestet e duarve (fig 9.5 a,b,d,c,g,e,f,j.):



a) përpara posht



b) përpara në gjysëm nivel



c) përpara lart



d) në vend lart



g) anash poshtë



f) anash gjysëm nivel



e) anash lart



j) në vend lart

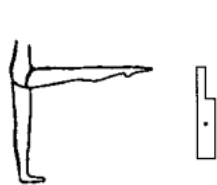
Nivelet për gjestet e këmbëve

E gjithë këmba lëviz nga pjesa e poshte deri te pika e saj e lidhjes me pjesën e legenit.

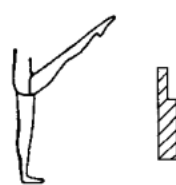
Drejtimi dhe niveli përcaktohen nga lidhja e këmbës (fig. fig 9.6 a,b,d,c,g,e,f,j):



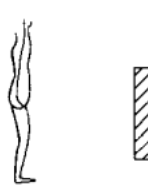
a) përpara të ulët



b) përpara të mesëm



c) përpara të lartë



d) vendin lart

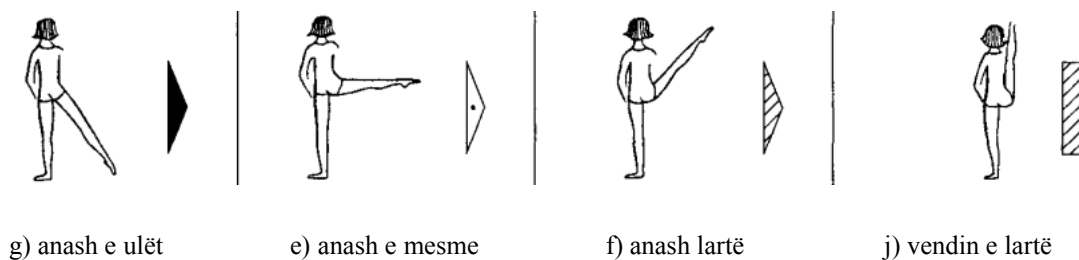


Fig. 9.6.

Pozicionet fillestare

Kur shkruani një pozicion fillestar për një sekuencë lëvizjesh ne nuk duhet të merremi me kohën. Indikacionet e vendosura para vijës së dyfishtë të fillimit, tregojnë një pozicion, jo lëvizje. Fig. 9.7 tregon një pozicion fillestar me peshën në këmba e djathtë, këmba e majtë duke bërë gjest prapa ulët, krahu i djathtë në anën e mesme dhe krahu i majtë lart, d.m.th. vendoseni lart:

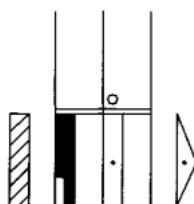


fig. 9.7

Lëvizja

Në jetën tonë hapi përfaqëson një dukuri normale, por në procesin e analizës së lëvizjes ai është një fenomëmen kompleks, ku një rëndësi ka roli i trupit. Në momentet e shkrimit të tij duhet të merren në konsideratë pozicioni i trupit gjatë kryerjes dhe mbarimit të hapit. Gjithashtu, hapi ka dhe elementet e tjera si: drejtimi, ritmi, gjatësia, pesha dhe niveli.

Lëvizja është një spostim nga qendra e gravitetit në drejtime të ndryshme me anë të një hapi, i cili largohet nga pika e fillimit, duke marrë përsipër peshën e trupit që transportohet nga veprimi i këmbëve. Ky veprim që quhet hap mund të përcaktohet si lëvizja e qendrës gravitetit me transferimin e peshës nga një këmbë në tjetrën në të gjitha drejtimet djathtas, majtas, para, prapa. Hapi konsiderohet si një nga momentet kryesorë të lëvizjes, që lidhet me ndryshimin e mbështetjes. Vetë mbështetja, që është një karakteristikë e hapit, ka dy nocionet e saj përcaktuese, që janë: mbështetja e mëparshme dhe mbështetja e re. Këto dy nocione humbin ose fitojnë statusin e tyre

nga momenti i kontaktit të thembrës me tokën. Tek fig. 9.8. tregohet procesi i hapit si një kategori më e thjeshtë e lëvizjes, nga momenti ku pesha e trupit është e vendosur mbi të dy këmbët dhe kur kryet hap dhjathtas me të djathtën, pesha vendoset mbi këmbën e majtë dhe më pas transferohet mbi këmbën e djathtë:

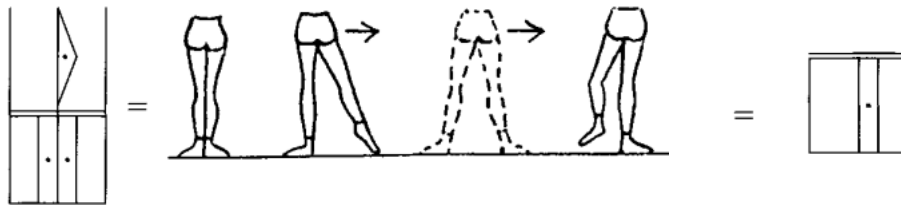


fig. 9.8

Një nga sekuencat e vallëzimit shqiptar që janë hapat e njëpasnjëshëm me destinacion përpara është e fiksuar në fig 9.9.:

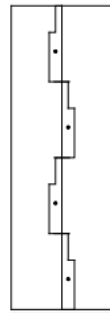


Fig. 9.9

Në fig.10 a,b,c jepen destinacioni prapa i hapave të njëpasnjëshëm, hapat para në nivel të ulët dhe prapa në nivel të lartë.:

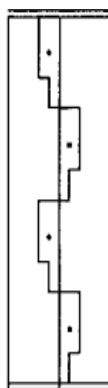


Fig.10.a

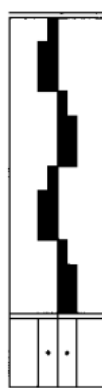


fig.10.b

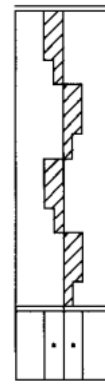


fig.10.c

Te fig 10. 1. a, b, c,d shpjegohen me anë të shenjësimit ndryshimet fizike të qendrës së rëndesës me zhvendosjet para dhe prapa në nivelet ulët dhe lartë, si dhe kalimi i peshës trupore nga njëra këmbë tek tjetra ose lëkundja. Te fig.10.1.a realizohet ndryshimi i nivelit me hapat me destinacion para. Shpjegim: hap para me të

djathtën para ne nivel të ulët dhe që pasohet me hap para me të majtën ne nivel të lartë. Te fig 10.1.b realizohet lëkundja para dhe prapa, ose kalimi i peshës trupore nga një këmbë tek tjetra. Shpjegim: hap para me të djathtën në nivelin e mesëm, hap prapa me të majtën në nivelin e mesëm, para me të djathtën në nivelin e ulët, prapa me të majtën në nivelin e lartë. Te fig 10.1. c realizohet hapi dhe ndryshimi i nivelit me të njëjtën këmbë. Shpjegim:hap me të djathtën para në nivelin e ulët, mbështetje e këtij hapi, hap me të majtën para në nivelin e ulët dhe, më pas, po me të majtën nivel i lartë në vend. Te fig.10.1. d realizohet lëkundja para dhe prapa duke ndryshuar nivel. Shpjegim: hap prapa me të djathtën në nivelin e lartë, pesha e trupit është e shpërndarë në të gjithë pjesën e poshtme të dy këmbëve, më pas kalimi peshës para tek e majta në nivel të ulët, dhe më pas po me të majtën nivel i lartë në vend.

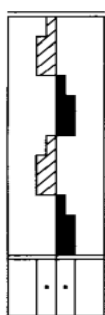


fig. 10.1.a

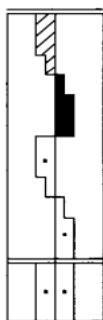


fig. 10.1.b

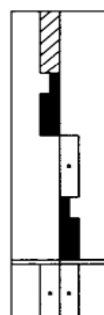


fig. 10.1.c

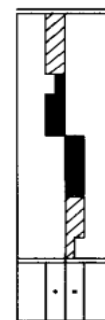


fig. 10.1.d

Hapat me destinacion anash.

Hapat me destinacion anash janë të shpjeguarame anë të shenjzimit në fig 10.2.a,b,c. N fig.10.2.a shpjegohet hapi anash me të djathtën dhe mbyllja e të majtës afër me të djathtën. Në figurën 10.2.b janë të shpjeguar shenjat që tregojnë vazhdimësinë e hapave anash të kryqëzuara para dhe prapa. Nërsa në fig.10.2. c janë shpjeguar hapi anash djathtas me të dhjathtën dhe vazhdimi i hapi pasardhën të majtën, që kryqëzohet anash djathtas prapa dhe anash djathtas para.

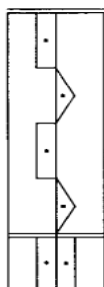


fig.10.2a



fig.10.2b

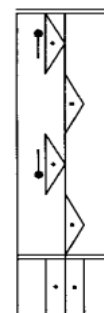


fig.10.2c

Hapat me destinacion diagonal.

Në fig.10.3.a,b,c,d, shpjegohen me anë të shenjzimit destinacioni diagonal me këmbën e dhjathtë dhe të majtë para, si dhe destinacioni diagonal prapa me të djathtën dhe të majtën. Te fig. 10.3.a shpjegohet hap diagonal me të djathtën para, hap diagonal me të majtën para dhe hap diagonal me të djathtën para. Te fig.10.3.b shpjegohen hap diagonal me të majtën para, shpjegohet hap diagonal me të djathtën para dhe hap diagonal me të majtën para. Te fig 10.3.c shpjegohet hap diagonal me të djathtën prapa, hap diagonal me të majtën prapa dhe hap diagonal me të djathtën prapa. Te fig 10.3. d shpjegohen hap diagonal me të majtën prapa, shpjegohet hap diagonal me të djathtën prapa dhe hap diagonal me të majtën prapa.

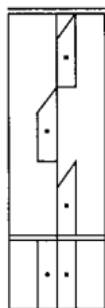


fig 10.3 a



fig 10.3 b

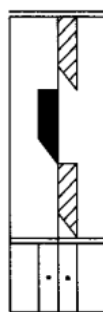


fig 10.3 c

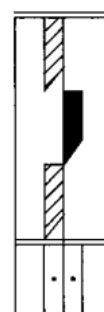


fig 10.3 d

Mbajtja e peshës së trupit dhe shenjzimi përkatës

Kjo shenjë specifikon mbajtjen e peshës së trupit dhe ku është përqëndruar ajo, tektë dyja këmbët apo te njëra. Nëpërmjet saj deklarohet “akti i mbajtjes” së peshës. Në fig.10.4. a,b shpjegohet pasha e trupin në të dyja këmbët dhe te këmba e djathtë. Ndërsa fig.10.5. a është variant i shenjimit të njëjtë me fig.10.4. a si dhe fig.10.5.b është variant i shenjimit të njëjtë me fig.10.4. b

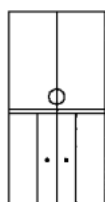


fig.10.4 a

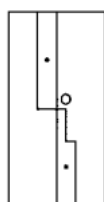


fig.10.4 b

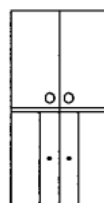


fig.10.5 a

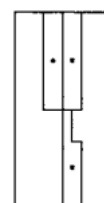


fig.10.5b

Përsëritjet e hapave, lëvizjeve dhe sekuencave të tyre.

Zakonisht koreografia është e ndërtuar mbi lëvizje, hapa, motive apo sekuenca që përsëriten. Kjo ndodh në pothuajse tek të gjitha stilët vallëzuese, por më tepër konstatohet tek ai tradicional. Në terminologjinë e analizës vallëzuese egzistojnë dy koncepte mbi përsëritjen, të cilët janë “përsëritja identike” dhe “përsëritja simetrike”. E para ka të bëjë me përsëritjen e njejtë dhe e dyta me përsëritjen, e cila shton një nuancë trupore të drejtur diagonalisht para ose prapa, në rastin e hapave para ose prapa. Fig. 10.6. a,b jep shëmbullin e shenjzimit të përsëritjes identike ndërsa fig.10.6. c,d asaj simetrike. Përsëritja identike e një tërësie mase me shenjat e përsëritura janë fig.10.7. a,b, ndërsa ato simetrike në fig.10.7. c,d. Përsëritjet ka raste që bëhen dy ose më shumë herë dhe për këtë mbi shenjën e përsëritjes vendoset numëri aritmetik si 1,2,3, siç është shpjeguar te fig 10.8. a ose shënja ad libidum që nënkupton një përsëritje të lirë cilat shpjegohen tek fig.10.8. b.



