

**ARSIM REXHEPI**

**FILLET DHE ZHVILLIMET E  
POSTMODERNES**

(PJESA E PARË)

**Mbi mitin dhe autorefleksionin në letërsinë bashkëkohore,  
me theks të veçantë në veprat e  
Konstantin Vaginov-it dhe Christoph Ransmayr-it**

**Botues:**

Universiteti i Tetovës

**Kryredaktor:**

Prof. Dr. Vullnet AMETI

**Redaktor:**

Dr. Arsim REXHEPI

**Recensentë:**

Prof. Dr. Salajdin SALIHI

Prof. Dr. Emine SHABANI

**Lekturë:**

Fatjona ABDULLAHU

**Kopertina:**

Burbuqe SHAQIRI

**Rradhitja kompjuterike:**

Afrim BULICA

**Shtypi:**

Arbëria Design, Tetovë

**Tirazhi:**

300 ekzemplarë

## **Përmbajtja**

<b>Hyrje .....</b>	<b>7</b>
<b>I. Rreth gjendjes në rrafshin shkencor mbi nocionin, postmodernia' .....</b>	<b>9</b>
<b>I.1. Karakteristikat e postmodernes .....</b>	<b>17</b>
<b>I.2. Ironia.....</b>	<b>29</b>
<b>I.3. Hibridizimi .....</b>	<b>31</b>
<b>I.3. Karnevalizimi.....</b>	<b>33</b>
<b>I.4. Karakteri konstruktues.....</b>	<b>36</b>
<b>I.5. Imanenca .....</b>	<b>37</b>
<b>I.6. Kënaqësia.....</b>	<b>39</b>
<b>II. Rreth kuptimit të mitit dhe historisë së nocionit të tij.....</b>	<b>43</b>
<b>II.1. Miti si religjion.....</b>	<b>46</b>
<b>II.2. Miti dhe shkrimi.....</b>	<b>52</b>
<b>II.3. Nga miti te logosi.....</b>	<b>57</b>
<b>II.4. Ekskurs: Platoni dhe Aristoteli .....</b>	<b>61</b>
<b>III. Mbi diskutimin rreth postmodernes dhe vetëpërshkrimeve të saj letrare .....</b>	<b>67</b>
<b>III.1. Moderne/postmoderne .....</b>	<b>67</b>
<b>III.1.1. Adorno .....</b>	<b>76</b>
<b>III.1.2. Lyotard dhe estetika e sublimes.....</b>	<b>80</b>

III.1.3. Derrida dhe filozofia e diferencës dhe e shumësisë....	86
III.1.4. Deleuze: Përsëritja dhe mospërkufizueshmëria e subjektit.....	97
<b>III.2. Autorefleksioni në letërsinë postmoderne .....</b>	<b>100</b>
III.2.1. Italo Calvino .....	106
III.2.2. Octavio Paz.....	113
III.2.3. Umberto Eco .....	116
<b>IV. ‘Klasikë’ të letërsisë postmoderne.....</b>	<b>123</b>
<b>IV.1. ‘Klasikët’ amerikanë të postmodernes .....</b>	<b>123</b>
IV.1.1. Thomas Pynchon.....	127
IV.1.2. Paul Auster.....	133
<b>IV.2. ‘Klasikët’ evropianë të postmodernes .....</b>	<b>137</b>
IV.2.1. Ismail Kadare.....	137
IV.2.2. Alain Robbe-Grillet .....	140
IV.2.3. Italo Calvino.....	145
<b>IV.3. Gabriel Garcia Márquez dhe postmodernia latino-amerikane .....</b>	<b>152</b>
<b>V. Metaletërsia dhe autorefleksioni te Konstantin Vaginov-i .....</b>	<b>159</b>
<b>V.1. Rrethanat politike .....</b>	<b>159</b>
<b>V.2. Rreth jetëshkrimit të Konstantin Vaginov-it.....</b>	<b>164</b>
<b>V.3. Letërsia në Rusinë e asaj kohe .....</b>	<b>168</b>
<b>V.4. OBERIU .....</b>	<b>172</b>
<b>V.5. Poetika semantike .....</b>	<b>177</b>
<b>V.6. Bachtin-i dhe ndikimi i tij.....</b>	<b>179</b>
<b>V.7. Kozlinaja pesn’ (Kënga e cjamin).....</b>	<b>184</b>
V.7.1. Përmbajtja .....	184
V.7.2. Disa nga figurat e romanit dhe shkatërrimi i subjektit	199

V.7.2.1. Poeti i panjohur.....	199
V.7.2.2. Teptelkin.....	207
V.7.2.3. Kostja Rotikov.....	212
<b>V.8. Proceset letrare postmoderne në Kozlinaja pesn’.....</b>	<b>215</b>
V.8.1. Apokaliptika dhe kipci.....	216
V.8.2. Metafiksioni, metaromani dhe metastruktura.....	220
V.8.3. Letërsia mbi letërsinë dhe krijimin e saj.....	224
V.8.4. Poeti si profet.....	228
V.8.5. Rikthimi te mitet.....	231
V.8.6. Strukturat e karnevalit në roman.....	233
<b>VI. Autorefleksioni përmes mitit në veprën e Christoph Ransmayr.....</b>	<b>239</b>
<b>VI.1. Jeta e Ovidit dhe kryevepra e tij Metamorphosen.....</b>	<b>239</b>
<b>VI.2. “Die letzte Welt”.....</b>	<b>245</b>
VI.2.1. Shënime biografike.....	245
VI.2.2. Përmbajtja dhe konturat postmoderne të romanit.....	246
VI.2.3. Struktura e romanit.....	253
VI.2.4. Lidhja me Metamorphosen.....	255
VI.2.5. Figurat e Die letzte Welt.....	257
VI.2.5.1. Naso.....	257
VI.2.5.2. Cotta.....	261
VI.2.5.3. Echo.....	263
VI.2.5.4. Arachne.....	265
VI.2.5.5. Pythagoras.....	266
VI.2.5.6. Cypris.....	267
VI.2.5.7. Thies Gjermani.....	267
<b>LITERATURA.....</b>	<b>273</b>



## Hyrje

Çështjet e përkufizimit të postmodernes janë treguar shumë të ndërlikuara. Vetë nocioni, postmodern' është shumë problematik. Aq më e ndërlikuar bëhet kjo, kur vështrohet gjithë nduarnduarshmëria e teorive, pikëshikimeve dhe botëkuptimeve rreth postmodernes. Sot është pothuajse gati e pamundur të tejshikohet mjegullnaja e krijuar rreth kësaj problematike: teori nga të gjitha anët e botës, nga të gjitha rrethet kulturore, kanë vërsuar këtë fushë dhe, nga numri i madh i tyre, është e pamundur për t'i identifikuar të gjitha.

Ky punim si kryemotiv ka ballafaqimin kontekstual e krahasimtar me poetikën e postmodernes. Llozi i tij qëndron në analizën që do t'u bëhet veprave të shkrimtarit hebre Konstantin Vaginov dhe austriakut Christoph Ransmayr, dhe në vështrimet më të shkurtra mbi veprat e, klasikëve' të letërsisë bashkëkohore. Po ashtu bosht paralel në këtë punim paraqet edhe një vështrim rreth teorive dhe pikëpamjeve më të rëndësishme mbi postmodernen, të cilat janë etabluar në rrafshin studimor letrar-filozofik.

Në veçanti, këtu do të bëhet fjalë edhe për trajtimin e mitit në letërsinë postmoderne. Më shumë: sa shërben mitologjia për të projektuar idetë letrare postmoderne, e, sidomos, strategjitë e autorefleksionit. Rekursi te motivet mitike, e dimë, ka qenë vazhdimisht një minierë e pashtershme në të cilën letërsia botërore e të gjitha periudhave ka (ri)gjetur lëndë të mjaftueshme për t'u krijuar. Edhe letërsia postmoderne është shërbyer dhe vazhdon të shërbehet me resurset mitologjike. Këtu do të fokusohemi me kujdes në analizimin e shfrytëzimit të mitit nga këta dy autorë. Ngaqë kemi të bëjmë me dy vepra letrare nga rrethi kulturor evropian, është e natyrshme, të marrim për bazë paradigmatike mitologjinë (e ashtuquajtur) greke e romake.

Të dy romanet e vëna nën llupën e këtij punimi, *Kozlinaja pesn'* (Vaginov) dhe *Die letzte Welt* (Ransmayr) janë dy shembuj të veçantë të letërsisë së

shekullit të kaluar. Teksti i Vaginov-it është shkruar në Shën Petersburg, në kohën e krijimit të ish-Bashkimit Sovjetik, ndërsa ai i Ransmayr-it, në Austri, në vitet e 80-ta, në fund të Luftës së Ftohtë dhe periudhën e idesë së globalizimit.

Pikënisja e kapitullit të parë është gjendja në rrafshin shkencor të përbotshëm e studimeve shkencore në lëmin e letërsisë (dhe filozofisë) postmoderne, para së gjithash e përkufizimit të saj. Me këtë rast do të paraqiten pozicionet e ndryshme nga teoria e postmodernes, si dhe strategjitë, ideologjitë dhe botëkuptimet rreth kësaj problematike, që vijnë nga rrethe të ndryshme kulturore dhe shkencore të botës.

Duke u kthyer vazhdimisht te konteksti kohor, historik, i këtyre veprave, në fund të këtij punimi, do të hidhet një vështrim rreth asaj, se sa është e aftë dhe sa potencial ka postmodernia për të projektuar letrarisht dhe politikisht kritikën ndaj realitetit ekzistues faktik. Synim i këtij punimi është po ashtu, argumentimi i potencialit kritik të postmodernes ndaj defekteve të shoqërisë njerëzore, respektivisht i çështjes se sa ka mundësi që pikërisht një letërsi autorefleksive e krijuar mbi lëndën mitike mund të aktualizojë idenë për kritikë. Tutje: sa mund shkrimi letrar që, duke u ballafaquar me thelbin estetik dhe autorefleksionin, të insistojë në një botë më të mirë, më të drejtë.

Përkthimet e teksteve të cituara nga gjuhët gjermane, angleze, ruse dhe kroate janë të miat.



## I. Rreth gjendjes në rrafshin shkencor mbi nocionin, postmodernia'

Si dhe ku ka filluar postmodernia? A bëhet fjalë me këtë rast rreth një epoke, rreth një çështjeje shijesh, rreth një kulture, apo një *'style of life'*? A mund të legjitimohet një formë origjinale e postmodernes, një konstruksion në vete i saj? Mos përmban ky nocion vetëm një *'Anything Goes'*?

Çdo tentim i ballafaqimit me postmodernen është i lidhur me lloj-lloj vështirësish. Hyrja në postmoderne kërkon sqarime në rrafshin historik, definues, filozofik dhe sociologjik, si dhe analiza të thukta teorike e ideologjike. Heterogjeniteti historik i oksidentit, që karakterizohet nga pluralizmi dhe uniformizmi, ka shkaktuar një reshtje kontradiktore rreth postmodernes: derisa një pjesë e shkencëtarëve postmodernen e përkufizojnë si një fenomen postindustrial (siç bën p.sh.: Ihab Hassan dhe Wolfgang Iser), autorë të tjerë pledojnë të kundërtën, duke ngulmuar se postmodernia është një zhvillim (avangardist) i mëtutjeshëm i modernes (Jean-François Lyotard dhe Habermas). Këto pozita të ndryshme në mosmarrëveshjen rreth postmodernes tregojnë se puna rreth një përkufizimi të përgjithshëm ende nuk ka përfunduar. Për këtë arsye është e domosdoshme që, gjatë ballafaqimit shkencor me problematikën e postmodernes, të kihet sidomos parasysh zhvillimet filozofike e sociologjike, dhe reflektimet që kanë pasur ato në letërsi. Shembull i mirë për këtë është Peter Zima.

Shikuar nga këndi i konstruksioneve multiperspektiviste historia më e re e Oksidentit, përafërsisht prej vitit 1600 e këndeje, është e karakterizuar me një kompleksitet të patejshkueshëm. Mu për këtë, në kontekst të problematikës së postmodernes, epokat e mëparme të iluminizmit, modernes dhe modernizmit dalin me një rëndësi të veçantë. Këto epoka duhet të kuptohen si një vazhdimësi, që ka çuar deri te zhvillimi i një shoqërie postindustriale dhe

postmoderne. Me këto dhe përgjatë këtyre periudhave është zhvilluar dhe ka ndryshuar mendimi dhe përjetimi estetik i shoqërisë perëndimore. Në kuptim të kësaj refleksionet filozofike, artistike dhe letrare, shpërfaqen si paralajmërues dhe orientues të këtij përparimi, i cili në vete mbruan kuptimin sublim të emancipimit dhe lirisë.

Si pikënisje e këtyre ndryshimeve dhe vizioneve orientuese mbi lirinë mund të merret ideja për pluralizimin, që i shkruhet modernes. Kjo sepse që më 1781 Kant-i në librin e tij *Kritik der reinen Vernunft* përfundonte se koha e tij „është një kohë e kritikës së vërtetë, së cilës duhet t’i nënshtrohet gjithçka.”<sup>1</sup> Kështu ai kërkonte një legjitimim të ri përveç tjerash edhe të shkencës, religjionit dhe të politikës, i cili do të bëhej në rrafshin teorik, praktik dhe estetik. Kant-i po ashtu me këtë rast përfundonte se ky legjitimim mund të bëhej vetëm përmes një shumësie të llojeve të arsyes.<sup>2</sup> Kështu, në ballafaqimin me problemet e atëhershme filozofike dhe të shoqërisë, filloi të etablohet si alternativë edhe të menduarit pluralist, që më vonë, gjatë gjithë modernes, do të trajtohej si karakteristikë kryesore e saj.

Kërkimi i së vërtetës, që varësisht nga epoka, mund të interpretohej si kërkim në Zotin, në vetveten, në kuptimin e jetës, për postmodernen është i parëndësishëm dhe nuk paraqet zonë me interes. Këtu ndodh e kundërta, sepse në postmoderne e vërteta është e rrezikuar nga indiferenca dhe shkëmbimi. Kështu, njeriu i sotëm është i detyruar të konfrontohet me një vërshimë kërkesash përballë së vërtetës. Nga kjo krijohet një specifikë kohore mosorientimi dhe indiference e njeriut, e cila tash shumë dhjetëvjeçarë është bërë temë bosht e kërkimeve filozofike e sociologjike, por edhe e diskurseve të tjera shkencore.

Në këtë mënyrë, pluraliteti bëhet fjalë-çelës në mosmarrëveshjen rreth postmodernes. Një konsensus i përgjithshëm ekziston edhe në raport me atë se kategoritë e modernes, si subjekti, e vërteta, individi dhe utopia, duhet të ridefinohen. Mendimi I postmodernes është i karakterizuar nga dyshimi mbi të gjitha kryenocionet e modernes. Bota e mendimit postmodern është plurale

---

<sup>1</sup> Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Sämtliche Werke, Band 1. Mundus Verlag, Lizenzausgabe der RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, 2000, S. 645 [„... das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muss.”]

<sup>2</sup> Po aty.

dhe heterogjene. Për ndryshim nga principet moderniste mbi sundimin, postmodernia pledon me vendosmëri për një ripërkufizim të vlerave (siç janë subjekti, individi, shoqëria, shkrimi) dhe i refuzon principet moderniste. Në kohërat e shoqërisë postindustriale ky synim i postmodernes realizohet përmes një shkëmbimi të tërësishëm dhe të kudondodhshëm vlerash:

*“Që nga dekadat e para të këtij shekulli, shumësia, diskontinuiteti dhe antagonizmi kanë depërtuar në mënyrë suksesive në thelbin e vetëdijes shkencore, dhe që nga ajo kohë fenomenet dhe strategjitë e paralogjisë dhe paradoksisë na janë më eficiente dhe më përmbajtësore se ato të kontinuitetit dhe të zhvillimit logjik. Shikuar nga aspekti shkencor-naturor i sotëm, pluraliteti dhe dissensi janë identifikatorë të strukturës bazë të realitetit. Ky realitet nuk është homogjen, por heterogjen, nuk është harmonik, por dramatik, nuk është i unifikuar, por divers.”<sup>3</sup>*

Mendimi postmodern, sipas Welsch-it, si në rrafshin estetik dhe në atë social mbulon një pluralitet të kulturave të shijes, llojeve të dijes, diskurseve dhe formave të jetës dhe i përkushtohet dëshmimit të çdo karakteri vetanak si dhe mospërkthyeshmërisë së gjithë këtyre formave dhe koncepcioneve, respektivisht ‘botërave’.<sup>4</sup> Duket sikur sot, në shoqërinë bashkëkohore të karakterizuar nga konsumi, është e pamundur të argumentohet kundër dissensit dhe pluralitetit.

*“Kur shoqëria, në kalimin e saj nga modernia në gjendjen postmoderne, është shndërruar në një shoqëri kryesisht plurale, atëherë filozofia, gjatë shkarkimit të saj nga tentimet e vetëkuptueshme të unifikimit dhe duke kaluar në një të menduar*

---

<sup>3</sup> Welsch, W.: Rückblickend auf einen Streit der ein Widerstreit bleibt. Noch einmal: Moderne versus postmoderne. In: Berliner Debatte INITIAL, Heft 4/1991, F. 33 [Vielheit, Diskontinuität und Antagonismus sind seit den Anfangsjahrzehnten dieses Jahrhunderts sukzessiv in den Kern des Wissenschaftsbewusstseins eingedrungen, und Phänomene und Strategien der Paralogie und Paradoxie gelten uns seitdem für effizienter und aufschlussreicher als solche der Kontinuität und der bloß logischen Entwicklung. Pluralität und Dissens kennzeichnen in heutiger naturwissenschaftlicher Sicht die Grundstruktur der Wirklichkeit. Diese ist nicht homogen, sondern heterogen, nicht harmonisch, sondern dramatisch, nicht einheitlich, sondern divers verfasst.]

<sup>4</sup> Po aty, f. 34

*me bazë plurale, është formësuar ashtu që asaj i mundëson zbërthimin e këtij realiteti.”<sup>5</sup>*

Në anën tjetër ka teoricienë, të cilët vënë në dyshim të qenët epokë të postmodernes, siç është rasti i Lyotard-it<sup>6</sup>, i cili me vendosmëri diagnostikon, se postmodernia, edhe pse nga jashtë duket e reformuar dhe e karakterizuar me një imazh liberal, nuk paraqet një epokë të re („*Postmodernizmi nuk nënkupton fundin e modernizmit, por lindjen e tij, lindjen e tij permanente*”<sup>7</sup>), por një vazhdim të principit sundues të kapitalizmit. Lyotard-i nuk është i vetëm në kritikën e tij, sepse edhe Eagleton<sup>8</sup>, Beck<sup>9</sup>, por edhe marksisti Callinicos<sup>10</sup>, përballë kësaj problematike, kanë baza të ngjashme argumentimi. Kjo, natyrisht, vështirëson kushtet e përkufizimit të postmodernes. Douwe Fokkema ka nënvizuar vështirësinë e ndarjes mes modernes dhe postmodernes:

---

<sup>5</sup> Po aty.