10.6 a



fig.10.6 b



fig.10.6 c



fig.10.6 d

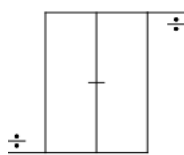


fig.10.7

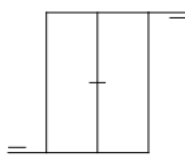


fig.10.7 b

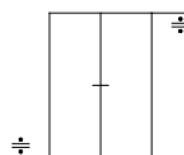


fig.10.7 c

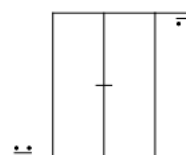


fig.7 d

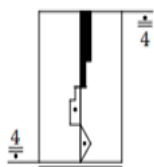


fig.10.8 a

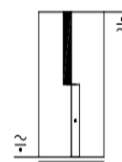


fig.10.8 b

Shenjat e përsëritjes kanë një përdorim si jashtë ashtu dhe brenda stafit. Në rastet kur ato përdoren jashtë tij kanë vlerën e një informacioni të përmbajtjes, siç është shënuar në fig.10.9. a, ndërsa në rastet e përdorimi të brendshëm kanë vlerën e një informacion, që ka të bëjë me strukturën e lëvizjeve, siç është shënuar në fig.10.9. b.:

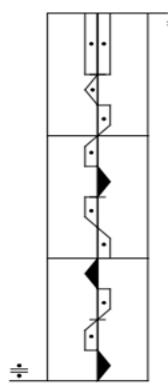


fig.10.9 a

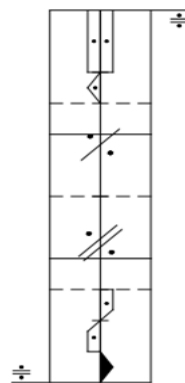


fig.10.9 b

Struktura muzikore. Masa, ritmi dhe metrika muzikore.

Vallëzimi si një nga elementët e tij shprehës të tij ka dhe muzikën. Struktura e saj në sitemin kinetografik trajtohet nga rahjet, metrika, që e identifikohen nga jashtë stafit në të djathtë të tij dhe masa, që përfaqësohet nga linja ndarëse horizontale horizontale brenda tre vijave të hapësirës shkruese siç sqarohet nga fig. 11.a. Numri i masave është i sqaruar nga numrat në të djathtë të rezultatit shkruar të vallëzimit. Sqarimi dhe fiksimiti masave muzikore është një element për të kuptuar harmonizimin e vallizmit me muzikën, por edhe për të patur një referim në procesin e shkrimit dhe deshifrimit të vallëzimit. Struktura ritmike zbulohet nëpërmjet rrahjeve ritmike, që janë të vendosura në vijën qendrorë të stafit dhe përfaqësohen nga vija të vogla horizontale siç shpjegohet dhe në fig. 11.b. Vlera e një rrahjeje muzikore ♪ qartësohet në të majtë të stafit, si në fig. 11.c, dhe gjithmonë shkruhet në fillim të masës. Figurat 11.d. dhe 11.g. tregojnë dy masa në $\frac{2}{4}$ dhe dy në $\frac{3}{4}$:

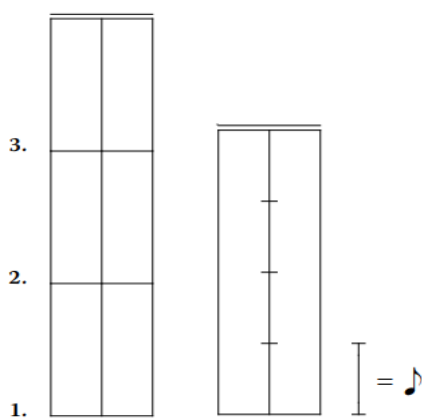


fig. 11.a

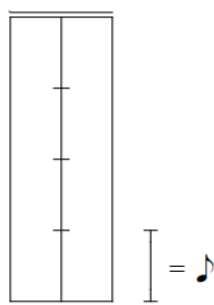


fig. 11.b

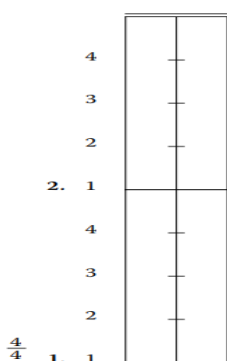


fig. 11.c

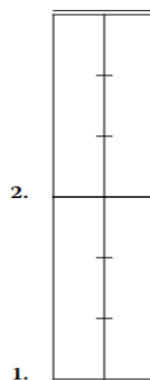


fig.11.d

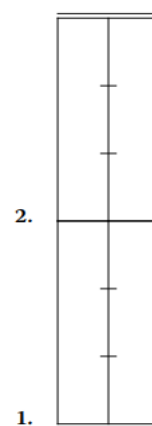
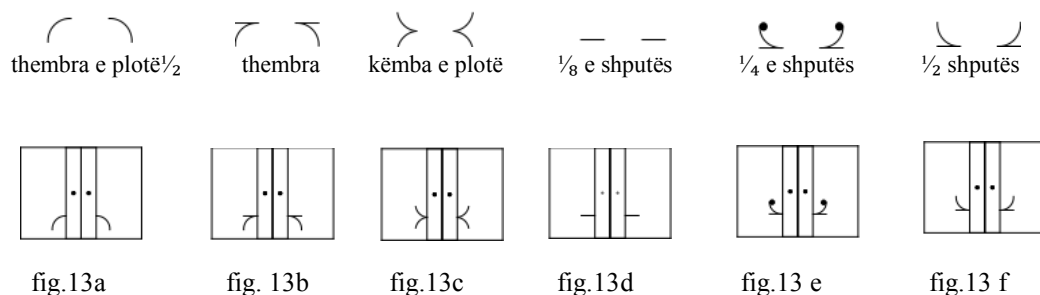


fig.11.g

Mbështetja në pjesën e poshtme të këmbës.

Ky koncept është i lidhur me sistemin e shenjëzimit me kuptimin e drejtimit të nivelit të pjesës së poshtme të këmbës. Konkretisht, me përdorimin e thembrave, shputës dhe të gjithë bazamentit të këmbëve, që ka kontaktin e plotë me tokën. Shembujt grafike të mëposhtëm e shpjegojnë në detaje përdorimin e konvencionit brenda stafit tëshenjëzim Laban.:



Zgjatja dhe tkurrja e këmbëve që mbështesin peshën.