[Wenn die Gesellschaft im Übergang von ihrer modernen zu ihrer postmodernen Verfassung einschneidend plural geworden ist, dann hat die Philosophie in der Verabschiedung scheinbar selbstverständlicher Einheitswünsche und im Übergang zu einem Denken, das von grundsätzlicher Pluralität ausgeht, die Gestalt gewonnen, die ihr ein Begreifen dieser Wirklichkeit gestattet.]

<sup>6</sup> Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. Hrsg. von P. Engelmann. Edition Passagen, 4.

<sup>7</sup> E cituar sipas W. Welsch: *Wege aus der Moderne*. F. 201 dhe 202

[Postmodernismus bedeutet nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt]

<sup>8</sup> Eagleton, Terry: *Illusionen der Postmoderne*. Metzler-Verlag, Stuttgart 1997 („*Fjala, Postmodernizëm’ në përgjithësi i referohet një forme të kulturës bashkëkohore, derisa ajo, Postmodernia’ tregon një epokë specifike të historisë. Postmodernia është një lëvizje intelektuale, që reflekton me dyshim mbi nocionet klasike të së Vërtetës, Arsyes, Identitetit dhe Objektivitetit, si dhe mbi progresin universal apo emancipimin, mbi konceptet përkufizuese të, tregimeve të mëdha’ ose mbi konceptet e fundit sqaruese.*” Po aty, F. VII) [Das Wort ‚Postmodernismus‘ bezieht sich im allgemeinen auf einer Form zeitgenössischer Kultur, während ‚Postmoderne‘ auf eine spezifische historische Periode verweist. Die Postmoderne ist eine intellektuelle Strömung, die misstrauisch ist gegenüber den klassischen Begriffen von Wahrheit, Vernunft, Identität und Objektivität, von universalem Fortschritt oder Emanzipation, von singulären Rahmenkonzepten, ‚große Erzählungen‘ oder letzten Erklärungsprinzipien.]

<sup>9</sup> Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft*. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1986, F.12 (“*Te, Postmoderna’ nis të mjegullohet gjithçka [...] ‚Post’ është ajo fjala-çelës, që përkuthohet pastaj si modë*”) [Bei der ‚Postmoderne‘ beginnt bereits alles zu verschwimmen. (...) ‚Post‘ ist das Codewort für Ratlosigkeit, die sich im Modischen verfängt.]

<sup>10</sup> Callinicos, A.: *Against postmodernism*. A Marxist Critique, Cambridge, Polity 1989. F. 6 (“*intellectual inadequacy of postmodernism*”)

“Sa u përket realcioneve në mes të modernizmit dhe postmodernizmit unë do të mundohem të sqaroj se çka e ndan postmodernizmin nga modernizmi; mua më intereson diferenca, por kurrë nuk do të kisha qenë i gatshëm të pohoja se diskontinuiteti është më i rëndësishëm se kontinuiteti, apo se kontinuiteti është më i rëndësishëm se diskontinuiteti.”<sup>11</sup>

Edhe teza e përkufizueshmërisë përmes nocioneve të ashtuquajtura, postiste’ (kësaj natyre i takojnë përafërsisht „postindustrializmi”, „poststrukturalizmi”, „posthistorizmi”, „postfrojdzizmi”, „postindustrializmi”, „postempirizmi”, „postracionalizmi”, etj.) mbetet e diskutueshme. Ajo pledon rreth argumentit se përmes këtyre nocioneve postiste artikullohet një vetëdije e re filozofike, sociologjike, politike dhe artistike.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Fokkema, Douwe W.: *Literary History, Modernism, and postmodernism*. (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983) John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1984. F. 38

[As to the relation between Modernism and postmodernism, I will try to show in what respects postmodernism departs from Modernism; I am interested in the difference, but will never be able to prove that the discontinuity is more important than the continuity, or the continuity more important than the discontinuity.]

<sup>12</sup> Hans Blumenberg në veprën e tij *Die Legitimität der Neuzeit*. 1. erneuerte Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1996 shkruan sa vijon: „*Das griechische Wort Epoche bedeutet das Innehalten in einer Bewegung, dann auch den Punkt, an dem angehalten oder umgekehrt wird [...] Für die astronomische Fachsprache war es der ausgezeichnete Beobachtungspunkt eines Gestirns, sein Durchgang durch den Zenit, seine größte Nähe oder Ferne zu einem anderen Stern; astrologisch eine Position oder Konstellation von überlieferte Bedeutung. Die Distanzen zur definierbaren Punkten ließen sich der Zeitbestimmung dienstbar machen; aber eben nicht diese Zeiträume, sondern ihre Ausgangspunkte waren im strikten Sinne ‚Epochen‘ zu nennen. [...]*

*Die Individualisierung historischer Zeiträume als komplexe Einheiten von Ereignissen und Wirkungen, die Bevorzugung der Zuständigkeit vor den Handlungen, der Konfiguration vor den Figuren, kehren in der modernen Geschichtsschreibung das genuine Verhältnis im Epochenbegriff um: Das Ereignis wird zur geschichtlichen Größe durch den Zustand, den es herbeiführt und bestimmt.*” F. 533 f.

[Fjala greke “epokë” nënkupton vijimësinë e një lëvizjeje, si dhe pikën e mbarimit apo të kthimit (...). Për gjuhën profesionale të astronomisë kjo ka nënkuptuar pikën specifike të një Yjësie, kalimin e saj përmes Zenitit, afërsinë apo largësinë më të madhe nga një yll tjetër; shikuar astrologjikisht kjo ka nënkuptuar një pozitë apo konstalacion të transmetuar që moti. Kishte mundësi që distancat nga pikat e përkufizueshme të shërbenin për një përcaktim kohor; ndërsa jo këto intervale kohore, por pikënisjet e tyre mund të quheshin në kuptimin më të thuktë „Epoka” (...)]

Individualizimi i periudhave historike si njësi komplekse të ndikimeve dhe artitjeve historike, rëndësia që u është dhënë natyrës së veprimeve, konfigurimit të figurave, në historiografinë moderne e shndërrojnë atë marrëdhënie genuine në një nocion epoke: Shpërfaqja paraqet një përmasë historike, që karakterizohet përmes gjendjes që e ka krijuar dhe e ndikon.]

Mu për këtë arsye edhe nuk ka qartësi rreth përkufizimit të postmodernes. Me gjithë konturimin e kësaj mënyre të re të menduarit dhe të jetuarit, kërcënon rreziku që të krijohet një makth përkufizimesh të postmodernes. Po ashtu edhe përkrahësve të tezës se postmodernia është një epokë, nuk u del domosdoshmërisht për ndihmë pikënisja e disa shkencëtarëve, si Habrmas ose Lyotard, që postmodernen e shohin si një formë loje vetanake të modernes, e cila ka rrjedhur dhe është bërë e njohur nga fillet e një forme të re të kapitalizmit liberal dhe shoqërisë së kapitalizmit të vonë. Mëtimi për të argumentuar me dhe rreth postmodernes, sipas Wiegmann-it, çon „në një keqpërdorim ruinoz të përkufizueshmërisë.”<sup>13</sup>

*„So markiert Baudrillards Charakterisierung der postmoderne als, Prozess des Sinnverlusts’ tatsächlich genau die Situation zu Beginn der Moderne und trifft exakt auf Baudelaire und Mallarmé zu wie auch auf die Neueren, die unter dem Etikett derpostmoderne segeln. Und Peter Bürgers Definition derpostmoderne ist mehr als hilflos, besser gesagt, völlig missraten, wenn er das Zentrum des postmodernes Denkens erblickt, wo, ‘das Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes’<sup>14</sup> verweist.”<sup>15</sup>*

Këta janë vetëm dy shembuj që tregojnë difuzitetin që mbretëron në diskutimin rreth postmodernes. Një vështrim të qëlluar rreth këtij kompleksiteti e ka skicuar edhe Peter V. Zima në parafjalën e librit të tij „Moderne/Postmoderne”.

Në aspektin kronologjik është vështirë të përcaktohen dokumentet më të hershme të postmodernes. Por shihet qartë një tendencë për t’i shtyrë kufijtë

<sup>13</sup> Wiegmann, Hermann: Von Platons Dichterkritik zurpostmoderne. Studien zur Rhetorik und Ästhetik. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1989. F. 115 [„... einem ruinösen Missbrauch der Begrifflichkeit”]

<sup>14</sup> P. Und Ch. Berger (Hrsg.):postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangarde. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1987. F. 7

<sup>15</sup> Wiegmann: Von Platons Dichterkritik... F. 115 [Në këtë mënyrë Baudrillard nënvizon karakterizimin e postmodernes si një ‚proces të humbjes së kuptimeve’, pikërisht dhe thuktë situatën në fillim të modernes dhe fokuson kështu saktësisht Baudelairen dhe Mallarmënë, sikur edhe të Rinjtë, që lundrojnë nën flamurin e postmodernes. Andaj është shumë i pagjasë, ose thënë më mirë tërësisht i dështuar, përkufizimi i postmodernes nga Peter Bürger, kur ai sheh si thelb të mendimit postmodern momentin kur ‚shenja nuk nënkupton më objektin e shenjuar’.]

e postmodernes gjithnjë e më larg në kohë. Në pasthënien e romanit të vet *Il nome della Rosa* Umberto Eco, mes tjerash, thotë:

„*Fatkeqësisht sot nocioni ‚postmodern‘ është shndërruar në një përkufizim pospartu me të cilin mund të bëhet gati gjithçka. Kam përshtypjen sikur tashmë atë secili e përdor sipas qejfit.*”<sup>16</sup>

Në aspektin kronologjik do të ishte e kuptueshme që postmoderniaa të ishte epoka pas modernes: „*Sepse vetë prefiksi ‚post-‘ tregon që këtu bëhet fjalë për një kohë pas modernes dhe me gjithë ngjashmëritë, dallon nga ajo.*”<sup>17</sup> Për shkak të mungesës së konditave definuese dhe përkufizuese kjo tezë vështirë se mund të legjitimohet. Por, përkundër kësaj, historia e fjalës ‚postmoderne‘ është dokumentuar shumë mirë deri sot.

Fjala, postmoderne’ shfaqet për të parën herë në gjysmën e dytë të shekullit të 19-të. Rreth vitit 1870, piktori anglez Chapman shkruan se ai dhe shokët e tij synonin të hapnin Erën e pictures postmoderne<sup>18</sup>. Chapman-i kishte për qëllim të distancohej nga piktura impresioniste franceze, dhe artin e tij përballë atij impresionizmi e kuptonte si një arritje përparimtare. Andaj fjala angleze ‚postmodern‘ rreth 30 vjet më vonë do ta përcillte një korrelat i ngjashëm gjerman. Rudolf Pannwitz në librin e tij *Die Krisis der europäischen Kultur* (Kriza e kulturës evropiane) shkruan edhe rreth, *njeriut postmodern‘*.<sup>19</sup> Me këtë ai mendon atë që Nietzsche e kishte quajtur Mbinjeriu, që nënkuptonte një njeri të ri e të vetëdijshëm, me mendim të ri intelektual, kulturor, religjioz, sportiv dhe politik. Si substantiv ky term shfaqet për së pari herë në vitin 1934, te studiuesi spanjoll i letërsisë F. de Oníz, i cili flet për ‚postmodernismo‘. Duhet theksuar se me këtë ai mendonte

<sup>16</sup> Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Die große, erweiterte Ausgabe. Mit Ecos Nachschrift und Kroebers Kommentar. Zweitausendeins Verlag, Frankfurt a. M. 2000. F. 695

[Unglücklicherweise ist ‚postmodern‘ heute ein Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. Ich habe den Eindruck, dass ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt.]

<sup>17</sup> Zima, Peter: *Moderne/Postmoderne*. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Francke Verlag Tübingen, Basel, 1997. F. 5

[Denn schon das Präfix ‚post-‘ deutet an, dass von einer Zeit die Rede ist, die der Moderne folgt und trotz aller Affinitäten von dieser abweicht.]

<sup>18</sup> Welsch, Wolfgang (Hrg.): *Wege aus der Moderne*. Schlüsseltexte derpostmoderne-Diskussion. Acta Humanoria Weinheim, 1988. F. 7

<sup>19</sup> Pannwitz, Rudolf: *Die Krisis der europäischen Kultur*. Werke, Bd. 2, Nürnberg 1917, F. 64

një lëvizje të veçantë në poezinë spanjolle të modernes, që zhvillohej në fillim të shekullit të 20-të.<sup>20</sup>

Ky nocion arrin të etablohet vetëm në vitet '50-ta dhe '60-ta. Me atë rast diskutimi rreth karakteristikave dhe implikimeve të postmodernes nisi në SHBA, më 1960 nga I. Howe dhe H. Levin, të cilët konstatonin se letërsia bashkëkohore për dallim nga letërsia e madhe e modernes, siç ishte letërsia e krijuar nga Yeats, Eliot, Pound dhe Joyce, karakterizohej nga një letargji, mungesë inovacioni, mungesë energjie krijuese dhe qëndrueshmërie.<sup>21</sup> Gati në të njejtën kohë me fillimin e këtij debati, grupi *Tel Quel*, në Paris, hap një diskutim rreth James Joyce-it, të cilin ata e quajnë pasmodernistin e parë dhe më radikal, që me *Finnegans Wake* kishte shkruar një libër, i cili kishte thyer të gjithë traditën dhe idenë e deriatëhershme mbi autorin, tekstin dhe publikun.<sup>22</sup> Ky libër, nga *Tel Quel*, është vlerësuar si tekst i parë dhe nismëtar i postmodernes.<sup>23</sup> Ky tekst, siç është rasti me W. Flüger, mirret si katalizator i teorive letrare poststrukturaliste.<sup>24</sup> Me rastin e leximit të veprave të Joyce-it njeriu zbulon se letërsia e quajtur tashmë si letërsi postmoderne, mund të lidhë në vete të gjitha letërsitë: realizmin dhe fantastikën, kulturën masive dhe atë elitare, nivelet e larta dhe të ulëta gjuhësore, shumëgjuhësinë dhe uniformitetin. Në këtë aspekt, në veprat e Joyce-it, por edhe në veprat e autorëve të mëvonshëm, siç janë Jorge Luis Borges, Italo Calvino dhe Ismail Kadaré, realizohet një i ashtuquajtur 'efekt i postmodernes', i cili, para së gjithash, karakterizohet nga një pluralitet i brendshëm i tekstit, gjuha e tij dhe mënyra e paraqitjes.

*“Postmoderne’ hat in der Literaturdebatte die Konturen eines veritablen Begriffs gewonnen und ist dabei von einer Negativ-Vokabel, die Erschlaffungsphänomene registrierte, zu einer Positiv-Vokabel aufgestiegen, die gegenwärtige und künftige*

<sup>20</sup> Shiko Welsch: *Wege aus der Moderne*, F. 8

<sup>21</sup> Po aty, f. 9.

<sup>22</sup> Hempfer, Klaus W. (Hrg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – postmoderne*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992. F. 13

<sup>23</sup> Po aty.

<sup>24</sup> Po aty, f. 21.



*Aufgaben benennt und einen entscheidenden Pluralismus zum Inhalt hat*<sup>25</sup>

Në këtë mënyrë, koha pas modernes mund të quhet edhe ,transavangardë' ose ,moderne e vonë', pastaj edhe mund të ketë kundërshti ndaj nocionit ,postmoderne', por një gjë është e qartë: konstruksioni i tanishëm historik është një epokë e shumësisë dhe pluralitetit, që ndryshon nga strukturat dhe karakteristikat e modernes, të cilat mbruanin uniformitet të principeve sunduese dhe konstruksioneve të lidhura me idenë e subjektit. Koha pas modernes, dëshmitarë të së cilës jemi, është pra një kohë tjetër, një konstruksion ndryshe nga modernia, një lloj epoke<sup>26</sup>, siç do të synohet të argumentohet në këtë punim.

## 1.1. Karakteristikat e postmodernes

Se a duhet kuptuar postmodernia si epokë pas modernes, dhe, para së gjithash, a paraqet ajo një epokë në vete, kjo çështje, në rrafshin e sotëm të studimeve, është ende diskutabile dhe e padefinuar. Sipas Lyotard-it, modernia ka dështuar në synimet e saja për të emancipuar njeriun përmes idesë së subjektit, për këtë arsye nuk do të ishte mirë që të vazhdohej të shpresohej në ,tregimet e mëdha' të modernes dhe synimet autonomiste të marksizmit. Kjo sepse „*ana e kundërt e tërësisë është siklet dhe terror, dhe ,humbja' e saj qëndron në shtimin e autonomisë dhe çlirimin e shumësisë.*”<sup>27</sup>

Kompleksiteti që ka shkaktuar medializimi dhe teknizimi i jetës, ka bërë që subjekti dhe objekti të shkëmbejnë vendet e tyre. Indiferenca në shoqërinë

<sup>25</sup> Welsch: Wege aus der Moderne. F. 10

[‘Postmoderna’ ka arrirë që në debatin letrar t’i fitojë konturat e një nocioni veritabël, dhe me këtë rast ka mund që nga një vokabël negativ, që nënkuptonte fenomenin e letargjisë, të shndërrohet në një vokabël pozitiv, i cili përbëhet nga një pluralizëm vendimtar dhe përmes të cilit do të përkufizohen detyrat e ardhshme.]

<sup>26</sup> Postmodernia është quajtur edhe si një lloj i një internacionaleje kulturore. Për këtë shiko më shumë në: postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. Von Andreas Huyssen und Klaus V. Scherpe. Rowolt Verlag, Hamburg 1986. F. 7 f

<sup>27</sup> Welsch: Wege aus ..., F. 12

[„die Kehrseite von Ganzheit lautet Zwang und Terror, ihr ‚Verlust‘ hingegen ist mit einem Gewinn an Autonomie und Befreiung des Vielen verbunden.“]

njerëzore ka shkaktuar zëvendësimin e individuale me të përgjithshmen, për këtë arsye „*nuk është më subjekti bartës i strategjisë, por objekti.*”<sup>28</sup>

Në kuptim të kësaj, postmodernia shpesh artikullohet si kritikë ndaj kësaj indiference dhe angazhohet gjithnjë për idenë që synon një sistem të drejtë të vlerave.

Kompleksitetin e postmodernes e ka shoshitur sidomos Peter V. Zima në monografinë e tij *Moderne/Postmoderne*. Aty ndriçohen në rrafshin sociologjik, filozofik e po ashtu edhe në atë letrar, raportet mes modernes, modernizmit dhe postmodernes. Refuzimi i Universalizmit modern racionalist në njërën anë, si dhe indiferenca dhe shkëmbimi i vlerave në anën tjetër, në një kohë të pluralizimit ekstrem të kërkesave politike, religjioze, etnike, kulturore dhe estetike, sipas Zima-s, nuk lë hapësirë për të definuar gjer në fund postmodernen. Kjo shumësi e dimensioneve filozofike, sociologjike dhe letrare të së Resë, ka provokuar dhe vazhdon të provokojë oponencat ideologjike bashkëkohore dhe diagnostikohet varësisht nga ç’pozicion dhe interes i këtyre taborreve analizohet. Ngaqë ideologjitë, sipas tij, janë vetëm konstruksione gjuhësore, ato mund të realizohen në çdo gjuhë dhe kulturë të botës. Mu për këtë, është e rëndësishme që ky pluralitet i mundësive të shpërfaqjes dhe realizimit të këtyre ideologjive të shikohet si një përfaqësues permanent i së resë në një kontekst të përgjithshëm të ndërvarësive, lidhshmërive dhe konkurrencës.

*„Ideologjia është një sistem vlerash i konstruktuar, që në rrafshin gjuhësor shpërfaqet si sociolekt. Karakteristikë e këtij Sociolekti është një repertoar i caktuar leksikografik (vokabular), që përdoret në kornizat e taksonomive semantike pak a shumë të ndryshueshme, të cilat paraqesin bazën e proceseve diskursive e narrative të sociolektit.”*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Jean Baudrillard: *Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Konkursbuchverlag Tübingen, 1983. F. 67

[„Nicht mehr das Subjekt ist Träger der Strategie, sondern das Objekt.”]

<sup>29</sup> P. Zima: *Ideologie: Funktion und Struktur*. In: *Ideologie nach ihrem “Ende”*. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und postmoderne. Hrsg. von Hansjörg Bay und Christoph Hamann. Westdeutsche Verlag, Opladen 1995. F. 65

[Die Ideologie ist ein konstruiertes Wertesystem, das auf sprachlicher Ebene als Soziolekt darstellbar ist. Für diesen Soziolekt ist ein bestimmtes lexikalisches Repertoire (Vokabular)

Kështu, përceptimi i së resë në fokus të sociolektit është i rënduar nga ideologjia. Secila nga ideologjitë e ndikon njëkohësisht dhe njëanëshëm sociolektin, sepse:

*„Ideologjia është së paku një tregim, që synon kah një qëllim: kah bashkimi i një populli, kah barazia gjinore, kah një ambient i shëndoshë, kah një shoqëri pa klasa apo kah një ekonomi sociale tregu.”<sup>30</sup>*

Për këtë arsye postmodernia është gjithnjë në një gjendje të tensionuar përballë çdo ideologjie dhe çdo kanoni. Ajo tenton të analizojë përceptimin e së resë në bazë të pluralitetit, përtej çdo ideologjie. Ideologjitë ndërkaq, në luftën e tyre kundër indiferencës kanë shkaktuar shpesh polarizime. Andaj postmodernia ka anashkaluar këto polarizime dhe ka tentuar t’i kritikojë defektet e shoqërisë. Detyra e saj konturohet si një diskurs, që veç tjerash konstituon në mënyrë letrare dhe deskriptive mossubjektin, indiferencën, polimorfitetin, ambiguitetin dhe alteritetin. Me këtë nuk nënkuptohet që roli i postmodernes mbaron vetëm me deskriptimin, ai është më shumë një dialog që krijohet dhe vepron në rrafshin e fakticitetit dhe argumenteve.

*„Eksperimenti tekstor postmodern në asnjë mënyrë nuk mbetet jokritik dhe joobligues: Kritika ndaj shoqërisë si kritikë diskursive [...] luan një rol qenësor. Por kjo kritikë ka ndikim njëdimensional dhe lojtës, sepse, për preferenca vetanake subjektive, flijon çështjen utopike, moderniste, të realitetit autentik. Nëpostmoderne tendenca e kritikës është loja.”<sup>31</sup>*

---

charakteristisch, das im Rahmen von mehr oder weniger variablen semantischen Taxonomien eingesetzt wird, die zugleich die Grundlage der diskursiven oder narrativen Abläufe des Soziolektivs bilden.]

<sup>30</sup> Po aty., F. 66

[Die Ideologie ist zumeist eine Erzählung, die sich auf ein Ziel, ein Telos zubewegt: auf die Einheit einer Nation, die Gleichheit der Geschlechter, die heile Umwelt, die klassenlose Gesellschaft oder die soziale Marktwirtschaft.]

<sup>31</sup> Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und postmoderne. A. Franke Verlag, Tübingen und Basel 2001. F. 192

[Das postmoderne Textexperiment ist keineswegs unkritisch oder unverbindlich: Gesellschaftskritik als Diskurskritik spielt (...) eine wesentliche Rolle. Aber diese Kritik wirkt eindimensional und spielerisch, weil sie die utopische, die modernistische Frage nach einer authentischen Wirklichkeit und einer ihr entsprechenden Subjektivität preisgibt. In der postmoderne wird die Kritik tendenziell zum Spiel.]

Këtu pra, nuk bëhet fjalë për një lloj ideologjie, apo për një konglomerat ideologjish, por për një metagjuhë, që bashkëkohësinë e botës e interpreton përtej ideologjive. Shpesh një interpretim i tillë është i mundur vetëm me anë të veçorive dhe karakteristikave bazë, të cilat janë identifikuar dhe radhitur nga shkencëtarë të njohur, si Hassan dhe Vattimo.

postmodernia, sipas Ihab Hassan-it, mund të numërohet si një epokë që karakterizohet me këto njëmbëdhjetë veçori: me papërcaktueshmërinë, me fragmentarizimin, me zhbërjen e kanoneve, me humbjen e ,Unë'-it dhe ,Thellësisë', me të mostregueshmen dhe të mosshpërfaqshmen, me ironinë, me hibridizimin, me karnevalizimin, me performancën dhe pjesëmarrjen, me karakterin konstruktues, me imanencën.<sup>32</sup>

Bazuar në teorinë e gjuhëlojës të Wittgenstein-it, edhe Lyotard ka tentuar qëpostmodernen ta definojë përmes një regjistri veçorish. Kështu, për regjistrin e Hassan-it, mund të thuhet se është „një grup rregullash [...] të Gjuhëlojës spekulative”<sup>33</sup>, siç i quan Lyotard karakteristikat e postmodernes. Edhe Zima, me të drejtë, duke u bazuar edhe në punën e shkencëtarëve të tjerë (si Fechner), regjistrin e Hassan-it me veçoritë e postmodernes, e sheh si të diskutueshëm, ngaqë, sipas tij, përmban vetëm analizat nga rrafshi imanent i letërsisë. Përkundër këtyre dhe duke u bazuar në argumente të tjera, në këtë punim ky regjistër i Hassan-it do të mirret si pikë referuese e orientuese.<sup>34</sup> Këto veçori, që Hassan i gjen te postmodernia, janë po ashtu, në të shumtën edhe veçori të modernes dhe, sidomos, të modernizmit, siç mund të shihet më së miri te Musil dhe Proust. Këto veçori janë shumë të rëndësishme edhe për faktin se përmes tyre mund krijojmë një pasqyrë fillestare rreth kësaj problematike, gjithnjë duke pasur parasysh pikënisjen e Hassan-it se këto veçori duhet lidhur vetëm me fenomenet e postmodernes dhe jo me ato të modernes apo modernizmit. Për këtë arsye, ky instrumentarium i Hassan-it bëhet i paanashkalushëm, madje edhe më i rëndësishëm kur kihet parasysh fakti se këto veçori hassaniane në bazë të sinjifikantëve vetanakë, reflektojnë, përveç postmodernes, edhe periudhat e modernes dhe modernizmit.

<sup>32</sup> Hassan në: Welsch: Wege aus ... F. 49 f.

<sup>33</sup> Lyotard: Daspostmoderne Wissen. F. 115

<sup>34</sup> Shiko te Zima: Moderne/Postmoderne. F. 7

Me **papërcaktueshmërine** apo **papërcaktueshmëritë** Hassan-i përshkruan llojet e ambiguitetit dhe zhvendosjes përbrenda aktualitetit tonë. Në kohën tonë, sipas tij, shumëçka shfaqet e padokumentuar, përfutueshëm dhe e relativizuar. Kjo e ndikon Qeniesinë tonë, andaj ajo është e mbushur nga papërcaktueshmëritë, sepse „ato e përbëjnë botën tonë.”<sup>35</sup> Në këtë mënyrë papërcaktueshmëria shpesh del e lidhur me **fragmentarizimin**. Nocioni ‚fragmentarizim’ tregon copëtimin dhe thyeshmërinë (fragjilitetin) e tërësisë, të përceptimit të përgjithshëm të njeirut të sotëm postmodern. Ky, njeriu postmodern, duket sikur injoron çdo sintezë, madje çdo tentim totalizimi.

*„Nga kjo rrjedh edhe dashuria e tij për montazh, kolazh, për të ashtuquajturin objet trouvé, për cut-up, për format e parataksës në vend të hipotaksës, për metonominë në vend të metaforës, për shizofreninë në vend të paranojës. Kështu mund të shpjegohet edhe përkushtimi i tij për paradoksin, paralogjikën, për parabazën, për shpërfaqjen e copëzimit dhe për zonat e skajshme dhe të paqarta.”<sup>36</sup>*

Realiteti copëtohet dhe sinjifikantët marrin tjera kuptime. Vërshimi i informacioneve e bën të pamundur që ne ta përceptojmë të plotë realitetin tonë. Për këtë njeriu është i shtyrë që jetën e tij ta përceptojë në fragmente. Kështu, gjuha shkatërrohet dhe përimitohet në pjesët më të vogla të saj, të cilat nuk mund të përbëjnë asnjë mozaik kompakt. E vetmja njësi e përjetueshme duket të jetë vetëm fragmenti.

Si tërësi realiteti mbetet i paperceptueshëm. Tërësia shfaqet si një pasqyrim i determinantave dhe rastësive të përsëritëshme, kështu që njeriu postmodern nuk është më i aftë të përceptojë këtë mekanizëm dhe t’i bëjë rezistencë masës së pafund të informacioneve. Kjo bën që realiteti përfundimisht të mbetet i paplotësuar dhe partikular. Kështu, njeriu postmodern, të cilit i duhet të mbetet pra i kënaqur me shpërfaqjen fragmentare të së vërtetës, dështon në

<sup>35</sup> Hassan në: Welsch: Wege aus ... F. 49

<sup>36</sup> Po aty.

[Daher seine Vorliebe für Montage, Collage, das literarische objet trouvé, cut-up, für Formen der Parataxe anstelle von Hypotaxe, für Metonymie statt Metapher, Schizophrenie statt Paranoia. Daher erklärt sich auch die Hinwendung zum Paradoxon, Paralogischen, zur Parabasis, Parakritik, zur Offenheit des Zerbrochenen, zu unerklärten Randzonen]

recipimin e tërësisë. Fragmenti bëhet bartës i një rishfaqjeje të realitetit, sepse „ai ruan të vërtetën dhe fuqinë e emërimit, i cili distancohet nga totalitet e dhunshme dhe, në njëfarë forme, artificiale të botës sonë historike.”<sup>37</sup>

Një veçori tjetër të postmodernes, sipas Hassan-it, paraqet edhe **Zhbërja e Kanonit**. Hassan mendon se këtij procesi (të zhbërjes së Kanonit) i nënshtrohen të gjitha instancat dhe autoritetet. Në librin e tij **La condition postmoderne** Lyotard flet edhe për delegjitimimin e kryeinstancave të shoqërisë dhe humbjen e besimit në tregimet e mëdha të shekullit të 20-të, që kanë rezultuar me një përparim të hovshëm të teknologjive dhe kapitalizmit liberal.<sup>38</sup> Në lidhje me humbjen e Kanonit, delegjitimimi dhe rënia e normave dhe miteve qëndrore të shoqërisë shfaqet si një përkushtim ndaj të ashtuquajturave „*les petites histoires*”, të cilat i ruajnë gjuhëlojërat e drejtuara nga vërtetësia dhe heterogjenitetin e tyre.”<sup>39</sup>

Rënia e autoriteteve pasqyrohet në format subversive të oponencës, jo vetëm në formë të lëvizjeve shoqërore alternative, siç janë feminizmi, grupet homoseksuale, ambientalistët dhe aktivistët për mbrojtjen e shtazëve, por edhe në forma ekstreme të politizimit, siç është terrori. Pezullimi i Kanonit është ngushtë i lidhur me kërkimin dhe krijimin e identitetit vetanak të grupeve të ndryshme të shoqërisë, të cilat, përmes një çtradicionalizimi të shoqërisë<sup>40</sup>, synojnë të emancipohen dhe përmirësojnë gjendjen ekzistuese. Vetërealizimi i individit në shoqërinë e individualizuar përcaktohet nga përkatësia në klasat a grupet e caktuara, gjë që po ashtu çon në një konkurrencë tjetër. Sipas mendimit të Lyotard-it, këto tensione rriten sidomos me teknologjizimin dhe optimalizimin e procesit të punës, që lidhet pandashëm me përkeqësimin dhe marginalizimin e hapësirës jetësore të njeriut (sa më shumë teknikë dhe robotë, aq më shumë njerëz të papunë!). Në

<sup>37</sup> Georg Steiner: Das totale Fragment. In: Lucien Döllenbah u. Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrg.): Fragment und Totalität. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1984. F. 29 [er bewahrt die Wahrheit und Intensität der Verheißung, die den willkürlichen und daher in gewisser Hinsicht künstlichen Totalitäten unserer historischen Welt abgeht.]

<sup>38</sup> Lyotard: Daspostmoderne Wissen. F. 117

<sup>39</sup> Lyotard: La conditionpostmoderne. Cituar sipas: I. Hassan:postmoderne heute. Në: Wege aus der Moderne. Hrsg. von Wolfgang Welsch. F. 50 [„*les petites histoires*”, welche die auf die Wirklichkeit gerichteten Sprachspiele in ihrer Heterogenität bewahren.”]

<sup>40</sup> Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1986. F. 120

këtë aspekt krijohen konstruksione mbiklasore, siç janë pacifistët, lëvizjet ekologjike, etj., të cilat përpiqen kryesisht me mjete politike të kontribuojnë në zhbërjen e Kanonit kulturor. Lëvizje të tilla minore të dikurshme, siç janë Të gjelbrit (*Die Grünen*) në Gjermani, Greenpeace dhe Lëvizjet kundër luftës, duke iu falënderuar Zhbërjes së Kanonit kanë arritur të fitojnë një rëndësi të madhe politike dhe kanë realizuar një sërë qëllimesh të tyre, aq sa në vitet e '80-ta dhe ato të '90-ta të shekullit të 20-të ndodhi një ndryshim paradigmash, ku këto lëvizje dhe parti politike, duke luftuar traditën, zunë vendin e avangardës. Kjo solli një cilësi të re në jetën politike, sepse segmente të këtyre levizjeve (siç ishin *Die Grünen* në Gjermani) fituan pushtetin dhe me alternativën e tyre politike u bënë barrierë kundër vlerave të deriatëherëshme „*duke atakuar me këtë rast njësoj si historizimin e së tashmes, po ashtu edhe aktualizimin e historisë.*”<sup>41</sup> Ata i ridefinojnë normat jetësore (mosshfrytëzimin e energjisë atomike, bashkëshortësinë homoseksuale, etj.) dhe zhbëjnë Kanonin. Mbi domosdoshmërinë e Zhbërjes së Kanonit në të mirë të ripolitizimit të pushtetit Lyotard shkruan:

*“Ridefinimi i formave jetësore mbështetet në përmirësimin e kompetencës së sistemit në raport me çështjen e pushtetit (pussance).”*<sup>42</sup>

Ky ripërkufizim i normave dhe formave jetësore, i cili qëndron gjithnjë në një marrëdhënie të tensionuar në mes të Totalitetit dhe Zhbërjes së Kanonit, synon në mënyrë permenente kah një lieberalizim i këtyre raporteve të pushtetit. Në këtë proces përtëritjeje kjo lëvizje për zhbërjen e Kanonit merr rolin e avangardës dhe paraqet sistemin “*si njëfarë makine avangardiste, që tërheq njerëzimin pas vetes, duke e inhumnaizuar atë, për ta humanizuar prapë në një nivel tjetër të një kapaciteti normativ.*”<sup>43</sup> Dhe ky sistem, i karakterizuar me një kërkësë radikale për Zhbërjen e Kanonit, ka për qëllim inovacionin në

<sup>41</sup> Sigfried J. Schmidt: Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. In: Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. Hrsg. von Aleida und Jan Asmann. Wilhelm Fink Verlag, München 1987. F. 342 [und attackiert damit gleichermaßen die Historisierung von Gegenwart wie die Aktualisierung von Geschichte.]

<sup>42</sup> Lyotard: Daspostmoderne Wissen. F. 185 [Die Neudefinition der Lebensformen besteht in der Verbesserung der Kompetenz des Systems in Sachen Macht (puissance).]

<sup>43</sup> Po aty, f. 182.

letërsi dhe art duke u përpjekur për norma të reja dhe liberale të shpërfaqjes letrare dhe artistike.<sup>44</sup>

Një veti tjetër e postmodernes, rreth së cilës diagnostikon Hassan-i, është **Humbja e “Unit” dhe “Thellësisë”**.

Pasojat e kapitalizmit liberal dhe të globalizimit po ndihen gjithnjë e më shumë: është shfaqur një dinamizëm ekstrem i jetës. Shoqëria e sotme është një shoqëri e suksesit, e kërkesave gjithnjë e më të mëdha për të mbijetuar dhe e shërbimeve. Ajo karakterizohet nga një mbindërlíkueshmëri dhe medializim i tërësishëm, ku njeriu i sotëm paraqet një viktimë të sipërfaqshmerisë. Kjo nënkupton shpërputhshmërinë mes përcëptimit nga ana e tij e realitetit dhe vërshimit të informatave me të cilat ai shërbehet vazhdimisht. Ngaqë kërkesat për të mbijetuar janë gjithnjë më të mëdha, njeriut të sotëm nuk i mjafton koha për të përpunuar hollësisht vërshimën e gjithë informacioneve që e godasin. Për këtë arsye ai është i detyruar që këtë mori informatash ta marrë sipërfaqësisht dhe në këtë mënyrë, duke iu referuar Vattimo-s, mund të themi se kështu njeriu i sotëm krijon për vete një realitet të ‘lehtësuar’.<sup>45</sup>

Në këte mënyrë edhe kërkimi i të vërtetave, por edhe përcëptimi i realitetit humbin kuptimin e tyre. Këtu, duke iu referuar studimit të Heidegger-it **Identität und Differenz** si dhe vështrimeve të tij mbi përcaktueshmërinë e subjektit përtej metafizikës, Vattimo nënvizon:

*“Sapo Njeriu dhe Qeniesia humbin këto përcaktime, ato hyjnë në një fushë të lëvizshme, të cilën [...] mund ta paramendojmë sikur një botë të një realiteti të lehtësuar. Të lehtësuar sepse ndarja në mes të së vërtetës dhe fikionit, të informatës, të imazhit është më e vogël: këtu bëhet fjalë për një botë të një medializimi të tërësishëm të përvojave tona, e në të cilën kemi kohë që gjindemi.”<sup>46</sup>*

<sup>44</sup> Rreth kësaj çështjeje lexo më shumë te S.J. Schmidt: Abschied vom Kanon? f. 399.

<sup>45</sup> Vattimo, Gianni: Nihilismus und postmoderne in der Philosophie. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch. F. 246

<sup>46</sup> Po aty.