Koncepti i tkurrjes, ose i uljes mbi këmbët, konsiderohet teorikisht në këtë system si zvogëlim i distancave të fillimit dhe përfundimit. Kur kjo ulje fillon nga pozicioni me peshën mbi të dyja këmbët, mund të konsiderohet si ndryshim drejt zvogëlimit të distancës midis qendrës së peshës trupore dhe tokës. Sistemi Laban ka përcatuar gjashtë shkallë ose nivele specifike të uljes së këmbëve të cilat shpjegohen në fig.14. Shkalla e parë është një thyerje e lehtë e gjunjëve, shkalla e dytë një përkulje e gjunjëve deri në 10 %, shkalla e tretë është një ulje 25% mbi gjunjë, shkalla e katërt një ulje prej 50% në gjunjë, shkalla e pestë një ulje prej 75% mbi gjunjë dhe e gjashta është një ulje e plotë 100% mbi gjunjë.



fig.14

Simbolet që përfaqësojnë këto nivele të uljeve apo tkurrjes së këmbëve që mbështesin shënjohen në system tek kollona e gjesteve të këmbëve. Figura 14a përfaqëson mbështetje të plotë të peshës së trupit mbi të dy këmbët me gjunjë të shtrira. Figura 14.b përfaqëson një thyerje shumë minimale të gjunjëve. Figura 14 c nënkupton një ulje prej 10 % mbi gjunjë. Figura 14.d përfaqëson një ulje prej 25% mbi gjunjë. Figura 14. e përfaqëson një ulje prej 50% mbi gjunjë. Figura 14.g përfaqëson një ulje prej 75%. Figura 14.f. përfaqëson një ulje të plotë 100% mbi gjunjë:



fig.14a

fig.14b

fig.14c

fig.14d

fig.14e

fig.14g

fig.14f

Ulja dhe rritja e distancës të gjatësisë së hapit.

Zakonisht gjatësia e hapit i referohet distancës së mbështetjes së lëvizjes, që ka një hap organik njerëzor. Por repertori vallëzues i të gjitha stileve ka një trajtim të ndryshëm mbi lëvizjen që rrjedh nga hapi. Për ta evituar këtë problematik, sistemi shkruar Laban ka orientuar “një shkallë të përgjithshme shenjash për matjen e hapësirës për të treguar ndryshimin e distancës së hapit”. Tek figura 15 tregohet simboli që përfaqëson uljen e distancës, ndërsa te figura 15.1. tregohet simboli i rritjes së distancës së hapit:



fig.15



fig.15.1

Simboli i parë në figurën 15 tregon e zогëlon gjatësinë e hapit në $\frac{2}{3}$ e tij,ndërsa simboli i dytë e zvogëlon këtë gjatësi të hapit në $\frac{1}{3}$ e tij. Simboli i parë i figurës 15.1. e zmadhon distancën e hapit me $\frac{1}{2}$ e gjatësisë së tij,ndërsa simboli i dytë e rrit edhe një herë gjatësinë e hapit.Në sistemin shkruar simboli që sqaron cdo lloj ndryshimi të distancës shënohet në kollonën mbështetëse,poshtë shënjës së drejtimit, sic është treguar në figurën 15.2 dhe figurën 15.3, 15.4,15.5:

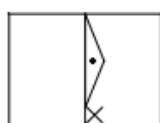


fig.15.2

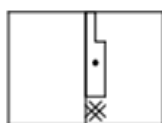


fig.15.3



fig.15.4

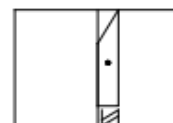


fig.15.5

Gjithashtu, te shenja e matjes hapsinore përfshihet edhe koha e lëvizjes prandaj në cdo rast rritjeje apo zvogëlimi të hapit lëvizor, ritmi i kësaj lëvizjeje përcaktohet në mënyrën e shënjimit nga matja e hapësirës dhe shenja e drejtimit. Ky parim shkrimi dhe deshifrimi konkretizohet ne figurën 16.6.:

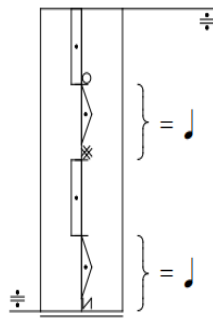


Fig.15.6

Lëvizjet e krahëve.

Krahët janë një nga gjymtyrët e organizmit tonë që luajnë një rol të pazëvendësueshëm në vallëzim. Lëvizjet e tyre janë sat ë thjeshta aq dhe të komplikuar. Të gjitha stilet vallëzuesë kanë mënyra të ndryshme përdorimi dhe kombinimi të tyre. Sfera e përdorimit të krahëve ka një liri hapësinore, e cila mund të kufizohet vetëm në drejtimin prapa. Në sistemin Laban “krahët përshkruhen si një gjymtyrë që kalon nga një pikë e hapësirës në një tjetër dhe rrugëtimi i lëvizjes së tyre shprehet si një rrugë drejt destinacionit të vendodur”. Po ta shikojmë si veprim anatomik krahulëviz nga shpatulla dhe është i përbërë prej disa pjesësh, si pëllëmba, kyçi, parakrahu, bërryli, krahu dhe supi. Më pak fjalështë një gjymtyrë me mundësi shprehëse të pafundme dhe në veçanti pjesa e pëllëmbës mbi, të cilët ndërtohen shprehjet karakteriske të vallëzimeve. Distancat nga supi tek gishtat përcaktojnë drejtimin dhe nivelin e veprimin apo gjestit të krahut. Drejtimet e përcaktuara të krahëve janë tre: a) drejtim te kundert me levijen e këmbëve, që shpjegohet me shënjimin tek figura 16.a; b) drejtimi paralel me lëvizjet e këmbëve, që shpjegohet me shënjimin tek figurës 16.b; c) në drejtim njëra pas tjetrës ose të dyja bashkë, që shpjegohet me shënjimin tek figura 16.c.:

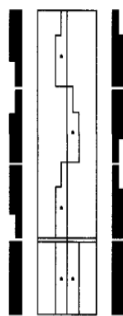


fig.16.a

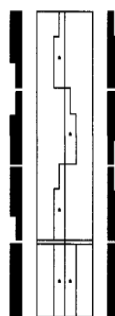


fig.16.b

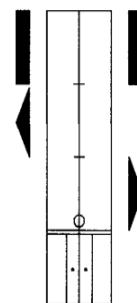
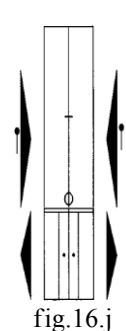
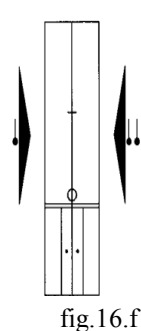
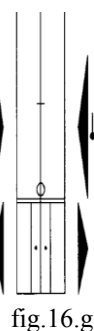
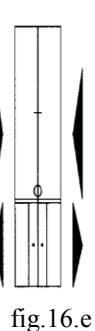
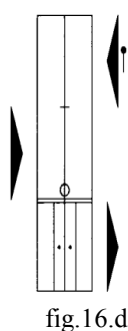


fig.16.c

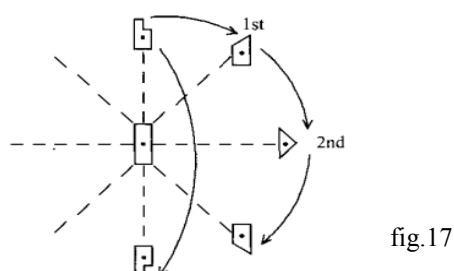
Kryqëzimi i krahëve.

Ky veprim është rezultat i lëvizjeve të kundërta të krahëve me anën e tyre. Kur ato janë të kryqëzuara para, simboli i kunjës së zezë tregon para, ndërsa kur janë prapa ajo tregon prapa. Sistemi siguron shënjestim edhe për të sqaruar se cili krah është para gjatë kryqëzimit. Për këtë shërben një dublim i kunjës së zezë para ta evidentuar krahun që është i kryqëzuar para ose prapa. Te shpjegimi i fig.16.d. kemi rastin e kryqëzimit të krahut të djathtë prapa. Te shpjegimi i fig.16. e. kemi rastin e kryqëzimit të krahut të majtë para. Te shpjegimi i fig.16.g. kemi rastin e kryqëzimit të krahut të djathtë para. Te shpjegimi i fig.16.f. kemi rastin e kryqëzimit të krahut të djathtë para së mbashku me të majtin. Te shpjegimi i fig.16.j kemi rastin e kryqëzimit të krahut të majtë dhe të dhjathtë prapa:



Rugëtimi hapësinor i lëvizjeve të krahut.

Tendenca natyrore e lëvizjes së krahut është ajo në formë kurbe. Bazuar në këtë fakt, sistemi shkruar ka përcaktuar dy koncepte kryesore, që udhëzojnë mënyrën grafike të shënjestimit, që janë shtigjet periferike dhe ato qendrore. Mbështetur te këto koncepte ne mund të realizojmë shkrimin e lëvizjes së krahut nëpërmjet simbole të dhëna. Shtigjet periferike konsiderohet të gjitha drejtimet përreth trupit dhe organizmit njerëzor, ku lëvizja kryhet nga estremiteti saj pëllëmba përgjatë kufirit të jashtëm. Ndërsa ato qendrore janë lëvizjet ku ekstremiteti i krahut kalon afër trupit. Kjo shprehet tek figura 17. Distanca e pikave ndërmjet tyre konsiderohen shtigje të shkallës së parë, të dytë, të tretë dhe të katërt:



Shkalla e parë është rezultati i lakuar që krijohet nga rrugëtim i krahut përgjatë kufirit të jashtëm nga ekstremi i tij, pëllëmba me qëndër shpatullën. Kjo shpjegohet në figurën 17.1.:

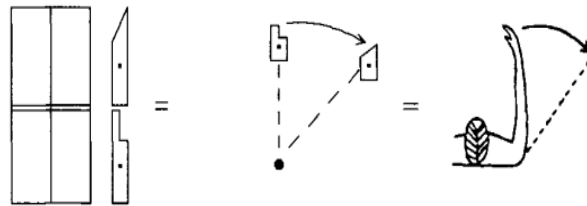


fig.17.1

Shkalla e dytë është një rezultat i vazhdimit të një kurbe periferike të iniciuar na shkalla e parë. Ky rrugëtim bashkë me simbolin përkatës shpjegohet në figurën 17.2.:

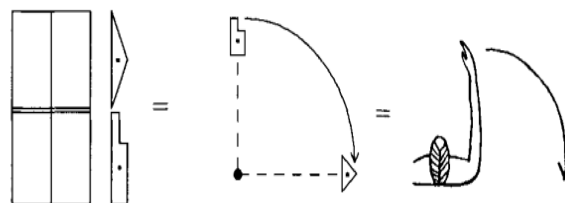


fig.17.2

Shkalla e tretë është një rezultat i vazhdimit të një kurbe periferike të marrë nga shkalla e dytë. Këtë rrugëtim bashkë me simbolin përkatës shpjegohet në figurën 17.3.:

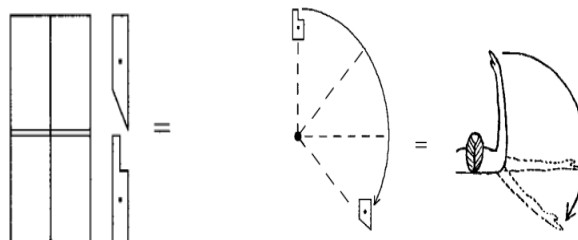


fig.17.3

Koncepti i shtigjeve qendrore është i lidhur me lëvizjen e krahut, ku rrugëtimi kryhet në një distancë të afërt me shpatullën, e cila konsiderohet qendra e gjestit të krahut. Ky concept përfaqësohet nga disa raste. Rasti i parë, është kur pëllëmba e dorës bën një lëvizje të lakuar duke j afruar supit, si te shpjegimi i figurës 17.4.:

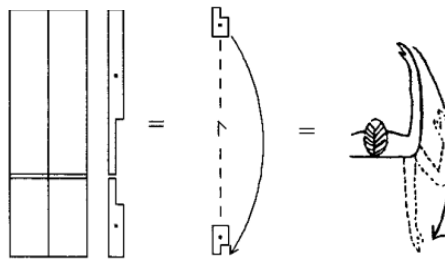


fig.17.4

Rasti i dytë, është kur lëvizja ka një rrugëtim në të cilin pëllëmba, pa vijë të lakuar, por me rënie prek supin dhe vendoset poshtë, si te shpjegimi i figurës 17.5.:

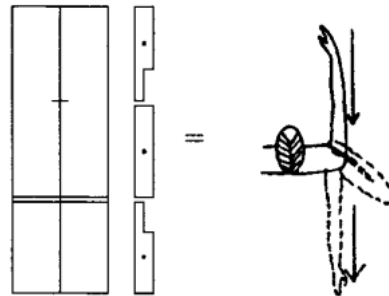


fig.17.5

Rasti i tretë i shtigjeve qendrore është kur lëvizja nuk kalon nëpër pikat e hapësirës, por nga supi ajo kalon në nivelin e mesëm të djajthtë, ose në nivelin diagonal poshtë, si tek shpjegimi te figura 17.6,a,b:

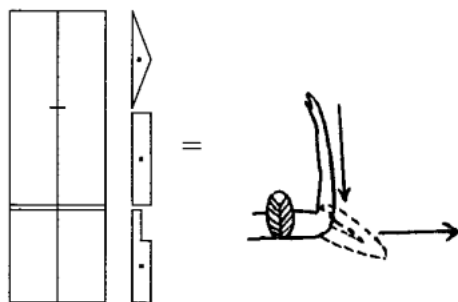


fig.17.6.a

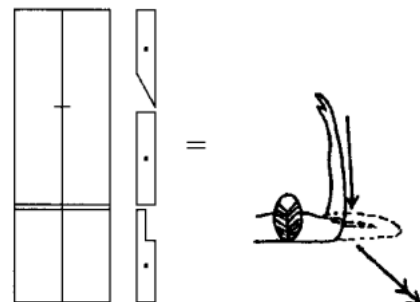


fig.17.6.b

SUMMERY

The purpose of the dissertation “Folk and Ritual dance in the Albanian ethnographic terrain” is to highlight the way these two phenomena, which are an inseparable part of people’s spiritual life, cannot be perceived beyond their historical, social, cultural and anthropological context. They do create a typical relationship in the field of Albanian ethnochoreography which is clearly expressed in the ritual dance. The content of this research is closely associated with folk and ritual dance as an activity and their role not only in the historical journey of the human society but also in the social systems. Folk and ritual dance inherited from antiquity up to present days as a social product adapted with the development of human society constitutes the object of this research. This dissertation intends to highlight through research and analysis these social phenomena in the course of Albanian ethnic continuity. Furthermore, the treatment of the Albanian ethnochoreography through pagan ritual dances of the earth, sky and calendar celebrations as well as their transformation into the subsequent religious views provides another interesting part of the dissertation, which reflects the diversity of subtopics already included in the paper.

At the meantime, since ethnochoreographic wealth is considered as an essential part of cultural heritage, it is also being discussed its importance and insertion in professional artistic education, which is also emphasized even in the analysis provided on the Albanian continuous dance exercises.

One point of view which intends to go deeper the research is also dealing with the Albanian structure elements of folk dance, as well as its scientific standard representation through the kinetography Laban system and its application in the archives of our ethnochoreographic heritage. Research, highlight and analysis of the above mentioned topics provide the research method of this dissertation. In the end there is provided conclusion which encourages the possibility of a more detailed cultural research in the Albanian ethnochoreographic terrain. The main objectives of this research are:

Firstly, to highlight the role of ritual dance, as an essential element of ethnochoreography and dance anthropology

Secondly, to evaluate ethnic dance and its role in the professional artistic education through a unique sample of Albanian dance system.

Thirdly, to reappraise the structure of Albanian dance and also to highlight its scientific importance, that is dance writing.

Fourthly, to reevaluate Albanian folk dance archiving in our country through scientific kinetography Laban system.

The methodology used for the realization of this dissertation “Folk and Ritual dance in the Albanian ethnographic terrain” is based on research, highlight and analysis of folk and ritual dance and finally there is the conclusion which creates the possibility of a further detailed research examining the close relationship between these two cultural phenomena in the Albanian ethnographic terrain. The realization of this research is focused on a variety of research methods. The first method to be used is that of theoretical analysis, based on literature, especially Albanian one, about folk dance and ritual one.

Besides my personal library, the main literature resources were found at the National library of Tirana, Local library of Elbasan, University of Arts’ library, etc. As it is already mentioned above, there has been used the method of research of different documents and facts from different archives, especially from the Archives of Folk Culture Institute and the Academy of Arts. There has also been used the field research for the realization of this study. There have been attended and carefully observed several shows and concerts where folk dance has been present. There have been organized several conversations, surveys, interviews and discussions with different representatives of art, dance and choreography; members of well-known artists’ families, as well as specialists and researchers of dance and cultural heritage in general. All this is focused and compared with the Albanian and foreign literature in the field of ethnochoreography and dance anthropology over the years.

The main methods of research used during the elaboration of this topic are the analysis, explanation and interpretation method of facts and phenomena, closely related with the content and distinctive features of folk and ritual dance, accompanied by ideas and suggestions derived from my personal experience and my analytical skills as a general specialist of folk dance. Referring to these methods I have tried to present a detailed research on this topic.

Content

This dissertation “Folk and Ritual dance in the Albanian ethnographic terrain” is structured and separated into: Introduction; Four chapters where each of them treats

different issues based on the chapters' content; Conclusions, Recommendations, Appendix and Bibliography.

Introduction treats the meaning of ritual, ritual dance and Albanian folk dance.

Chapter 1: *Folk dance and ritual as a social, historical and cultural product of human society. The typology and features of this relationship in Albanian ethnochoreography.*

This chapter consists of five subtopics. The first subtopic of this chapter is titled In search of an updated definition of dance and ritual in which I have tried to lay out the problem and display the importance this research undertaking does have upon the research reality. In the same place it is also presented and expressed the purpose of this research through questions and theoretical information.

There are also considered in advance the anthropological approaches on the meaning and function of folk dance and ritual too.

The second subtopic: Dancing treats and analyzes its meaning, origin and etymology. In the following parts of this research it deals with the determination of the social context as well as its emotional-cultural deviation. There is also treated dancing as a social fact as well as an essential aspect of our communicative culture. It is also considered as a phenomenon, practice and aspect of human behavior. Some of the main directions which are going to be considered through this research are:

The meaning of dance within the context of its use and conceptual world of its users.