[„Indem der Mensch und das Sein diese Bestimmungen verlieren, treten sie in einen schwingenden Bereich ein, den man sich (...) wie die Welt einer `erleichterten` Wirklichkeit vorstellen muss – erleichtert, weil hier die Trennung zwischen dem Wahren und der Fiktion,



Humbja e thellësisë në shoqëri godet drejtpërdrejt individin. Përmes kësaj krijohet një realitet dydimensional, pa thellësi, një sipërfaqe, në të cilën pasqyrohet individi. Mu për këtë, ideja romantike për Thellësinë paraqet vetëm një nostalgji për diçka të pakthyeshme, ndaj për këtë epokë *“dallimet e moçme nuk paraqesin asgjë”*.<sup>47</sup> Atë, që Fiedler e quan ‘naivitet postmodern’<sup>48</sup>, paraqet distancimin e njeriut të sotëm nga tradita e vjetër romantike, nga thellësia dhe miti, dhe njëkohësisht përkushtimin e tij për makinën dhe teknikën, për botën e kudondodhshme të mrekullisë dhe fantazisë. Kështu jeta, me fjalët e Novalisit, shndërrohet në ëndërr.<sup>49</sup>

Në këtë mënyrë, humbja e Unit reflekton mungesën e Unit që mendonte dhe ndjente thellë, dhe njëkohësisht krijimin e një Uni pa thellësi dhe pasiv, i cili nuk është në gjendje të imagjinojë asnjë formë tjetër realiteti, përveç asaj që i servon bota. Kuptohet, me këtë individi kreativitetin e vet e ka transferuar te prodhimet teknike, ndërsa idenë e dikurshme për thellësinë e ka harruar fare.<sup>50</sup>

Derisa koha pasromantike e periudhës së modernes së hershme (Proust, Eliot, Joyce, Dostojewskij) ka përfaqësuar katërcipërisht modelin e thellësisë dhe të subjektit, teksti postmodern, përkundrazi, paraqet sipërfaqësoren dhe zhbërjen e subjektit. Këto karakteristika kontrastive të postmodernes në krahasim me modernen, paraqesin, siç thotë Gerhard Regn, një demantim programatorik dhe të plotë të të gjitha modeleve të thellësisë, të cilat në të menduarit e modernes eventualisht do të kishin pasur rëndësi.<sup>51</sup> Në kuptim të kësaj realizohet dekompozimi, shpërbërja, e subjektit dhe (siç thotë Heidegger-i) zhvendosja e tij (Ent-Stellung), me ç’rast vihen në pyetje të gjitha komponentet e totalitetit dhe të kompozicionit. Thënë troç subjekti shpërbëhet në fjalë, në tekste, dhe kompensohet në mitin e ringjalljes së tekstit

---

der Information, dem Bild weniger scharf ist: es handelt sich um die Welt der totalen Medialisierung unserer Erfahrung, in der wir uns schon weitgehend befinden.”]

<sup>47</sup> Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über diepostmoderne. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch, F. 67

[(geben ) „die alten Unterscheidungen nichts mehr her.”]

<sup>48</sup> Po aty.

<sup>49</sup> Po aty.

<sup>50</sup> Lexo më shumë te Koslowski, Peter: Diepostmoderne Kultur: gesellschaftliche-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung. C.H. Beck’sche Verlag, München 1987. F. 2. f.

<sup>51</sup> Regn, Gerhard:postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne. Hrg. von Klaus W. Hempfer. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992. F. 53-54

nga teksti-varr, në formësimin nga shformësimi, në copën nga copëtimi.<sup>52</sup> Kështu vepra letrare funksionon në shërbim të manifestimit të zhbërjes së subjektit, si kuptim thelbësor i një bote në të cilën nuk ekziston asnjë teori, asnjë kanon dhe asnjë dikotomi mbi të mirën dhe të keqen.

Si i pari kritik i filozofisë së subjektit, më radikali, dhe pishtari i idesë së zhbërjes së subjektit ka qenë Nietzsche. Për të “Uni” ka qenë fikSION<sup>53</sup>, prapa të cilit, si parimi më i lartë, fshihet dëshira për pushtet. Duke u vetinskuar, fikcioni shpërfaqet si i vetmi ndërveprim në mes të Ego-s dhe Alter-it, duke shërbyer kështu për të fshehur realitetin objektiv. Është kështu sepse:

*“Fiksionalja nuk paraqitet këtu si një koment mbi një tekst të mosnjohur, por si koment mbi një nga tekstet e mundshme, në të cilin vetinskenohet një Unë që s’arrihet kurrë të zbërthet në tërësi.”<sup>54</sup>*

Shndërrimi në shkrim i subjektit mundëson “një hapësirë të një zhvendosjeje të pafundme, në të cilën aktualiteti i atypëratyshëm del gjithnjë dhe vazhdimisht i pranishëm dhe mungues. Të shkruarit [...], është përvoja e vetme me të cilën ne mund të përrjetojmë aktualitetin e atypëratyshëm; në të plandosen të gjitha kundërshtitë së bashku. Por, kushti i kësaj përvoje është thyerja me botën, e cila shkruesin e shndërron në të vdekur për së gjalli.”<sup>55</sup>

Ky është mendimi bazik i postmodernes. Ai mohon, zhbën, Unin.

<sup>52</sup> Lachmann, Renate: Kritische Nachbemerkungen über “Dekomposition”. In: Poetik und Hermeneutik XIII. Individualität. Wilhelm-Fink-Verlag, München 1988. F. 570

<sup>53</sup> „Das ‚Subjekt‘ ist nur eine Fiktion: es gibt das ego gar nicht, von dem geredet wird, wenn man den Egoismus tadelt.” Nietzsche: Werke in Drei Bänden. Hrg. v. K. Schlechta. Bd. 3/II. Hanser Verlag, München 1962. F. 534

[, ‚Subjekti‘ është vetëm një fikSION: ego-ja, ajo për të cilën bëhet fjalë kur kritikohet Egoizmi, nuk ekziston fare.”]

<sup>54</sup> Jauß, Hans Robert: Studien zur Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989. F. 269

[, „Das Fiktionale ist hier kein Kommentar über einen ungewussten Text, sondern selbst einer der möglichen Texte, indem sich ein an sich selbst nie völlig greifbares Selbst immer wieder neu inszeniert.”]

<sup>55</sup> Bürger, Peter: Ursprung despostmodernen Denkens. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2000.F.162

[, „einen Raum des unendlichen Aufschubs, in dem die Unmittelbarkeit stets gegenwärtig und abwesend zugleich ist. Schreiben (...), ist die einzige ist die einzige uns zugängliche Erfahrung von Unmittelbarkeit; in ihr fallen alle Gegensätze zusammen. Aber die Bedingung dieser Erfahrung ist der Bruch mit der Welt, der den Schreibenden zum lebenden Toten macht.”]

*“Uni, duke humbur në lojën e gjuhës dhe në ndryshimet ku realiteti krijohet bashkërisht, shpërfaq mungesën vetanake, ndërsa vdekja përgjon në prapavijë gjatë gjithë këtyre lojërave.”<sup>56</sup>*

Por, nëse i referohemi teorisë së Hegel-it mbi zotërinë dhe shërbëtorin<sup>57</sup>, do të shohim se vdekja paraqet fuqinë shtytëse të të gjitha aktiviteteve dhe mundëson formësimin e botës. Kështu, përmes përballjes së drejtpërdrejtë me vdekjen krijohet një vetëdije e humbjes së vetvetes, e frikës nga vdekja dhe e mosorientimit. Në kohërat e gjendjeve të skajëshme, siç janë luftërat apo katastrofat e mëdha natyrore, kjo përballje me vdekjen bëhet edhe më e fortë, dhe me të edhe vetëdija e humbjes së vetvetes.

Duke u rikthyer te Nietzsche, Bataille dhe Blanchot, Foucault-i përshkruan zhdukjen e subjektit në gjuhë përmes qarkut: *unë gënjej, unë mendoj, unë flas*. Me fjalinë ‘Unë gënjej’ shprehet një antitezë dhe një paradoks. Fjalja ‘Unë mendoj’ mbështetet në faktin e ekzistencës. ‘Unë flas’ qëndron për ekzistencën e të menduarit, të menduesit dhe të asaj që mendohet, të shprehura në gjuhë. Me këtë gjuhë shfaqet si një lumë në të cilin rrjedh dhe shuhet gjithë eksistenca.

*“Ky mendim është i pranueshëm vetëm duke u nisur nga kuptimi i Lacan-it mbi parole vide, se tërë ligjërimi në fund të fundit nuk thotë asgjë dhe se Uni shuhet në Hiçin e ligjëratës vetanake. Në njërën anë të gjitha fjalët e gjuhës thonë gjithmonë vetëm Unë, [...] në anën tjetër ky Unë shuhet në boshësinë e ligjërimin vetanak.”<sup>58</sup>* Kjo pasqyrohet më së miri në romanin postmodernist, ku shpërfqet hapur paaftësia e një subjekti për t’i bashkuar raportet intertekstuale. Sepse:

<sup>56</sup> Hassan, I.: postmoderne heute. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch. F. 50 [„Das Ich, in Spiel der Sprache sich verlierend, in den Unterschieden, in denen Realität gemeinschaftlich erstellt wird, wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei allen diesen Spielen im Hintergrund.”]

<sup>57</sup> Rreth kësaj lexo më shumë te Bürger, Peter: Ursprung despostmodernen Denkens.

<sup>58</sup> Po aty, f. 149-150

[„Nachvollziehbar ist dieser Behauptung nur, wenn man im Sinne von Lacans parole vide davon ausgeht, dass alles Sprechen letzten Endes nichts sagt und dass das Ich sich im Nichts der eigenen Rede auflöst. Einerseits sagen alle Wörter der Sprache immer nur Ich, (...) andererseits löst sich dieses Ich in der Leere des eigenen Sprechens auf.”]

*“Romani postmodern, si një lojë zbavitëse margaritarësh vezullues apo eksperiment radikal romani, i ngjan një epopeje subjektive pa subjekt: një kërkimi, që çon për në Hiç, sepse parashtrimet e vlerave dhe bazat diskursive të lidhura me to, që përbënin subjektivitetin e romanit modernist, më nuk ekzistojnë.”<sup>59</sup>*

Vetia pasuese e postmodernes, sipas Hassan-it, është fascinimi i saj për **të patregueshmen, të pashpërfaqshmen.**

Sipas Hassan-it, postmodernia është një epokë arti, që tregon shpesh një përkushtim për t'i kaluar kufijtë e shpërfaqshmërisë. Këtë e bën sidomos letërsia postmoderne, e cila jo rrallë realizohet përmes një heshtjeje të kuptueshme.<sup>60</sup> Duke u shndërruar në heshtje, ajo vë në pyetje format tjera të shfaqjes artistike (shkrimin, zërin). Sepse: *“E pashpërfaqshmja është objekt i një ideje, për të cilën asnjë shembull, asnjë rast dhe asnjë simbol nuk mund të realizohet (shpërfaqet).”<sup>61</sup>*

Ajo e bën autorin që të kërkojë forma të reja të shpërfaqjes. Përmes kësaj autori detyrohet të hulumtojë sublimen dhe të eksperimentojë me të, sepse, siç thotë Lyotard:

*“Çdo lloj klasicizmi duket të jetë i ndaluar në një botë, në të cilën realiteti është destabilizuar gjer në atë masë, sa ai nuk jep asnjë material për përvojën, por gjithsesi për kërkimin dhe eksperimentin.”<sup>62</sup>*

<sup>59</sup> Zima: Das literarische Subjekt. F. 199

[„Derpostmoderne Roman, als unterhaltendes Glasperlenspiel oder radikales Romanexperiment gleicht einer subjektiven Epopöe ohne Subjekt: einer Recherche, die im Nichts ausmündet, weil die Wertesetzungen und die ihnen entsprechenden diskursiven Grundlagen, die noch im modernistischen Roman die Subjektivität ausmachten, nicht mehr existieren.”]

<sup>60</sup> Rreth kësaj lexo më shumë te Hassan, Ihab:postmoderne heute. In: Wege aus... Hrsg. von Welsch. F. 51

<sup>61</sup> Lyotard, J.-F.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Edition Passagen, Wien 1989. F. 218 [„Das Undarstellbare ist Gegenstand einer Idee, für die sich kein Beispiel, kein Fall und auch kein Symbol zeigen (darstellen) lässt.”]

<sup>62</sup> Lyotard, J.-F.:postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Edition Passagen, Wien 1996. F. 16

## I.2. Ironia

Hassan-i mendon se në postmoderne nuk mund të ekzistojnë principe bazike. Ai thotë se *“në mungesë të një principi bazik apo paradigme [...] në postmoderne ndodh një përkushtim ndaj lojës, tjetërsimit, dialogut, polilogut, alegorisë, vetëpasqyrimin, shkurt ndaj ironisë.”*<sup>63</sup>

Janë perspektivat, format e vetëdijes, me një fjalë dija dhe interesat e njerëzimit ato që kanë ndryshuar. Botëkuptimet dhe qasjet që manifestohen sot në letërsi dhe në art, reflektojnë mungesë identiteti dhe subjekti, aq më tepër një pafuqi të njeriut të sotëm për të ndryshuar botën përmes revolucioneve.

Ngaqë postmodernia është shumë larg të qenit një sistem homogjen i përkufizueshëm, është vështirë që ironia të pranohet si shtysë në kërkim të së vërtetës. Aq më shumë kur vlen gjithnjë pohimi se ironia mbisundon parimet dhe paradigmat, gjë që i shkon më shumë periudhës së modernes. Karakteristika kryesore e teksteve moderniste ka qenë ironia, për këtë shpesh modernia është quajtur *“epoka ironike”*<sup>64</sup>, siç thotë Lefebvre.

Për postmodernen, ironia paraqet një formë të paanashkalueshme artikulimi, e cila duhet të kuptohet drejtpërsëdrejti me format e ndryshueshme të shpërfaqjes së subjektit.

*“Ironia, si formë e subjektivitetit që fuqizohet me çdo shkallë vetëreflektimi, virtualisht absolute, mbërthehet në objektivitet, dhe njëanshëm është e lidhur me zhvillimet e kohës, pa qenë dot tërësisht e realizueshme përbrenda një epoke historike.”*<sup>65</sup>

---

[„Jeglicher Klassizismus erscheint verboten in einer Welt, in der die Wirklichkeit in einem Masse destabilisiert ist, dass sie keinen Stoff mehr für Erfahrung gewährt, wohl aber für Erkundung und Experiment.“]

<sup>63</sup> Hassan:postmoderne heute. In: Wolfgang Welsch (Hrg.): Wege aus der Moderne. F. 51

[„in Abwesenheit eines Grundprinzips oder Paradigmas (...) in derpostmoderne dem Spiel, Wechselspiel, Dialog, Polylog, der Allegorie, der Selbstspiegelung, kurz der Ironie zu.“]

<sup>64</sup> Lefebvre, Henri: Introduction a la Modernité. Préludes. Les Éditiones de Minuit. Paris 1962. F. 51

<sup>65</sup> Ziegler, Heide: Ironie ist Pflicht. John Barth und John Hawks - Bewusstseinsformen des amerikanischen Gegenwartsromans. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1995. F. 6

[„Als Form der Subjektivität, die sich mit jeder Stufe der Selbstreflexion potenziert, bis sie, virtuell absolut, in Objektivität umschlägt, ist die Ironie einerseits an eine Entwicklung in der

Ironia është një formë rekursive e vetëdijes. Si e tillë ajo jo rrallë shërben si orientim i ri, sidomos nëse këtë e kërkojnë rrethanat historike. Në këtë kuptim ajo shfaqet si një bashkëdyzim i formave të saja të vjetra dhe atyre të reja, të cilat në letërsi dhe art kanë krijuar forma të reja estetike të të shprehurit dhe të përceptimit.

*“Nëse këtu kemi të bëjmë vetëm me një gjuhë artistike ndërsa te orientimi shpirtëror me një revolucion estetik, atëherë kjo ngjashmëri strukturore mund të abstragohet nga vullneti kreativ i artistit. Ajo dëshmohet gjithnjë me një proces fillestar të balancimit të kujtimit dhe harresës, që gjithnjë është inovativ, por njëkohësisht mund të bëhet pjesë tradite. Ky paradoks artistik është shprehja më e lartë e ironisë si formë vetëdijeje.”<sup>66</sup>*

Ironia në postmoderne perpetuohet si një shkallë refleksioni e periudhave tjera reflektuese (po e zëmë modernes), ajo modifikohet dhe merr trajta të reja. Përmes autorefleksionit ajo bëhet model i ironisë mbi ironinë, bëhet metaironi. Për këtë arsye, metaironia u takon trajtave më origjinale të të shprehurit letrar e artistik në postmoderne. Kjo metaironi bën që njeriu i sotëm të shpërfqet pa Unë dhe pa të Vërtetën.

Në shpërfaqjet autorefleksive, metaironia mund të ketë vetëm një Unë ironik, i cili është i paaftë të konstruktojë identitetin dhe botën e tij, dhe që nuk mund të dallojë mes shajnisë dhe qenësisë. Kështu krijohet pseudoidentiteti, i cili, i projektuar artistikisht, në postmoderne shfaqet si një konstrukcion që leviz gjithnjë në mes të shajnisë dhe qenësisë.

Në librin e Alan Wilde-it **Horizons of Assent**<sup>67</sup> ndër të tjera vërtetohet se ironia postmoderne paraqet dëshirën për “t’iu bashkëngjitur, apo thënë më

---

Zeit gebunden, ohne doch in eine spezifischen historischen Epoche vollkommen realisierbar zu sein.”]

<sup>66</sup> Po aty. f. 8

[„Handelt es sich jedoch um künstlerische Sprache und bei der geistigen Neuorientierung um eine ästhetische Revolution, dann lässt sich diese Strukturgleichheit aus dem Formwillen des Künstlers abstrahieren. Sie erweist sich in einer immer von neuem herzustellende Balance von Erinnern und Vergessen, welche als solche innovativ ist, aber zugleich tradiert werden kann. Dieses künstlerische Paradox ist höchster Ausdruck der Ironie als Bewusstseinsform.”]

<sup>67</sup> Wilde, Alan: Horizons of Assent. Modernism, postmodernism and the Ironic Imaginations. The John Hopkins University Press. Baltimore and London 1981

saktë, për të hyrë në një marrëdhënie me normalen.”<sup>68</sup> Për Wilde ironia paraqet një përpjekje, një detyrë, për të ironizuar dhe pasqyruar edhe më shumë botën e pluralizuar dhe të fragmentarizuar, në mënyrë që ajo të rikrijohet në një rrafsh mozaikor të ironizimit, derisa të shndërrohet në shajni.

Reaksioni nihilist ndaj botës së fragmentarizuar realizohet nga ironizimi postmodern. Rezultati i këtij ironizimi është negacioni, kritika e shoqërisë, zëvendësimi i fiksionit dhe një utopi loje gjuhësore e fiksionit mbi fiksionin, një degradim i kritikës së modernes, shkurt zëvendësimi i saj i tërësishëm.

### I.3. Hibridizimi

Nocioni hibridizim karakterizon synimin që stilet e ndryshme, epokat dhe gjinitë letrare e artistike të përzihen dhe të kolidojnë me njëra-tjetrën, në mënyrë që kështu të krijohet diçka e re. Përmes hibridizimit vihen në pyetje edhe vetë kufijtë në mes të origjinalit dhe plagjiatit. Qëllimi i hibridizimit është dehistorizimi (ahistoriciteti) i letërsisë dhe aktualizimi i modeleve, stileve, motiveve, etj., më të ndryshme të historisë së letërsisë. Këtu “*në një mënyrë dialektike, të gjitha trajtat stilistike janë bërë të shfrytëzueshme, në një ndërveprim reciprok në mes të aktuales dhe jo-aktuales, të së njëjtës dhe të tjetrës.*”<sup>69</sup>

Hibridizimi nënkupton edhe një lojë me vazhdimësinë e letërsisë, sepse ai me qëllim përzien zhanret dhe epokat e Letërsisë, duke shlyer kështu kufijtë mes tyre dhe duke krijuar vepra artistike ambivalente. Kur realizohet ky lloj i ambivalencës, sipas Morson, atëherë bazuar në procedura të ndryshme hermeneutike mundësohet leximi i tekstit, me ç’rast edhe mund të derivojnë interpretime të ndryshme.”<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Po aty. f. 146

<sup>69</sup> Hassan: postmoderne heute. In: W. Welsch (Hrg.) Wege aus der Moderne. F. 52 [„sind alle Stilformen in dialektische Weise verfügbar geworden, in einem Wechselspiel zwischen dem Heutigen und dem Nicht-Heutigen, dem Gleichen und dem Anderen”]

<sup>70</sup> Morson, Gary Soul: The Boundaries of Genre. Dostoevsky’s *Diary of a Writer* and the Tradition of Literary Utopia. University of Texas Press, Austin 1981. F. 48

Si shembulli më i mirë për këtë shërben parabolla e Borges-it mbi Cervantes-in dhe Don Quijote-n (Don Kishotin). Borges-i i vendos krahpërkraku Don Quijote-n dhe krijuesin e tij Cervantes në të njëjtin nivel realiteti. Kështu tejkalohet kufiri në mes botës reale dhe imagjinare.

Hibridizimi në vete përmban edhe njëfarë biografizmi, sepse:

*“Diku kah viti 1614, i mundur nga realiteti, nga Spanja, Don Quijote vdiq në vendlindjen e tij. Miguel de Cervantes jetoi vetëm edhe pak kohë pas tij.”<sup>71</sup>*

*Historia e Pierre Menard-it* është një vepër sekondare dhe fiktive, Borges-i është mjeshtër për letërsi të tillë. Ai ka integruar në tekstet e tij shumë komente, interpretime, si dhe pjesë pragmatike jofiksionale duke krijuar kështu një letërsi hibride, e cila mund të kuptohet vetëm si metatekst. Metatekst sepse ajo shlyen kufijtë në mes të realitetit dhe imagjinatës, në mes teksteve të reja dhe të atyre të vjetrave, në mes të së djeshmes dhe të sotmes. Ky hibridizim tekstesh shpërfaqet vetvetiu me tërë ambiguitetin e tij, sepse:

*“Dekodimi ambivalent mund të jetë rezultat i të dyjave: ndryshimit të sinjifikantëve gjinorë, fiksionalitetit apo mungesës së literaricitetit dhe ndryshimeve në sistemin letrar në tërësi. Sa më i distancuar është sistemi letrar, aq më pak të qarta do të jenë gjinitë, por edhe rregullat e tyre. Të ballafaquar më këtë lloj paqartësie lexuesit mund të vendosin të lexojnë tekstin bazuar në rregullat e kohës së tyre (apo të një kohe tjetër), dhe kështu të rikodojnë atë përsëri. Me kalimin e kohës, i njëti tekst shndërrohet në palimpsest tekstesh tjera, por që në thelb janë identike.”<sup>72</sup>*

---

<sup>71</sup> Borges, Jorge Luis: Pierre Menard, Autor des Don Quijote. In: Fiktionen, Erzählungen 1934-1944. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1992. F. 44  
[„Besiegt von der Wirklichkeit, von Spanien, starb Don Quijote in seinem Heimatort um das Jahr 1614. Nur kurze Zeit überlebte ihn Miguel de Cervantes.”]

<sup>72</sup> Morson: The Boundaries. F. 49

[„Ambivalent decoding may be the result both changing signals of genre, fictionality, or literariness and of changes in the literary system as whole. The more remote a literary system is, the less clear will its genres and their conventions be. Faced with this kind of uncertainty, readers may decide to read the text according to the conventions of their own (or some other)



### I.3. Karnevalizimi

Karnevalizimi është një nga nocionet qendrore që karakterizojnë postmodernen. Ai nënkupton gazmoren, të drejtën për të jetuar jashtë Kanonit dhe moskonformizmin. Karnevalizimi nënkupton shumëgjuhësinë, një polifoni, që prodhon trajta të reja të të menduarit. Ajo nuk është vetëm “[...] *forca centrifugale e gjuhës, ‘relativiteti gazmor’ i gjërave, ajo nënkupton perspektivizmin dhe performancën, pjesëmarrjen në makthin e çmendur të jetës, nënkupton imanencën e Qeshjes.*”<sup>73</sup>

Parasëgjithash Karnevalizimi lidhet me gjinitë e të qeshurit dhe në origjinë ka patur karakter të drejtpërdrejtë.

*“U kuptua se pas qeshjes asnjëherë nuk fshihej dhuna; se qeshja nuk ngrinte turra drush; se shtirja dhe mashtrimi asnjëherë nuk qeshin, por mbajnë gjithnjë një maskë serioze; se qeshja nuk ngjiz asfarë dogmash dhe nuk stis kurrfarë autoritetesh; se qeshja tregon jo frikën, por forcën e vetëdijes; se qeshja lidhet me aktin e mbarësimit, lindjes, përtëritjes, frytshmërisë, kamjes, ngrënies dhe pirjes, me pavdekshmërinë tokësore të popullit, dhe së fundi me të ardhmen dhe të renë që u hap shtegun.”*<sup>74</sup>

Që nga shekulli i 17-të. Karnevalizimi bëhet trajtë artistike me elementet dhe gjuhën e vet autentike. Madje, shndërrohet në tradicion, që përtërin formën

---

period, and so to re-encode it once again. Over time, the same text may become a palimpsest of different, but verbally identical, works.”]

<sup>73</sup> Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Cituar sipas Hassan: postmoderne heute. Në: Welsch (Hrg.): Wege aus der Moderne. F. 53

[„(...) die Zentrifugalkraft der Sprache, die ‚fröhliche Relativität‘ der Dinge, bedeutet Perspektivismus und Performanz, Teilnahme am wilden Durcheinander des Lebens, bedeutet Immanenz des Lachens.”]

<sup>74</sup> Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1985. F. 41

[„Man begriff, dass sich hinter dem Lachen niemals Gewalt verbirgt, dass das Lachen keine Scheiterhaufen aufrichtet, dass Heuchelei und Betrug niemals lachen, sondern eine ernsthafte Maske anlegen, dass das Lachen keine Dogmen erzeugt und keine Autorität aufrichtet, dass das Lachen nicht von Furcht, sondern vom Bewusstsein der Kraft zeugt, dass das Lachen mit Zeugungsakt, Geburt, Erneuerung, Fruchtbarkeit, Überfluss, Essen und Trinken, mit der irdischen Unsterblichkeit des Volkes, endlich mit der Zukunft und dem Neuen zusammenhängt, dass es ihnen den Weg bahnt.”]

reale të jetës në forma ideale të saj.<sup>75</sup> Sipas Bachtin-it, gjatë karnevalit festohej çlirimi nga e vërteta sunduese e rregullit shoqëror dhe pezulloheshin përkohësisht raporti hierarkik, privilegjet ekzistuese dhe tabutë.<sup>76</sup>

Karnevali shpërfaq anën tjetër të jetës, ai zbulon dëshirat e fshehta dhe konstrukton protestat e shoqërisë. Ai nënkupton demaskimin e botës së padrejtë dhe përfaqëson vizionin, për të parë njeriun përtej detyrimit të shoqërisë dhe diktaturës. Karnevali është trajta artistike që qeshjen nuk e kupton si blasfemi, por si pasqyrim të një ndjenjeje jetësore “*që kundërshton çdo përmbyllje dhe përkryerje, çdo tentim për të qenë i patundur dhe i përjetshëm, e që ka nevojë për trajta dinamike dhe të ndryshueshme, të lëvizëshme dhe lojtëse të të shprehurit. Fjalimin karnevalesk e ka karakterizuar patosi i ndërrimit dhe përtëritjes, vetëdija për një relativitet gazmor të të vërtetave dhe pushteteve. Ai kishte logjikën e vet të ‘praptimit’ (á l’envers), të antipodit, të vënies këmbë-përpjetë, logjikën e një këmbimi të vazhdueshëm të lartë-poshtë (si te rrota), të fytyrës dhe prapanicës; trajtat e tij karakteristike të të shprehurit ishin variantet më të ndryshme të parodisë dhe travestisë, të degradimit dhe profanizimit, të kurorëzimit dhe çfronzimit prej të marri.*”<sup>77</sup> Karnevalizimi është metafora e lirisë, që manifestohet duke shpërfaqur njëkohësisht kritikën dhe protestën, sepse:

*“Karnevali nuk njuh dallimin në mes të aktorëve dhe shikuesve. Ai nuk njuh asnjë barrierë, madje as në formën më rudimentare. Barriera do ta shkatërronte karnevalin [...] Karnevali nuk soditet, ai jetohej, të gjithë e jetojnë, sepse ai nga ideja është i njejtë për të gjithë.”*<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Bachtin: Rabelais... F. 56

<sup>76</sup> Po aty.

<sup>77</sup> Po aty, f. 60.

[„das sich allem Abgeschlossenen und Vollendeten, allen Ansprüchen auf Unerschütterlichkeit und Ewigkeit widersetze, benötigte dynamische und („proteushaft“) wandelbare, spielerische und bewegliche Ausdrucksformen. Das Pathos der Ablösung und Erneuerung, das Bewusstsein der heiteren Relativität der herrschenden Wahrheiten und Mächte prägten die Karnevalsrede. Für sie gilt eine eigene Logik der ‚Umkehrung‘ (á l’envers), des ‚Gegenteils‘, des ‚Auf-den-Kopf-Stellens‘, eine Logik der ständigen Vertauschung von Oben und Unten (wie beim ‚Rad‘), von Gesicht und Hintern; ihre charakteristischsten Ausdrucksformen sind die verschiedensten Varianten von Parodie und Travestie, Degradierung und Profanierung, närrischer Krönung und Entthronung.“]

<sup>78</sup> Po aty, f. 55.

**Performanca, pjesëmarrja**, është një tjetër nocion i radhës, të cilin Hassan e identifikon si karakteristikë të postmodernes. Ky nocion - performanca, tregon në nxitjen e brendshme të tekstit postmodern, që synon të materializohet me shkrim. I materializuar në shkrim, ai mëton “*të shkruhet, të ndryshohet, të ketë përgjigje, të përjetohet [...]*”<sup>79</sup> sepse “*një pjesë e madhe e artit postmodern përshkruhet qartas si performancë dhe përmes kësaj i tejkalon kufizimet zhanrore.*”<sup>80</sup>

Në bazë të këtyre tejkalimeve të kufizimeve të zhanrit, performanca mund të kuptohet edhe si teatralizim i tekstit postmodern, sepse ajo është “*aboriginal and contemporary*”<sup>81</sup> Ajo manifestohet para vetvetes dhe para të tjerëve dhe synon të dalë edhe jashtë kufijve të vet si travesti, mise-en-scène, etj. dhe vetëm kështu mund të arrijë të vetshpërfaqet, të vetëprezantohet, duke bërë që “*the nature of performance becoming the destiny of performance*”<sup>82</sup>

---

[„Der Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form. Die Rampe würde den Karneval zerstören (...) Den Karneval schaut man sich nicht an, man lebt ihn, alle leben ihn, den er ist von der Idee her dem ganzen Volk gemeinsam.]

<sup>79</sup> Hassan: Postmoderne heute. In: W. Welsch (Hrg.) Wege aus der Moderne. F. 53  
[geschrieben, verändert, beantwortet, ausgelebt werden (...)]

<sup>80</sup> Po aty.

[„ein großer Teilpostmoderner Kunst bezeichnet sich ausdrücklich als Performanz und überschreitet damit die Genre-Abgrenzungen.”]

<sup>81</sup> Blau, Herbert: The Remission of Play. In: Innovation/Renovation. New perspectives on humanities. Hrsg. Von Hassan, Ihab and Hassan, Sally. The university of Wisconsin Press, Wisconsin 1983. F. 161

[“aborigjine dhe bashkëkohore njëkohësisht.”]

<sup>82</sup> Po aty, 172.

[“(...) natyra e saj e vërtetë bëhet edhe destinimi i saj.”]

Schechner dallon dy koncepte të performancës:

Performancën në kuptim të sjelljeve njerëzore dhe performancën si teatër, apo art tjetër si shteg për t'u veteshpërfaqur dhe për të marrë pjesë.<sup>83</sup> Këto dy forma i qëndrojnë përballë njëra-tjetrës, sikur pasqyra.

*“From one face of the mirror persons interested in aesthetic genres ,peep’ thought at ,life’. From the other side, persons interested in the ,social sciences’ peep thought at ,art’.”<sup>84</sup>*

#### I.4. Karakteri konstruktues

Gjuha e postmodernes është një gjuhë e ironisë, e metaforave, e simboleve: ajo është një gjuhë figurative që shërbehet me sinjifikantë tjerë. Si alternim i këtyre sinjifikantëve, ajo shndërrohet në një ndërveprim në mes të fiksioneve, duke krijuar metafiksionin. Bota këtu shndërrohet në tekst, realizohet në fjalë. Kësaj i ndihmojnë konstruksione surreale, fragmente, thërmija tekstesh, irealizma. Përmes kësaj demantohet realiteti, duke u ristrukturuar në rrafshin e konstruksioneve të sinjifikantëve. Realiteti dhe fikcioni depërtojnë në njëri-tjetrin dhe kështu krijohet një „*mimesis with no ontological dominant.*”<sup>85</sup>

Shkalla e interpretimit “[...] arrin t’i regjistrojë botët e shumëfishta, tekstet përbrenda kulturës bashkohore dhe identifikon paaftësinë për të vlerësuar vlerat kundërthënëse të shoqërisë; imiton vetveten e shumëfishtë të personazheve [...]”<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Schechner, Richard: News, Sex, and Performance Theory. In. Innovation/Renovation. Hrsg. Von Hassan & Hassan. F. 190

<sup>84</sup> Po aty. f.190.

<sup>85</sup> Elias, Amy J.: Meta-*mimesis*? The Problem of Britishpostmodern Realism. In: Theo D’haen and Hans Bertens (ed.): postmodern Studies 7. Britishpostmodern Fiction. Amsterdam – Atlanta, 1993. F. 12 [„(...) një mimesis pa asnjë kryeide ontologjike.”]

<sup>86</sup> Po aty.

[„records the multiple worlds/texts within contemporary culture und recognizes the inability to evaluate society’s conflicting values; it mimics the multiple selves of characters (...)]

## I.5. Imanenca

Vetia e fundit të cilën Hassan ia përshkruan postmodernes është imanenca. Ai mendon se njeriu i sotëm po tregon aftësi, e cila sa vjen e i shtohet, që “*të përgjithësojë veten në simbole.*”<sup>87</sup> Rrjetëzimi ekstrem i horizonteve të të menduarit dhe të të vepruarit të njeriut e zgjeron dhe e dinamizon afinitetin e tij asociues, aq sa gjuha merr një strukturë tjetër, duke u shtrirë: “*nga një gjuhë e pavetëdijesisë, deri te vrimat e zeza në Gjithësi, ku çdo gjë shndërrohet në shenja të gjuhës; natyra shndërrohet në kulturë, ndërsa kultura në një sistem semiotik imanent.*”<sup>88</sup>

Kjo do të thotë se gjuha e njeriut postmodern bëhet simbolike dhe figurative.

Përprjekja e Hassan-it për të shpjeguar postmodernen përmes një analize të vetive të saj, siç thotë edhe ai vetë, nuk duhet kuptuar si definicion, por më shumë si një hyrje në postmoderne, sepse kjo paraqet një koncept ambivalent dhe nuk mund të definohet, si për arsye të dinamikës që ka e, po ashtu, edhe për arsye të perspektivave të ndryshueshme të kritikëve të saj. I vetëdijshëm se kjo analizë e vetive të postmodernes, në rastin më të mirë, do të mund të paraqiste një shembull të trajtimit të saj, Hassan-i thotë:

*“Nuk ka asnjë alternativë tjetër, pos që konceptin e postmodernes ta lëmë hapur për të ardhmen, megjithëse postmodernia vetë mund t’i takojë tashmë historisë.”*<sup>89</sup>

Në këtë kuptim, kjo analizë paraqet një instrumentarium të rëndësishëm për t’iu qasur postmodernes, e posaçërisht letërsisë së saj.<sup>90</sup> Më gjerësisht kjo teori e tij mbi analizat e vetive dhe karakteristikave të postmodernes është trajtuar në librin *The Dismemberment of Orfeus as Literature of Silence*. Kjo *Letërsi e Heshjtjes*, sipas Hassan-it, rrënjët e veta i ka në moderne, porse zhvillimin

<sup>87</sup> Hassan:postmoderne Heute. In: Wolfgang Welsch (Hrg.): Wege aus der Moderne. F. 55 [„sich in Symbolen zu verallgemeinern.”]

<sup>88</sup> Po aty  
[(...) von der Sprache des Unbewussten zu den schwarzen Löchern im All. Sie verwandeln alles in Zeichen ihrer eigenen Sprache; Natur wird zu Kultur und Kultur zu einem immanenten semiotischen System.”]

<sup>89</sup> Po aty. f. 56  
[Es gibt keine Alternative, als das Konzeptpostmoderne für die Zukunft offen zu halten, obwohlpostmoderne selbst vielleicht schon der Geschichte angehört.]

<sup>90</sup> Kështu mendon edhe Zima në monografinë e tij: Moderne/Postmoderne. F. 232

dhe dominimin e saj përfundimisht ajo e arrin në postmoderne. Në bazë të kësaj analize të karakteristikave të postmodernes, ai vështron këtë lloj letërsie dhe zhvillimet e saja nga Blake dhe Sade, te Novalis dhe Poe, nëpër Baudelaire, Rimbaud, Heine, Mallarmé, deri te surrealistët. Ai përshkruan romantikën e ëndrrave, ironinë, dionisiaken, pamundësinë e gjuhës dhe përpjekjet e saja për të synuar çdo gjë, derisa ajo shuhet dhe shndërrohet në heshtje.<sup>91</sup>

Veç Hassan-it edhe të tjerë teoricienë të postmodernes janë përpjekur që këtë ta identifikojnë dhe analizojnë përmes karakteristikash të caktuara. Gianni Vattimo përmend si kryenocione Kontaminimin, Kënaqësinë dhe atë që quhet ‘Ge-Stell’ dhe që do të mund të përkthehej si lënie të diçkaje prapa apo nën zhvillimet e teknikës. Vattimo, një “nietzschean” i bindur, ka thënë se me të drejtë do të mund të pohohej se postmodernia ka lindur nga vepra e Nietzsches.<sup>92</sup> Ai analizon konkluzionin e Nietzsches, që thotë se me “Vdekjen e Zotit” përmes religjionit të njeriut, edhe perspektivat e së vërtetës në moderne janë zhvilluar në një kahje të gabuar, dhe se ky gabim mund të tejkalohet vetëm përmes një radikalizimi.