Its approach towards movement since it is its main expressive means.

Considering dance as a manufacturer of meaning whenever it is applied.

A reformulation of the notion of dancing.

In continuation to the first chapter, there is also to be mentioned the treatment of Ritual, which intends to display a general view of the meaning of ritual within the framework of anthropology, its role in the creation of cultural identity and its relationship with the society; its most important elements, origin, function; ritual's objectives in different social phases; the core of the ritual in relationship with the myth and religion; its cultural function, its practical role in social life, what its message or purpose is, why people practice it, rituals' classification connected with dancing provided by Ramazan Bogdani and Skënder Selimi.

The fourth subtopic of the 1st chapter, conceptualized as Ritual dance aims to provide an explanation on what ritual dance is, its special function, its specific rules, cyclic character, factors influencing ritual dance, its expressive elements and means, benefits that Albanian dancing does have through its application, expressive and communicative quality accompanied by clarity of content, the role of dancing in religion and its practice, functions of ritual dancing, etc.

The 5th subtopic “Typology of practice regarding saint ritual dance” treats the content and style of ritual dances dedicated to gods and religious rituals.

Chapter 2. *Reflections and approaches of Albanian and foreign researchers on ethnic folk dance and the typology of this concept. Reflection of this concept in educational and artistic education.* In its content it intends to provide the anthropology of dancing, which is already labeled as the first subtopic of the Chapter 2. The treatment that has been offered aims to discuss upon the question whether there exist elements of anthropological approach in dancing. In order to realize this, there have been taken into consideration two study samples from: Ramazan Bogdani (the ritual dance Lule Manushaqja) and Skënder Selimi (in the East Ritual)

Other issues included in this research are: What does anthropology guarantee more than epistemology knowledge, ethnographic and ethnologic research ? What are some of the elements of the research methods derived from the anthropological approach on dancing?

The second subtopic is titled: Theory and research methods of ethnic dance. The treatment of this subtopic focuses on the concept of ethnic dance and the difference between ethnic dance and folk dance, when ethnic dance emerged, aspects of the inner development of folk dance in itself, theory and method of ethnic research at European dance research; systems or methodologies of the Albanian ethnic dance and its scientific value, its impact on the Albanian ethnochoreographic culture as well as teaching dancing in education. The third subtopic of Chapter 2 is titled: Myth, Cult and Symbol expressed through Albanian dancing.

What this part intends to provide is to prove the reaction and reflective skills of their dancing vs these spiritual phenomena and this cultural complex. Through this part of the dissertation it is given an answer and explanation to what myth, cult and symbol is. Then, there are also treated the figures of sylph (Shtojzovalle) Kshetës, nymphs, etc., as various poetic abstract forms in dancing; as well as the use of the eagle symbol in artistic creations, as an essential ethnic base in scenic dancing.

Furthermore, it is also analyzed the analogy of epic songs with the Albanian epos. The 4th subtopic : Albanian ethnic dancing and artistic education provides a general view of the situation of dancing and its development in education, where there are also provided some problems which are encountered when recommending concrete solutions.

Chapter 3. *Classification of ritual folk dance in our country.*

Chapter 3 consists of three subtopics. The first one is titled Ritual folk dance according to religious outlook. In this part there are analyzed examples of Albanian ethnochoreographic tradition, related to religion; there has also been explained the mythical spirit that is expressed through ritual folk dance. Since dancing has always been an essential part of the religious faiths, there has been explained the power of folk dance in the religious practice and its expressive emotional and symbolic power in creating certain spiritual conditions. Analyzing all these details gives us the possibility to explain even the transformation of its function and purpose from a religious one into an entertaining popular means used by people.

The second subtopic which is titled “Ritual folk dance in calendar celebrations” treats the phenomena that they represent in the classification of ritual folk dances. They do represent a long cycle such as the revival of nature starting with the spring folk dances, mainly executed during the Summer Day in our country. There are also included celebrations of Spring Rituals, such as practices related to Evangelicalism, Nowruz day, the Day of Zoja, Easter, Christian fasting, the Celebration of Eremia, Saint Gjergj etc. in this group of dances there are included dances such as the Fires’ jumping, Flowers’ dances, Rainbow dance and Violet flowers.

The third subtopic includes the Ritual folk dances of sky and earth. These rituals and their appropriate dances include the work processes related to land, sky and rain where there is also incorporated the dance of planting and rain which do determine a combination of pantomimes and actions realizing an inner connection between the sky and earth. There are given concrete examples, analyzing the content of actions and music too.

Chapter 4. *Albanian folk dance and its kinetographic expression.*

The fourth chapter discusses and analyzes issues such as Albanian folk dance consisting of seven subtopics which are: Albanian ethnochoreographic terrain, names

of dances, folk dance structure and its music, dance formation, shape of dance, music rhythm and the dancing structure of Albanian folk dance.

In the second subtopic titled “The History of dance Writing” there is provided a historical report of this writing starting from the 15th century until nowadays, as well as the appropriate symbols used during this period of time.

The third subtopic is “kinetography Laban system” which includes the evaluation about this system known as the most widely spread one in the history of dance writing, certified as the only scientific system for the choreographic transcription.

The fourth subtopic known as the “Albanian dance and kinetography Laban system” treats and analyzes the application of this system in the Albanian ethnochoreography, as an appropriate way in the scientific archiving of the dancing heritage of our country, highlighting the importance of its use in the establishment of Albanian dances’ files belonging to different regions. The dissertation ends with the Conclusion, Recommendations, Appendix and Bibliography.

Conclusions

Referring to what was above mentioned on Albanian folk dance there can be drawn the following conclusions:

- Human needs and daily situations of people have demonstrated different expressions through body movements. These motor manifestations of our body such as turns, jumping, etc. have encouraged people to perform more sophisticated actions. Going through this evolution process, these changes gradually started to demonstrate desires and feelings. These voluntary gestures when executed and expressed in a specific environment, they represent and identify this community. Therefore, all these phases of body movements’ transformations, do provide a representation of a human culture.

- Rituals, customs and traditions led to the creation of rituals since the ancient times, manifested through songs and dances that have always accompanied our people’s life. During that period of time these rituals were common and necessary but economic, historical and social changes led to their fading coming to a point when they are no longer or very little used by people. This encourages their study in order to guarantee not only recognition by current generations but also promotion and preservation of these rituals.