*“Ngaqë nocioni i së vërtetës nuk vlen më dhe ngaqë themeli nuk mban më – sepse nuk ka fundament të besimit mbi një fundament, dhe rrjedhimisht as mbi një detyrim të të menduarit për të arsyetuar, - modernia nuk mund të tejkalohet thjesht dhe të lihet pas vetëm përmes kritikës, sepse ky do të ishte një hap tërësisht i mbetur brenda modernes .”<sup>93</sup>*

Sipas kësaj del se ky tejkallim i modernes nuk mund të ndodhë pa gjetur një shteg tjetër, më radikal, i cili duhej të kërkohej jashtë njohurive dhe botëkuptimeve të modernes. Këtë moment Vattimo e quan si lindje të

<sup>91</sup> Hassan: The Dismemberment of Orfeus. F. 7 f.

<sup>92</sup> Vattimo, Gianni: Nihilismus und postmoderne in der Philosophie. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch. F. 233

<sup>93</sup> Po aty, f. 236.

[„Da der Begriff der Wahrheit keine Gültigkeit mehr besitzt und das Fundament nicht mehr tragfähig ist – denn es gibt kein Fundament des Glaubens an ein Fundament und dem zufolge an eine Begründungsaufgabe des Denkens mehr –, kann man die Moderne nicht durch eine kritische Überwindung hinter sich lassen, denn dies wäre ein noch gänzlich innerhalb der Moderne selbst verbleibender Schritt.“]

postmodernes në filozofi. Nietzsche mendon se metafizika ka qenë fajtorë në humbjen e së vërtetës dhe që në fushën e moralit, religjionit dhe artit janë krijuar konstruksione të gabuara, për këtë arsye bota është shndërruar në fabul, në shajni, në lajthitje. Ky **kontaminim** me gabime, për Vattimon shfaqet si përvojë e domosdoshme hermeneutike, përmes së cilës radikalizohet dalja nga metafizika.

## I.6. Kënaqësia

Vattimo mendon se metafizika nuk e lejon të mënduarit të funksionojë i lirë dhe i merr atij themelin, pa të cilin realiteti nuk mund të modifikohet dhe analizohet në mënyrë kritike. Kështu, ontologjia hermeneutike implikon një etikë, që ndryshe do të mund të quhej edhe si Etikë e të Mirave.<sup>94</sup> Përsëritja e vlerave dhe formave të mëherëshme shpirtërore i shërben ringjalljes së shumësisë në përceptimin e botës dhe si e tillë paraqet një pasuri, që reflekton emancipimin përmes etikës postmoderne, për çka edhe mund të quhet si *Novum*.<sup>95</sup>

Heidegger-i ndërsa, mendon se një nga tendencat më karakterizuese të kohës së re është njëtrajtëshmëria.<sup>96</sup>

*“Çhyznizimi është një gjendje e mosvendimarrjes mbi Zotin dhe Zotërat. Krishterizmi ka kontribuar më së shumti në daljen e tij në skenë. Por çhyznizimi përjashton vetëm në një masë të vogël religjiozitetin, ndërsa përmes tij bëhet i mundur që referimi ndaj Zotërave të shndërrohet në përjetim religjioz. Sa të jetë bërë i tillë, atëherë zotërat ikun. Boshi i mbetur zëvendësohet nga hulumtimi historik dhe psikologjik i mitit.”<sup>97</sup>*

<sup>94</sup> Shiko po aty f. 243.

<sup>95</sup> Shiko po aty f. 246.

<sup>96</sup> Martin Heidegger: Holzwege. Klostermann Verlag, Frankfurt a. M. 1963. F. 70

<sup>97</sup> Po aty.

[“Die Entgötterung ist der Zustand der Entscheidungslosigkeit über den Gott und die Götter. An seiner Herausführung hat das Christentum den größten Anteil. Aber die Entgötterung schließt die Religiosität so wenig aus, dass vielmehr erst durch sie der Bezug zum zu den Göttern sich in das religiöse Erleben abwandelt. Ist es dahin gekommen, dann sind die Götter

Kthimi i njeriut postmodern te miti pra nuk ndodh rastësisht, por është një zhvillim logjik i domosdoshëm, që reflektohet sidomos në letërsi dhe art, sepse “[...] që nga vitet ’60, sa më shumë rëndësi kulturë kritike që ka fituar ideja mbi postmodernen”<sup>98</sup>, aq më shumë mitikja dhe miti kanë depërtuar në përditëshmërinë shkencore, filozofike dhe artistike.

Në kapitujt në vazhdim të këtij studimi, veç tjerash, do të bëhet përpjekje të tregohet se sa shumë miti dhe mitikja kanë depërtuar në postmoderne. Për vetëdijen postmoderne miti paraqet një refugjium përtej teknizimit dhe dinamikës së përditëshmërisë. Ikja nga religjioziteti, ka ndodhur nën ndikimin e teknikës. Teknizimi i procesit të punës, si faza e parë e industrializimit, ka ndikuar edhe botëkuptimet e njerëzve, gjë që nga Heidegger-i quhet Ge-Stell (Prapa/Nënvendosje!), me ç’rast “përkryhet metafizika në formën e saj më të nduarnduarshme, si organizim total i botës përmes teknikës.”<sup>99</sup> Teknologjia, të cilën Heidegger e përmend gjithnjë në aspektin humanist, sipas mendimit të tij, në kuptimin thelbësor të saj, nuk paraqet asgjë teknike, por përkryerjen e metafizikës së krishterë dhe oksidentale.

*“Teknika e makinave është vetë një shndërrim i mëvetesishëm i praktikës, asisoji që kërkon fillimisht përdorimin e shkencës natyrore-matematikore. Teknika e makinave mbetet zhvillimi më i dukshëm i thelbësorës në teknikën moderne, që është identik me metafizikën moderne.”<sup>100</sup>*

Kjo dinamizon jetën dhe njeriu priret për vetëharrim. Kështu ai çlirohet nga metafizika dhe konstituon rishtas kornizën e marrëdhënieve subjekt – objekt.

---

entflohen. Die entstandene Leere wird durch die historische und psychologische Erforschung des Mythos ersetzt.”]

<sup>98</sup> Jamme, Christoph: “Gott an hat ein Gewand” Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1990. F. 9

[„(...) je mehr die Idee der ‚Postmoderne‘ seit den 60er Jahren eine zunehmend kulturkritische Bedeutung gewonnen hat”]

<sup>99</sup> Vattimo: Nihilismus. F. 246

<sup>100</sup> Heidegger: Holzwege. F. 69

[Die Maschinenteknik ist selbst eine eigenständige Verwandlung der Praxis derart, dass diese erst die Verwendung der mathematischen Naturwissenschaft fordert. Die Maschinenteknik bleibt der bis jetzt sichtbarste Ausläufer des Wesens der neuzeitlichen Technik, das mit dem Wesen der neuzeitlichen Metaphysik identisch ist.]



Veti të tjera të postmodernes mund të numërohen edhe anakronizmi, pezullimi i strukturës hapësinore, shumësia e stileve në një njësi letrare, polifonia, polisemia, zhbërja (injorimi) e kufijve zhanrorë, struktura rizomatike, antropomorfizimi dhe zoomorfizimi, të cilat do të shqyrtohen në vazhdim të këtij punimi.



## II. Rreth kuptimit të mitit dhe historisë së nocionit të tij

“Nuk ka një histori të plotë të mitit.”<sup>101</sup> ‘Miti’, si në rrafshin diakronik ashtu edhe në perspektiven sinkronike është një nocion shumë i rëndësishëm dhe polivalent. Puna me mitin ka një dimension antropologjik, historik, filozofik, teologjik dhe letrar.

Me kohën e mitit dhe krijimit të tij, na ndajnë mijëra vjet. Në kultura dhe popuj të ndryshëm miti është zhvilluar dhe ndikuar në forma të ndryshme. Pjesërisht ne dimë shumë pak rreth zhvillimit të mitit në ndonjë kulturë, siç është rasti me pellazgët. Ndaj supozohet se mitet greke paraqesin një formë përvojash jetësore nga kohëra shumë të largëta, por, të cilat, edhe sot paraqesin dëshmi të një racionaliteti, gati analoge me ato me të cilat shërbehemi ne sot. Është kështu sepse “[...] miti është një instrument diagnostikues që shërben për të matur thellësinë e hapësirës së racionalitetit tonë, dhe me ndihmën e të cilit ne mund të përpunojmë gjenezën historike të diferencimit të sotëm.”<sup>102</sup>

Popujt e botës gjatë historisë së tyre na kanë lënë një pasuri të madhe thesaresh shpirtërore. Është një pasuri e paçmueshme kulturore në arkitekturë, letërsi, muzikë, religjion, filozofi, etj., që është krijuar gjatë mijëvjeçarëve të tërë, që nga fillimi i historisë së njeriut. Një zhvillim të tillë vlerash shpirtërore njeriu e ka materializuar dhe arkivuar pjesërisht, dhe ai dëshmon për kërkimin nga ana e njeriut të së vërtetës, Zotit dhe jetës më të mirë. Në shpella, në tempuj, në papirus, në këngë dhe himne, në ritme të tyre, në legjenda dhe religjione të

---

<sup>101</sup> Jamme: Gott an hat... F. 15  
[Eine Gesamtgeschichte des Mythos gibt es nicht.]

<sup>102</sup> Po aty.

botës është arkivuar ai thesar i tërë, duke u dokumentuar dhe vënë në shërbim të vlerave njerëzore brez pas brezi.

Mitet përpiqen të përgjigjen në pyetjet që lidhen me thelbin e njeriut, prejardhjes së tij, përcaktimit, por edhe me vdekjen dhe jetën pas saj, me amshimin.

Walter Burkert vërteton se “*njeriu kishte gjithnjë për bazë tendencën, që në një amshim subordinar, të kërkonte principet sqaruese të një bote të përceptueshme dhe, para së gjithash, pastaj t’i përlijte veprimet e veta dhe të sigurohej për suksesin e tyre.*”<sup>103</sup>

Qysh mijëra vjet para Erës sonë, njeriu kishte nisur të ballafaqonte veten me pafundësinë e Gjithësisë dhe me thellësitë e unit të vet. Përmes reflektimit rreth këtyre dimensioneve, mbi shumëlojëshmërinë e fenomeneve dhe praninë e qenieve të tjera të gjalla në jetën e tij, ai, njeriu parahistorik, shpejt kishte arritur të vetëdijesohej mbi ndërlikueshmërinë e jetës së vet dhe të ndiejë nevojën e arkivimit të përjetimeve të veta. Kështu, ai nisi të vizatojë forma simbolike në muret e shpellave dhe zgafellave ku jetonte. Ato paraqisnin shtazë, pemë, yje, njerëz, shenja këto me të cilat njeriu parahistorik i shpellave përshkruante jetën e tij, duke i dhënë asaj një kuptim simbolik. Ai zbuloi pikturën (u bë *homo pictor*), dhe u aftësua ngadalë në prodhimin e robeve dhe stolive. Ai iu përkrushtua prodhimit të veglave të punës, derisa më në fund zbuloi edhe shkrimin, dhe me të, mënyrën që përmes tij shumë lehtë t’i përshkruante përjetimet e veta.<sup>104</sup> Ai pra, sistematizoi kështu gjërat e rëndësishme të jetës, dhe kultit të tij, dhe krijoi zotërat e vet zoomorfë, teriomorfë dhe dendromorfë, totemet dhe idhujt.

Gjatë shumë mijëvjeçarëve mitikja<sup>105</sup> është zhvilluar në mënyrë gojore. Pasi që mitet nuk ishin të fiksuara në shkrim, ato iu nënshtruan shumë variacioneve

<sup>103</sup> Burkert, Walter: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1977. F. 99

[„der Mensch im Grunde immer die Tendenz hatte, in einem übergeordneten Jenseits nach Prinzipien zur Erklärung der sinnlich wahrnehmbaren Welt zu suchen und vor allem danach seine Handlungen zu rechtfertigen und sich ihres Erfolges zu versichern.”]

<sup>104</sup> Lexo më shumë në Jamme, Christoph: “Gott an hat ein Gewand”. F. V f.

<sup>105</sup> Fjala greke Mythos, prej së cilës rrjedh sot fjala mit, është përkthyer kryesisht me fjalën ‘këshillë’, ‘tregim’, ‘rrëfenjë e vjetër’, ‘legjendë e shenjtë’, ‘fjalë zotërash’, etj. [Lexo më shumë në Betz, Werner: Vom ‘Götterwort’ zum ‘Massentraumbild’. Zur Wortgeschichte von

dhe modifikimeve. Kjo ndodhi mu për shkak të mungesës së shkrimit. Pos kësaj oraliteti i miteve mundësonte që ato, duke u përcjellur nga populli në popull, nga vendi në vend, nga brezi në brez, varësisht nga interesimi dhe pozita shoqërore e treguesit të tyre, të pësonin ndryshime të shumta. Sa më dinamik që ishte përparimi i shoqërisë parahistorike, aq më të ndërlikuara bëheshin edhe format e zotërave dhe miteve. Në fillim Zeusi ishte një shqiponjë, Hera një lopë, derisa dikur morën formë njeriu. Antropomorfizimi i figurave mitike ishte një proces i gjatë dhe shumë i ndërlikuar.<sup>106</sup> Gjatë atij procesi vetitë e shumë figurave shtazore të zotërave janë trashëguar në format e mëvonëshme njerëzore të tyre.

Nga pikëshikimi evropian, mitet greke paraqesin paradigmen e mitit. Është e pakontestueshme që ka dhe rrethe tjera mitologjish, si kineze, indiane, kelte, gjermanike. Por, për këtë studim dhe tekstet që do të analizohen këtu, mitologjia helene paraqet bazën orientuese dhe horizontin e referimit, ndërsa me shembuj do të ndriçohet kuptimi i mitit në letërsinë postmoderne, sepse, siç thotë Jamme:

*“Miti është bërë temë diskutimi. Dhe atë: sa më shumë që ideja e ‘postmodernes’ nga vitet e ’60-ta e këndeje ka fituar një rëndësi në kritikën e kulturës. Situata aktuale ka ngjashmëri me disponimin e viteve të ’20-ta, kur iu pat kthyer përgjigjja krizës së modernitetit dhe botëkuptimeve totalitare mbi organizimin e jetës. Diskutimi i tanishëm rreth mitit ka marrë edhe postulatet qëndrore të kritikës iluministe romantike-idealiste, për çka shekulli i 18-të edhe mund të kthehet në qendër të interesimeve shkencore.”<sup>107</sup>*

---

‘Mythos’. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hrg. Von Helmut Koopmann. Vittorio-Klostermann-Verlag, Frankfurt am Main 1979. F. 11 f.]

Rrënjët e fjalës do të duhej të ishin indoeuropiane, dhe atë nga fjala ‘meudh’, që do të thotë ‘ajo për të cilën mendohet, apo ajo që kërkohet me përkushtim’, po ashtu mund të kuptohet edhe si ‘vajtje’ madje edhe ‘mendim’. Sipas Betz, etimologjia e kësaj fjale është gjithsesi ende e pasqaruar deri në fund. Ndërsa Jamme mendon se në gjuhën e sotme fjala ‘mit’ është inflacionuar, duke nënkuptuar si imagjinatën psikologjike të mediave e po ashtu edhe atë mbi fabulat dhe përrallat (Jamme, “Gott an hat ein Gewand”. F. 23)

<sup>106</sup> Lexo më shumë te A. Krapp: *The Science of Folklore*. Methuen & CO LTD, London 1930. F. 245-334

<sup>107</sup> Jamme: “Gott an...” F. 9

## II.1. Miti si religjion

Miti mund të kuptohet edhe si një religjion potencial. Në librin e tij *Philosophie der symbolischen Formen* Ernst Cassirer, duke reflektuar rreth mitit, shkruan se në formen e tij fillestare procesi mitologjik duhet kuptuar si një proces teogonik, në të cilin do të jetë realizuar ideja për Zotin.<sup>108</sup>

Njeriu i kohërave të para është munduar në mënyrë sistematike të ndërtojë një doktrinë, që do t'i shpjegonte atij format e shpërfaqjes së jetës. Miti ishte kjo doktrinë e parë dhe për këtë arsye ai qëndron në themel të qytetërimit njerëzor.

*“Në fillet e filozofisë greke qëndron diçka që, në vete, është jofilozofike - miti. Ai paraqet besimin e bashkësisë njerëzore në çështjet e mëdha të botës, të jetës dhe njeriut, që i tregon popullit se çka duhet menduar dhe bërë.”<sup>109</sup>*

Njeriu kishte një parapëlqim, që ngjarjet dhe gjërat e jetës së tij t'i sqaronte përmes instancash imagjinare nga amshimi. Në shërbim të kësaj ai thurte historira, tregime, zbulonte priftërinjtë, këngëtarët, ritualet, shamanët, dhe gjithçka nga arsenali i nevojshëm që i duhej për të përçuar dhe ndërmjetësuar mes kësaj dhe asaj bote. Zotërat, demonët, etj., të cilët jetonin jashtë realitetit jetësor, në botën tjetër, mund të kontaktoheshin vetëm përmes flijimeve të ndryshme dhe ritualeve të lidhura me to. Si ndërmjetësues në këtë ritual shërbenin priftërinjtë ose poetët, të cilët përmes gjuhës së tyre arrinin të binin në kontakt me botën tjetër, dhe kështu të identifikoheshin me zotërat.

---

[Der Mythos ist ins Gespräch gekommen; dies um so stärker, je mehr die Idee der 'Postmoderne' seit der 60er Jahren eine zunehmend kulturkritische Bedeutung gewonnen hat. Die aktuelle Situation hat Ähnlichkeiten mit der Stimmung der 20er Jahre, als schon einmal auf die Modernitätskrise mit der Ruf nach ganzheitlicher Weltsicht und Daseinsgestaltung geantwortet wurde. Die gegenwärtige Diskussion über den Mythos übernimmt aber auch zentrale Postulate aus der romantisch-idealistischen Kritik an der Aufklärung, weshalb das 18. Jahrhundert zunehmend ins Zentrum des Interesses rückt.]

<sup>108</sup> Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 2. Das mythische Denken. Berlin 1925. F. 10

<sup>109</sup> Hirschberger, Johannes: *Geschichte der Philosophie*. Band 1. Altertum und Mittelalter. Zweitausendeins Frankfurt am Main. F. 14

[An der Schwelle der griechischen Philosophie steht etwas an sich Unphilosophisches, der Mythos. Er ist der Glaube der Gemeinschaft in den großen Fragen von Welt, Leben und Menschen, der dem Volk angibt, was es hier zu denken und zu tun hat.]

Poeti “*nxjerr nga goja fjalë, që gjoja i flasin ata, zëra, që dalin prej tyre. Po, ai madje fizikisht merr formën e atyre qenieve dhe po ashtu, gjithnjë përmes muzikës dhe vallëzimit ritmik, edhe qëndrimin dhe pozicionin e tyre.*”<sup>110</sup>

Me këtë poeti vë veten, me tërë qenien e tij, në shërbim të një ndërmjetësimi në mes të kësaj dhe botës së andejshme dhe bëhet kryefigura e ceremonive dhe ritualeve të flijimit. Kështu, funksioni i tij si medium sqarues e komunikues, bëhet i paanashkalueshëm për shoqërinë parahistorike. Në këtë rol, poeti, duke e shfrytëzuar funksionin e tij, mund të ndikojë mbi njerëzit, para së gjithash përmes krijimit të rrëfenjave, legjendave dhe miteve. Në funksion të kësaj, veprimtaria e tij poetike “*nuk mund të shikohet vetëm nga aspekti estetik*”<sup>111</sup>, sepse në mitet të cilat ai i krijon, “*përzihen pandashëm vlerat etike me njohuritë e llojllojshme dhe dimensionin religjioz.*”<sup>112</sup> Me rrëfenjat e tij, tregimtari mund të në ndikojë bashkësinë, si dhe t’i ofrojë asaj vlera etike e religjioze. Si strukturë bazë e këtyre vlerave shfaqej gjithnjë një kundërshti, ballafaqimi i njeriut me fuqitë e jetës, dikotomia mirë – keq, e deri te fatumi, vdekja.<sup>113</sup> Kështu, në festa të caktuara nisën të organizoheshin shfaqje të përshtatshme dhe të thureshin këngë, të cilat i bashkëngjiteshin ritualit.

*“Supozohet se parafraza mitike është deklamuar nga ‘priftërinjtë ligjërues’ dhe se këta priftërinj edhe për raste të veçanta kanë thurur tekste të përshtatshme për ritin. Është karakteristike se sqarimet e tilla të të moskuptueshmes në asnjë mënyrë nuk i janë*

<sup>110</sup> Brisson: Einführung in die Philosophie des Mythos. Bd. 1. F. 6

[(...) nimmt die Wörter in den Mund, die sie angeblich sprechen, die Laute, die sie hervorbringen. Ja, er nimmt sogar physisch die Gestalt dieser Wesen an, übernimmt – musikalisch skandiert und vom Tanz rhythmisch begleitet – ihre Haltungen und Stellungen.]

<sup>111</sup> Po aty.

[(...) keineswegs allein unter ästhetischen Aspekten zu sehen.]

<sup>112</sup> Po aty.

[(...) mischen sich unentwirrbar ethische Werte mit Wissen jeglicher Art und der religiösen Dimension.]

<sup>113</sup> Teoria strukturaliste e miteve e Levi-Strauss-it përmend katër veti të strukturës mitike: një temë, të kundërtën e saj dhe kthimet e tyre të mbrapshta. Kështu krijohet një strukturë homologe, që karakterizohet nga katër terma, pra e determinuar në çdo dy çifte kundërtë. Kryevetitë e kësaj kundërtëshmërie do të ishin: Gjenesisi (Krijimi) i përkryer versus një botë aktuale jo-e-përkryer; Suksesi versus Mossuksesi, etj. të cilat tutje, në përsëritje dhe tema tjera të veçanta, varësisht nga konteksti gjeografik, kulturor, kohor dhe etik, edhe mund të pësojnë ndryshime.  
(Më tepër lexo te C. Levi-Strauss: Myologica IV. F. 762 f.)

*bërë në çdo kohë të njohura çdo publiku; e moskuptueshmja duhet të ketë fuqinë e saj mbi njerëzit dhe sqarimi i saj nuk është për secilin.”<sup>114</sup>*

Riti organizon jetën përmes gjuhës dhe i fal asaj strukturë dhe rregull. Gjërat marrin një horizont kuptimor, formohen, dhe kaosi bëhet i depërtueshëm. Në fillim të këtij procesi qëndron emërtimi i zotërave, pra kërkimi për emrat e tyre.<sup>115</sup> Dhe ngaqë këta emra poetët i kishin krijuar në gjuhën greke ata i bënte edhe më të rëndësishëm. Për arsye se nuk i njihnin emrat e zotërave të pellazgëve apo egjiptasve, ata i modifikonin dhe formonin ato sipas mënyrës së tyre. Edhe vetë Homeri dhe Hesiodi nuk i kanë ditur kuptimet emrave të atyre zotërave.

*“Të dy poetët do t’i kenë stisur gjenealogjinë e zotërave, nofkat e tyre, zonat e ndikimit, nderimet e tyre, si dhe dukjen që ata do të mund të kishin. Nuk është e parëndësishme që kanë qenë poetë e jo priftërinj, që, për një kohë të gjatë, kanë bërë një gjë të tillë me zotërat, dhe të cilët edhe orakullit nuk i lejonin qëndrime dogmatike.”<sup>116</sup>*

Në ritet e festës, gjatë këngëve të priftërinjëve dhe poetëve, ishte e rëndësishme të artikulohehin lutje, të cilat, duke qenë të mbushura me emra

---

<sup>114</sup> Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotenzial des Mythos. In: Poetik und Hermeneutik, 4. Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg von Manfred Fuhrmann. Wilhelm Fink Verlag, München 1971. F. 33

[Es wird vermutet, dass die mythische Paraphrase zum Ritus von ‚Vorlesepriestern‘ vorgetragen wurde und dass diese Priester auch für besondere Gelegenheiten zum Ritual passende Texte verfassten. Bezeichnend ist, dass solche Erläuterung des Unverstandenen keineswegs jederzeit und jedem Publikum zugänglich gemacht wurde; das Unverstandene hat seine Gewalt über die Menschen, und Erläuterung ist nicht für jedermann.]

<sup>115</sup> Platoni në veprën e tij *Kratylos* përmend se sa të rëndësishëm kanë qenë ata burra që kishin arritur të emërtonin zotëra. Këtë ai e kishte trajtuar përsëri në veprën e tij *Ligjet*. Në *Kratylos* ai thotë se “emërtuesit e parë nuk kishin qenë assesit të marrë, por një lloj njohësish të natyrës dhe të dialektikës.”

(Shiko më shumë te Platon: *Kratylos*. In: *Sämtliche Dialoge*. Band 2. Meiner Verlag, Hamburg 1998. F. 66 f.)

<sup>116</sup> Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. F. 42

[Die beiden Dichter hätten das Stammbaum der Götter, ihnen ihre Beinamen gegeben, ihre Zuständigkeiten und Ehren unter sie verteilt, ihre Aussehen gekennzeichnet. Es ist nicht gleichgültig, dass es Dichter, nicht Priester gewesen sind, die solches an den Göttern so dauerhaft ausführen konnten, und auch die Orakel keine dogmatischen Festlegungen verordneten (...)]



zotërash të panjohur, popullit do t'i kenë tingëlluar porsì një gjuhë misterioze. Për të pasur sukses këto lutje ishte e nevojshme të diheshin mundësisht të gjithë emrat e zotërave.<sup>117</sup> Zotërave njeriu u lutet për një korrije<sup>118</sup> më të mirë, për mbrojtje nga katastrofat, dhe thënë përgjithësisht, për rregull në vend të kaosit.<sup>119</sup>

*“Funksioni i emrave nuk shpenzohet në leximin e pafund të tregimeve. Përndryshe nuk do të kishte kuptim sasia e emrave, të cilët ishin të lidhur me figurat e tregimeve dhe historitë e tyre. Për këtë një argument i mirë është ‘Teogonia’ e Hesiodit, dhe do të mbetej vetëm një projektion estetik po të kërkohej aty vetëm ‘poetikja’ në ritmin e vargjeve. Miti është gjithnjë i mbështjellur me atë që do të mund të quhej integrim; ai injoron vakuumin që do të mund të krijonte një varg gjysmëmitik mbi natyrën. Tregimet e tij janë rrallë të lidhura me hapësirën, por kurrë të lokalizuara kohësisht; vetëm struktura gjenealogjike është përcaktuese.”<sup>120</sup>*

<sup>117</sup> Po aty., F. 43

<sup>118</sup> Bertrand Russell në librin e tij ‘Filozofia e oksidentit’ mendon se të parat rite të kultit, që në fillim të iniciacionit, kanë qenë misteret e Eleusit, të cilat para së gjithash dhe thelbësisht kanë patur simbolikë bujqësore.

*“Rite të caktuara janë zhvilluar me qëllim që, përmes magjive simpatetike, t’i forconte interesat e fisit, sidomos frutshmërinë e bimëve, shtazëve dhe njerëzve.”*

[Bestimmte Riten wurden vollzogen in der Absicht, durch sympathetische Magie die Interessen des Stammes zu fordern, besonders die Fruchtbarkeit der Pflanzen, der Tiere und Menschen.] (Bertrand Russell: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politische und der sozialen Entwicklung. Europaverlag München, Wien, 1999. F. 32)

<sup>119</sup> *“Fillimisht njeriu mitet e tija i zbuloi si mjet për t’u konfrontuar me natyrën e pafrytshme; më vonë atij iu desh t’i zbrapste ato, në mënyrë që natyrën t’ia nënshtronte subjektivitetit të vet.”*

[Ursprünglich erfand der Mensch seine Mythen als Mittel in der Auseinandersetzung mit der ihm unwirtlichen Natur; später musste er die Mythen verdrängen, um die Natur seiner Subjektivität unterwerfen zu können] (Jamme: Gott an hat ein Gewand. F. 11)

<sup>120</sup> Blumenberg: Arbeit am Mythos. F. 46

[Die Funktion der Namen erschöpft sich nicht darin, Geschichten angehen zu lesen. Sonst wäre die Fülle der Namen unverständlich, die sich um die mit Geschichten besetzten Gestalten herum und zwischen sie lagerten. Hesiods ‘Theogonie’ bietet für diesen Überreichtum die Belege, und es wäre wohl ästhetische Projektion, wenn man darin nur das ‘Dichterische’ der Versklänge sehen wollte. Der Mythos ist immer verlegen um das, was man Integration nennen könnte; er scheut das Vakuum, wie es mit einem halbmythischen Satz noch lange der Natur nachgesagt werden sollte. Seine Geschichten sind selten im Raum, nie in der Zeit lokalisiert; nur die genealogische Struktur bettet sie ein Netz von Bestimmtheit.]

Gjetja e emrave pra, ka qenë një arritje elementare e poetit. Përmes tregimit dhe gjuhës ai organizonte përvojat e tij, dhe jo vetëm të tijat, botën e vet të brendshme dhe atë të jashtme dhe organizonte jetën. Pikërisht këtu qëndron rëndësia që kishte mediumi prift, poet apo rapsod. Ai pra, kishte mundësi që të interpretonte dhe ndryshonte varësisht nga dëshira kuptimin e zotërave dhe shpërfaqjen e pushtetit të tyre.<sup>121</sup> Përmes kësaj ai interpreton të pakapshmen, abstrakten, të pakuptueshmen, të padukshmen, të amshueshmen, të huajën. Se “si duke u çliruar, këngëtari i miteve, i rendit dhe i celebron emrat që vijnë nga honi, si për të dashur të tregojë se nga atje s’ mund ngritet asgjë që ai s’ e thërret me emër dhe s’ i përshtatet atij vetë.”<sup>122</sup> Dhe ngaqë tanimë Zotërat kanë emra, me të cilët poeti i ka pagëzuar, nuk ka asnjë rrezik më që ata të mbeten të panjohur dhe të paftuar. Si njeri që u ka qëndruar Zotërave afër, poeti (këngëtari, prifti) mund të orientonte edhe veprimin e shoqërisë: dhe pikërisht kjo e bënte atë dhe mitet e dirigjuara prej tij, të fuqishëm.<sup>123</sup>

Kështu mitet u shndërruan në një qendër integruese të bashkësisë dhe në një veti karakterizuese, sepse nga përsëritjet e vazhdueshme dhe transformimet e tyre, zotërat fitonin forma, kuptime dhe aftësi tjera. Përmes pagëzimit të

<sup>121</sup> Një ide se si do të mund të kenë funksionuar shfaqësit dhe treguesit e miteve dikur, mund ta gjejmë të Blumenberg, në veprën etij *Arbeit am Mythos*, ku, ndër të tjera ai thotë se: “Rapsodi i kohërave të epitetit paragraf më duket sikur një dëfryes dhe argëtues, i cili përqëndrohej me saktësi dhe përkushtim në publikun e vet dhe dëshirat që kishte ai. Çështja e përdorimit të mitit, e ndërrimeve në të dhe paraqitja e Olimpikut sipas dëshirave të publikut, nuk paraqiste vetëm guximin e tij të marrë për të ndërruar tekstet e paprekshme, por mundësinë që këto tekste afronin për t’u shfromuar (...)”

[Der Rhapsode des frühgriechischen Epos erscheint mir durchaus als ein Anbieter von Lust und Belustigung, der sich mit Genauigkeit und Nachgiebigkeit auf sein Publikum und dessen Wünsche einstellt. Dass er den Mythos hereinziehen und umbilden, den Olymp noch den Wünschen seiner Hörer gefügig machen kann, ist nicht nur seine eigene Tollkühnheit gegenüber unantastbaren Stoffen, sondern die Disposition dieser Stoffe zu solcher Verformung (...)] (F. 172)

<sup>122</sup> Po aty, f. 48.

[Wie aufatmend scheint der ordnende Sänger des Mythos zu begrüßen, dass aus jenem Abgrund nichts anderes kommt als was er beim Namen zu nennen und seinem Gefüge einzupassen weiß.]

<sup>123</sup> “Në Greqinë antike, deri në shekullin e 6-të para Krishtit, poeti kishte monopolin e interpretimit të arritjeve shoqërore dhe me këtë edhe monopolin e ‘edukimit’ [...] Si ‘edukues’ ai formon dhe transmeton identitetin e një bashkësie, dhe në njëfarë mënyre edhe vetëdijen që ajo ka.”

[Bis zu dem 6. Jahrhundert v. Chr. Hatte der Dichter im antiken Griechenland das Monopol der Überlieferung des Erinnerungswerten inne und damit auch das der “Erziehung” (...) Als “Erzieher” gestaltet und übermittelt der Dichter das, was die Identität einer Gemeinschaft ausmacht, das Bewusstsein gewissermaßen, dass sie von sich selbst hat.] (Brisson: Einführung... F. 7)

zotërave, njeriu kishte ndarë të pandashmen dhe, siç thotë edhe Blumenberg, kishte bërë të pakapshmen të kapshme.<sup>124</sup> Me këtë ai përpiqej të mendonte dhe të bindte veten se bota nuk paraqiste një prodhim rastësie dhe se nuk ishte lënë mëshirës së fuqive të panjohura, por ishte pjesë e një rregulli të mbikëqyrtur nga zotërat. Këtë më së miri e vërteton shembulli i kosmogonisë. Sipas miteve antike Gjithësia është krijuar nga kaosi, prej të cilit pastaj rrodhën titanët, Urani, Gea, Erosi, Tanatosi, Zeusi dhe të tjerë zotëra. Përmes kësaj strukture ka lindur edhe ideja e njeriut për ndarjen e materies dhe kohës në Gjithësi. Le t'i kemi parasysh vetëm emrat e sistemit tonë diellor dhe yjësité, që të qartësojmë se me ç'imagjinatë njeriu i atëherëshëm kishte ndarë hapësirën. Aty, siç thotë edhe Cassierer, shihet se si ideja mitike për hapësinë ka ndikuar botëkuptimin astrologjik.<sup>125</sup> Kështu ka lindur edhe Mali i Zotërave, Olimpi, dhe zotërat janë shndërruar në instanca konstante të jetës<sup>126</sup>. Ato shfaqen si diçka e përhershme, e vetëkuptueshme dhe personifikohen dhe legjitimohen me dukuritë natyrore. Kështu u krijua një botë religjioni, e cila nisi të mohojë rrëfenjëzat e moçme me përbindësia dhe t'i zhveshë ato nga tmerrësia që mbruanin në vete. Një politeizëm i tillë ka qenë një sfidë e veçantë për njeriun, sepse në periudha të caktuara duhej të organizoheshin festa për nderim të zotërave të tillë, që të shpërfaqej përmes tyre përkushtimi, besimi, nderimi dhe frika, por edhe ngjethja emocionale që kishte ai për ta.

*“E shenjta është interpretimi primar i atij pushteti të pacaktuar, që, duke u bazuar në rrethanat e përditshmërisë, vërtetonte faktin se njeriu nuk ishte zot i fatit, kohës, dhe rrethanave të jetës së vet.”<sup>127</sup>*

<sup>124</sup> Blumenberg: Arbeit am Mythos. F. 50

<sup>125</sup> Cassierer: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2. F. 111

<sup>126</sup> Blumenberg mendon se konstantja ikonore e miteve paraqet edhe prejardhjen dhe ekzistencën e tyre. Është momenti më origjinal i mitit, karakteristika e tij. Ajo është baza e përsëritjes, e metamorfozës, që ka mundësuar mbijetesën e mitit. Përmes konstates ikonore mitet kanë ruajtur thelbin kuptimor të vetin gjatë historisë. (Lexo më shumë te Blumenberg: Arbeit am Mythos. f. 165.)

<sup>127</sup> Po aty.

[Das Heilige ist die primäre Auslegung jener unbestimmten Mächtigkeit, die kraft des einfachen Umstandes angenommen und empfunden wird, dass der Mensch nicht Herr seines Schicksals, seiner Lebenszeit, seiner Lebensumstände ist.]

## II.2. Miti dhe shkrimi

Prurjet e botës mitike dhe përgjithësisht gjithë thesari mitologjik, para lindjes së shkrimit kanë qenë të trashëgueshme dhe të përhapura vetëm përmes komunkimit gojor. Ato kohëra të oralitetit kanë qenë *“një fazë e rikthimit permanent dhe të suksesshëm të mjeteve letrare.”*<sup>128</sup> Njëkohësisht ka qenë edhe faza fillestare e një ur-retorike *“ku funksioni konkret [fjala] përcaktonte interesimin dhe preferencat e dëgjuesve.”*<sup>129</sup>

Përpyekjet e para për të sistematizuar mitet greke u ndërmorrën mes viteve 900 dhe 700 p. K., pikërisht nga Homeri dhe Hesiodi. Në librin e tij *‘Theogonia’* (‘Prejardhja e Zotërave’) Hesiodi përshkruan një proces të gjatë të evoluimit të lëndës mitike dhe figurave të saj. Kjo vepër e Hesiodit i ka ndikuar shumë kohërat e mëpastajme, sepse ajo ishte e para vepër, që përmes shkrimit kishte guxuar të përpiqej për të sistematizuar gjenealogjinë e zotërave.

*“Teogonia e tij nuk qëndron në fillim, por në fund të një procesi të përpunimit sistematik dhe të ndërhyrjes racionale të kronikave të ndryshme, në të cilat ishte ligj që hyjnitë antropomorfe, përbindëshat tmerrues, fuqitë e natyrës dhe kuptimet abstrakte të vendoseshin në një emërues të përbashkët.”*<sup>130</sup>

Tendenca e Hesiodit për t’i paraqitur zotërat në formë antropomorfe, megjithëse me shumë ironi është përqafuar fuqishëm nga Homeri dhe që nga ajo kohë në botëkuptimet tona është etabluar një botë antropocentrike hyjnish. Etablimi i shkrimit<sup>131</sup> solli një mori risish me vete. Mënyra e deriatëherëshme

<sup>128</sup> Po aty.