- Just like in many other countries in Europe, even in Albania one of the earliest dances is what is known as ritual folk dance. Since pagan time, in our tradition there have always appeared different rituals and movements.

- The relationship between ritual and dance in our tradition represents a broad phenomenon of our Albanian ethno culture, and it often serves as a point of reference for the artistic creation of the Albanian identity. This culture is reflected not only in our country but even among Albanians beyond Albanian borders, characterized by differences and analogies between each other.

- Ritual folk dance has always been a companion of Albanian ethnic mentality of a particular period of time which has been inherited in the following generations as part of the Albanian people's origin. Just like rituals even dances have always appeared conditioned by historical events. Economic factors have also defined their form and content, since in the early years the only source of incomes for people was land and agriculture. Due to this many rituals were dedicated to land fertility and other conditions that ensured or destroyed it such as sun, rain, showers, storms, fires, etc. Consequently these would all contribute to the form and content of rituals.

- Folk dance is an art genre that appears in the culture of a people, or ethnic group and expresses their daily routine, emotional or spiritual world. It is spontaneously created among a group of people, bearing its unknown creative authenticity.

- The terminology used such as “dance” or “folk dance” has derived from the etymology of the word as well as the characteristic features of the participants and interpreters of these dances in different ethnographic regions. In the Gheg dialect there are found the words “kçim” (a reduced form of dance) or “kërcim” (dance) representing a group of movements interpreted by different people; meanwhile in the Tosk dialect there is found the word “valle” (folk dance). Even this word represents movements interpreted by a group of people led by a leading dancer known as “korife”.

- Dances' naming constitutes an essential ethnocultural aspect which is closely related to the study of these dances according to their ethnographic and choreographic regions. Each name represents a specific emotional content, an event, or social-historical circumstances. On the other side they are characterized by typical features of dances related to the morphological structures. The naming process of

dances is an important process and indicator in the study of the scientific standard concerning the origin and artistic features of folk dances.

- In its historical development process folk dance and rituals have created a mutual dynamic relationship, which in different phases of the human society progress have evidenced and legitimized the existence of such relationship. For this reason they both reserved a specific place in the human culture of every social structure otherwise recognized as ritual folk dance.

In determining the social context, researchers have analyzed and compiled several ideas related to the relationship and influence that folk dance and society have had upon one another in different period of time. These conclusions show that society forms the basis of dances through the development of culture and its dissemination; meanwhile dances create images and visual manifestations that transmit messages. Dancing in itself expresses epoch, stile, character, philosophy, various ethics which are closely related with time, mentality, tradition and individual's history, place, social groups and their organizations, etc.

- Being engaged in an anthropological research of a dancing culture, we assess the received information and compare it with the dance knowledge created from different cultures. Using anthropological method as the research method of dances, special focus is placed at the study of human movements.

- Ethnic dance represents every type of dancing which can be identified to stem from an ethic culture and which expresses the movements' esthetics of that culture. It includes all ethnic cultures, may they be European, American, Asian, African, or eastern. Ethnic folk dance represents the history, tradition, culture of the people in one ethnic group. To the minorities and diaspora it serves as a way of expressing and reinforcing their ethnic pride, to challenge the main values of hegemonization as well as to inherit a culture which might risk assimilation.

As a general concept, ethnic dancing is an embryonic representation of a country's tradition. It provides a collection of the popular folklore dance as well as the ability to be presented artistically for education purposes.

Our folk dances preserve people's thoughts and express them through an Albanian style. Epic-heroic folk dances constitute an essential place which through their specific form and content display the origins of our ancient traditions.

- The continuation of mythical element expression in the Albanian folk dance shows the ethnic consistency of this essential part of our popular culture, which dates

back to the pagan culture, inheriting all these values as part of our identity. Epic-heroic folk dances constitute an essential place, which through their specific form and content display the origin of our ancient traditions and customs.

- Dancing is considered as one of the forms of artistic education, and as such it needs to be studied by individuals just like any other type of art. Despite age and skills, every person has the right to acquire it at any level of his/her education process. The importance of its presence in the educational process is closely related and connected with learning, engaging the three elements of human species, which are body, mind and spirit. Its presence in artistic education is considered as an essential part of a person's formation. Dancing has always been accepted and known as a human artistic expression at any time and at any place. Through its artistic element there has been obtained the process of motor-esthetic development in human society through years.

- The presence of religious element in the classification of these ritual folk dances in Albanian ethnochoreography shows their origins and also the reasons of their emergence and development. This reason is closely related with the needs of human society in fulfilling their vital needs as well as their spiritual ones.

- In our culture of popular choreography, the ritual folk dances according to religious influence are divided into three groups: a) pagan ritual folk dances, b) Christian ritual folk dances, c) Islamic ritual folk dances.

- Ritual dances of various celebrations are diverse in their content, although simple in its structure. According to rituals these celebrations were organized in one special day, March 1 (old calendar) and March 14 (new calendar). Some of the creations of this nature and their specific topics are the ones related to fire jumping, collections of flowers and wreaths and dancing with them, etc.

- Part of our ritual dance traditions are also the dances dedicated to the Sky and Earth, manifested as ritual dances in honor of land's fertility, care about plants, rain, etc. In general all these dances do reflect the importance of these natural phenomena for the agriculture and agricultural products.

- The terrain of Albanian ethnochoreography consists of many elements, which tend to create a dimension of Albanian dancing. This variety influences the analysis of choreographic structure. Classification of regions, types of folk dances, their formation, music accompanying elements, etc. do show an asset that requires attention and scientific seriousness in any study.

- The writing of choreography and dances has always been one of the concerns and challenges of many members of the choreographic community through centuries. For nearly 5 centuries there have been made attempts to create a system of movements. The first efforts for their registration came at a period of time when this asset of folk dances all over the world, artistic creativity and choreography has already become well-known worldwide.

- Kinetography Laban system presented possible solutions for the vertical movements of the body. This system has the power to record movements in all directions; it determined the symbols of continuous movements, by resolving in this way the determination of duration per each movement, analyzing movement under the focus of space and dynamics.

It is to be emphasized that kinetography Laban system, in Albanian choreographic terrain has helped in archiving a great part of the Albanian ethnochoreographic asset or heritage, determining a historical treatment of the kinetographic systems and their evolution through centuries.