[(...) Phase der ständigen und unmittelbaren Rückmeldung des Erfolgs literarischer Mittel.]

<sup>129</sup> Po aty, f. 165.

[(...) bei der aber die konkrete Funktion [Der Rede] Interesse und Auswahl der Hörenden bestimmt.]

<sup>130</sup> Jamme: Gott an ... F. 33

[Seine Theogonie steht nicht am Anfang, sondern am Ende eines Prozesses systematischer Aufarbeitung und rationaler Durchdringung ganz unterschiedlicher Berichte, wobei es galt, anthropomorphe Götterwesen, furchterregende Ungeheuer, Naturkräfte und abstrakte Begriffe auf einen Nenner zu bringen.]

<sup>131</sup> Një burim shumë të mirë rreth historisë së shkrimit në përgjithësi, dhe njëkohësisht edhe të atij në hapësirën antike helene, është shkruar nga H. Jensen (Die Geschichte der Schrift. In Vergangenheit und Gegenwart. Berlin 1969). Aty ndriçohet edhe historia e shkrimit në

e ruajtjes së njohurive (që bazohej në mbamendje) filloi të zëvendësohet nga përçarja shkrimore e tyre. Kjo bëri që të ndërrohej edhe mendësia gjuhësore: nëse deri atëherë përçarja e njohurive varej nga ritmi dhe metrika e vargjeve, tani u bë e mundur që të përdorej shkrimi dhe t'i lihej vend krijimit të prozës. Nëse tradita orale e mitit linte shumë vend për variacione, shkrimi nisi të dëshmonte krejtësisht të kundërtën. Shkrimi nisi të arkivonte dhe t'u jepte një formë të qëndrueshme lëndëve mitike (që përjashtonte përshkrimet e tepruara, zinxhirët e argumentimit dhe ekskurset tjera orale të treguesve).

*“Si pasojë e kësaj, ndryshoi kriteriumi i ‘së vërtetës’ së një diskursi. Derisa poeti pohonte se po përçonte një lajm të mbështetur në autoritetin e muzave, bijave të Zeusit dhe Mnemosinës, Kujtesës, sidomos të ‘historianët’ u bë e fuqishme nevoja e përçarjes së njohurive duke u bazuar në dëshmitarët direktë ose indirektë.”<sup>132</sup>*

Kështu ndërroi edhe sjellja ndaj zotërave. Pikërisht me lindjen e shkrimit u krijua edhe një cilësi e re e të menduarit, sepse mendimet tashmë nisën të fiksoheshin në shkrim dhe t'i ofroheshin një mase më të madhe të njerëzve. Kjo bëri që të niste një raport shumë intensiv me temat që diskutoheshin, sepse njeriu nisi të përdorte shkrimin duke u liruar njëkohësisht nga kufizimet që i bënte oraliteti dhe mbajtja e detyrueshme në mend e të gjitha njohurive.

*“Asimetria e këtyre mbiepokave të historisë së njerëzimit, oralitetit dhe shkrimësisë, na bën të fokusohemi në diferencën e kushteve që kanë bërë të krijohen traditat. Në një kulturë të bazuar në shkrim, aktiviteti selektiv i oralitetit hiqet tërësisht nga*

---

hapësirën e Greqisë së Vjetër. Në antikë shkrimi do të jetë përdorur me shekuj para ardhjes së shkrimit fenikian; ka qenë kultura kreto-mikenase që posedonte një shkrim vetanak. Por ai shkrim, ngaqë nuk kishte qenë i përshtatshëm për gjuhën greke, nuk kishte arritur të përhapej në gadishull. Grekët e vjetër përqafuan shkrimin e vjetër fenikas, i cili bazohej në bashkëtingëllore dhe kishte 16 deri në 18 shkronja, të cilave gjatë shqiptimit u shoqëroheshin zanoret përkatëse. Ky alfabet ishte shumë i përshtatshëm për gjuhën e vjetër greke, sepse lexohej lehtë. (Lexo më shumë të H. Jensen: Die Geschichte der Schrift. F.440 f.)

<sup>132</sup> Brisson: Einführung... F. 9

[Infolgedessen änderte sich das Kriterium der ‚Wahrheit‘ eines Diskurses. Während der Dichter behauptete, eine letzten Endes auf der Autorität der Musen, der Töchter des Zeus und der Mnemosyne (=des Gedächtnisses) beruhende Botschaft zu überliefern, wurde insbesondere bei den ‚Historikern‘ das Bedürfnis spürbar, die Mitteilung auf direkte oder indirekte Augenzeugen zu stützen.]

*vëmendja; krijohen komplekse kanonike, citim i obliguar, burime dhe së fundi botime kritike rreth tyre. Përmes primatit të një religjioni që bazohet në shkrim krijohet një përdorim shembullor i së shkruarës.*<sup>133</sup>

Një zhvillim i mëpastajmë me shumë rëndësi që kishte si pasojë literarizimin e mitit, bazohej në faktin se prurjet mitike mund t'i nënshtroheshin një kritike të gjerë; dhe, çka nuk ishte e shkruar nga trashëgimia, linte hapësirë për dyshim. Objekte të një revizioni dhe mbikëqyrjeje të re, të bazuar në kulturën shkrimore, u bënë edhe ato institucione mbi të cilat ishte ndërtuar kultura gojore, poetët, statusi i tyre shoqëror dhe funksioni që kishin gjer më tani. Madje edhe veprat e Hesiodit dhe Homerit, që i ishin kushtuar tërësisht botës mitike, nisën të kritikoheshin. Kjo kritikë mbi ta zgjati deri në shekullin e 20-të, ndonëse jo gjithnjë e motivuar:

*“Edhe pse rëndësia teologjike e epikës homerike nga shkenca vlerësohet në mënyra të ndryshme, nuk guxojmë në asnjë mënyrë [...] të barazojmë religjionin grek me atë të Homerit. [...] Në epet homerike nuk pasqyrohet besimi (apo besimi popullor) i asaj kohe; për më shumë, përfytyrimet homerike janë ato që kanë ndikuar dhe shndërruar rrënjësisht të gjitha skajet e ushtrimit të fesë në Greqi të Vjetër.”*<sup>134</sup>

Hyrja e shkrimit në jetën e njeriut i ndërroi edhe kërkesat e shoqërisë për të vërtetën dhe bëri që tradita e deriatëherëshme e shpërfaqjes dhe përfytyrimit të miteve të vihej në një pozitë të vështirë të arsytimit të vetvetes. Kritika kërkonte një paraqitje tjetër të zotërave. Si Ksenofoni ashtu edhe Platoni

<sup>133</sup> Po aty, f. 169.

[Die Asymmetrie dieser Überepothen der Menschheitsgeschichte, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, lässt auf Differenz der Bedingungen achten, die für die Herausbildung von Traditionen bestehen. In einer Schriftkultur wird die selektive Leistung der Mündlichkeit dem Blick gründlich entzogen; es entstehen kanonische Komplexe, Zitierpflichtiges, Quellen und schließlich deren kritische Editionen. Durch den Primat einer Schriftreligion wird eine exemplarische Behandlungsart für Aufgeschriebenes geschaffen.]

<sup>134</sup> Jamme: Gott an ... F. 34

[Wenn auch die religionsgeschichtliche Bedeutung der Homerischen Epik durch die Forschung sehr uneinheitlich beurteilt wird, darf man doch in keinem Fall (...) die griechische Religion mit der Homerischen gleichsetzen (...) In der Homerischen Epen spiegelt sich nicht der Glaube (oder Volksglaube) der Zeit; vielmehr haben Homerische Vorstellungen alle Bereiche griechischer Religionsausübung tief beeindruckt und verwandelt.]

mendonin se e folura rreth një Zoti apo imazhi veprues i tij dhe i çfarëdo figure tjetër mitike s'paraqet veçse një shajni, që parakushtëzohet greminën mes vetes dhe idolit.<sup>135</sup> E, megjithatë, e pakapshmjia, e përtejshmja, mund të evokohet vetëm përmes një imazhi të tillë veprues të zotërave. Kjo, sepse paraqitja e dikotomisë mirë – keq nuk mund të realizohej me teknologjitë e vjetra të prezantimit së miteve. Rrjedhimisht ndihej nevoja për alegorinë, sepse:

*“Paraqitja alegorike e miteve, që lidhej me Homerin, prapa tregimit mitik kërkon të gjejë një kuptim të fshehtë, një paramendim, të cilin poeti e shfaq përmes fjalëve figurativisht të kuptueshme. Ai thotë pra diçka tjetër nga ç'mendon, deri diku edhe tregon një fshehtësi, ose ligjëron, si poetët e fabulave, një teori që kërkon të njihet si e tillë.”*<sup>136</sup>

Është pikërisht alegoria që ka detyruar të nisin eksperimentet e para me mitin.<sup>137</sup> Mbështjellja alegorike e miteve bën që ata të shfaqen më poetikë e më pak religjiozë, duke krijuar në këtë rast një largim nga publiku.<sup>138</sup> Kështu mitet shndërrohen në tregime. Një shembull konkret dhe shumë i mirë për këtë është miti i Prometheut. Miti rekursiv i Prometheut, i cili u kishte vjedhur zjarrin Zotërave për t'ua dhënë atë njerëzve, mund të tregohej në variacione të panumërta periferike, por thelbi ('ai vodhi zjarrin dhe ua dhuroi atë njerëzve') mbeti përherë i njëjti. Konstantja ikonografike e një miti është ajo

<sup>135</sup> Lexo më shumë te Brisson: Einführung ... F. 11 f.

<sup>136</sup> Nestle, Wilhelm: Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1942. F. 126 [Die allegorische Mythendeutung, die an Homer anknüpft, sucht hinter der mythischen Erzählung einen verborgenen Sinn, einen Hintergedanken, den der Dichter mit seinen bildlich zu verstehenden Worten andeutet. Er sagt also etwas anderes, als er meint, gibt gewissermaßen ein Rätsel auf, das gelöst, oder spricht, wie die Fabeldichter, eine Lehre aus, die als solche erkannt werden soll.]

<sup>137</sup> Poetët nuk ishin më të interesuar të përshkruanin rrethanat fetare të një epoke. Ata, për të realizuar religjiozen dhe artistiken, ishin të detyruar të lëviznin në hapësirën mes shëmbëlltyrave dhe metamorfozave të figurave të veta. Përmes kësaj, siç është rasti te Homerit, ata, me një sipërfaqshmëri të vetëkuptueshme, zotërat e Olimpikut mund t'i paraqisnin në forma njerëzish dhe, jo rrallë, t'u ngjithnin atyre elemente të historisë (prejardhjes) së tyre teriomorfe (shtazore), siç, për shembull është rasti në këngën 13. të Trojës, me Herën 'sylopë' apo Athenen 'syhutini'.

<sup>138</sup> Këtu duhet përmendur se alegorisë i ka ndihmuar edhe vetëdija mbi kohën e autorëve. Pra, ajo, koha, shërben që materialet dhe ngjarjet mitike të transferohen në të paarritshmen, në të tejkohshmen. Me këtë zotërat u qëndrojnë kohërave përballë në mënyrë konstante, sepse për ta nuk ekziston asnjë rezistencë temporare (kohore). Me një fjalë ata janë të amshueshëm, të përshërëm, të pavdekshëm. (Shiko më shumë te Blumenberg: Arbeit am Mythos. F. 177)

që mundësoi mbijetësën e mitit si letërsi dhe filozofi. Shkrimi detyron çdo variant t'i referohet thelbit, konstantes ikonografike. Shtjellimet përanësore të mitit, të lejueshme, të ndryshueshme e të tregueshme në forma të ndryshme, bëjnë që një mit të literarizohet tutje dhe të krijohet një histori letërsie.<sup>139</sup> Platoni, pikërisht për arsye të këtyre shtjellimeve, mendonte se poetët nuk janë të rëndësishëm për shoqërinë. Kjo jo vetëm për faktin se ai kishte bindjen që poetët janë imitues, që Zotërave u ngjithnin veti njerëzore, por edhe se ata, sipas tij, e paraqisnin në mënyrë të gabuar diferencën mes të qenit dhe shajnisë. Ai thoshte se në procesin poetik ndryshimi mes njerëzve dhe zotërave humbte, mu për faktin se poetët krijojnë shëmbëlltyra të shëmbëlltyrave. Për këtë arsye Platoni mendonte se u takonte filozofëve që të ndërmjetësonin hyjnoren.<sup>140</sup> Me këtë rast, duhet thënë se Platoni nuk kishte njohur, apo nuk kishte dashur të pranonte, se mitet, megjithë artin e tyre të shumtë poetik, gjithnjë kishin mbraujtur në vetë njëfarë ratio (arsye), të cilën e kishin përçuar vazhdimisht. Mitet e deriatëherëshme nuk ishin treguar dhe paraqitur pa njëfarë minimumi shkencësie dhe ratio-je, por megjithatë poetikja në përmbajtjen e tyre ishte përceptuar më shumë. Përndryshe do të mund të pyesnim: si është e mundur të paramendohet irracionalja, po qe se nuk është e mundur të mendohet në mënyrë racionale?!<sup>141</sup>

Në interpretimin e miteve ka pasur gjithmonë diçka reacionale, edhe prapavija e tyre ka qenë racionale, sepse prej saj kanë dalë projeksionet e botëpërshkrimeve dhe diagnozave të miteve. Miti ka patur gjithmonë qëllimin për të ndërruar botën, dhe për këtë është shërbyer me porosinë e tij racionale, që u është shpërfaqur përmes morisë së irracionalizmave, të cilat atij herë i janë shartuar e herë amputuar.

<sup>139</sup> Po aty, f. 168.

<sup>140</sup> Shiko te Brisson: Einführung ... F. 18

<sup>141</sup> Rreth kësaj ka shkruar edhe Eco-ja në librin e tij 'Mbi pasqyrat', ku, ndër të tjera thotë: "Është vështirë të definohet irracionalizmi pa patur një definicion filozofik rreth ratio-s. Për fat të keq gjithë flozofia perëndimore tregon se definicioni i irracionalit është i alternueshëm dhe kontravers."

(Eco, Umberto: Über die Spiegel und andere Phänomene. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1988. F. 9)

[Es ist schwer, den Irrationalismus zu definieren, ohne einen philosophischen Begriff der Ratio zu haben. Leider zeigt die ganze Geschichte der westlichen Philosophie, dass die Definition des Irrationalen wechselhaft und kontravers ist.]



### II.3. Nga miti te logos<sup>142</sup>

Miti është njëkohësisht edhe logos. Përmes mitit njeriu ka filluar të projektojë sfondin dhe kontekstin e botës së tij, për vete fillimisht dhe për pjesëtarët e tjerë të shoqërisë. Si kontrafolie të realitetit vetanak, miti ka shërbyer për t'i përpunuar frikërat irracionale dhe iluzionet, duke i shikuar ato pastaj me një sy gjithnjë e më kritik, qofshin si sëmundje apo shpërfaqje psikologjike. Duke mohuar Nestle-n, teoria e sotme e miteve lidhjen e pandarë mes mitit dhe logosit e karakterizon si vijon<sup>143</sup>:

*“Miti legjitimohet si kundërmodel duke kërkuar deficitet e racionalitetit respektivisht marrëdhënies sonë me natyrën. Ideja për mitin si kundërpjesë e logosit dhe epistemës, respektivisht si një parafazë e tyre, sot është e tejkualuar. Në fazat e tij fillestare miti ka qenë më shumë një formë e shpërfaqjes së racionalitetit [...]”*<sup>144</sup>

Pohimi i Nestle-s se mendësisë mitike i munguaka lidhja me realitetin për arsye se ai nuk dalluaka mes shajnisë dhe qenësisë, kundërshtohet nga Poser, i cili mendon se *“Irracionalja te miti sot nuk shikohet më si në kohën e Platonit dhe nga vetë filozofia si diçka e tejkualuar, por ajo trajtohet ose si*

<sup>142</sup> Fjala ‘logos’ vjen nga greqishtja e vjetër ‘legein’, që do të thotë të bësh bashkë, të grumbullosh, të përzgjedhësh diçka të shpërndarë. Në origjinë fjala greke *legein* është e njëjtë me atë latine *legere* që në kuptim të gjerë të saj do të thotë të lexosh, të sqarosh, të llogaritësh. Nga *legein* rrjedh substantivi *logos*, që do të thotë bashkësia, mbledhja. Kjo pastaj ka marrë formën e saj përfundimtare, me domethënie argumentim, dëshmim, por edhe ligjërimit, madje edhe arsye. Nga *logos* pastaj ka rrjedhur edhe substantivi tjetër *logiké* (techné), që do të thotë ‘arti i ligjërimit të arsyeshëm’, që pastaj rezultoi me fjalën *logjiké*. (Lexo më shumë rreth kësaj në: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 5. Hrsg. von J. Ritter und K. Gründer. Schabe & Co AG Verlag, Basel/Stuttgart 1980. F. 491 f.)

<sup>143</sup> Kah mes i shekullit të kaluar Wilhelm Nestle pati botuar një libër, të shumëdiskutuar, në të cilin ai përshkroi lidhjet mes mitit dhe logosit. Por, me kalimin e kohës, punimi i tij dikur shumë i respektuar “Vom Mythos zum Logos” [“Nga miti deri te logos”] nisi të kritikohet. Ai mendon se miti dhe logosit janë dy kundërpolet të jetës shpirtërore të njeriut, dy kundërshti, që, sipas tij, paraqesin antitezat mes imagjinatës dhe mendimit, ku miti do të nënkuptonte imagjinatën ndërsa logosit mendimin. (Më gjerësisht në: Nestle: Vom Mythos zum Logos. F. 1-20)

<sup>144</sup> Jamme: Gott ... F. 11

[Der Mythos ist legitim als Gegenmodell, um nach den Defiziten unserer eigenen Rationalität bzw. unseres Naturverhältnisses zu fragen. Die Vorstellung vom Mythos als Widerpart des Logos und der Episteme bzw. als dessen Vorstufe ist dagegen heute obsolet. Vielmehr muss der Mythos in ältesten Stufen eine frühe Form der Rationalität repräsentiert haben (...)]

*formë pararacionale ose si formë tjetër e racionales, e cila e ka të vështirë etablimin në botën tonë të ndikuar nga shkenca moderne.*<sup>145</sup>

Sot shkenca është e vetëdijshme, pse miti dhe shkenca tani, para se t'i konkurrojnë njëra-tjetrës, janë komplementare. Është kështu sepse “Asnjëri nuk dëshiron të pohojë se miti ka argumente më të mira se shkenca; asnjëri nuk dëshiron të pohojë se miti ka dëshmitarë të rëndësishëm, si dogmën dhe ideologjemën, apo se ai posedon intensitetin e përvojës, për të cilin bën fjalë mistika. Megjithatë ai ofron diçka, që karakterizon përmbushjen e pritjeve diturore edhe në kërkesat më të vogla për besueshmëri, arsyeshmëri, besim, realizëm, ndërsubjektivizëm.”<sup>146</sup>

Kjo ‘diçka’ është ideja bazë e mitit, riformimi i pikëpamjeve, i përceptimit dhe realitetit, që nuk do të ishte i mundur pa një qasje në racionalitet. Në këtë kuptim, logosi ka qenë i pranishëm në thelbin e mitit, që në lindje të tij, dhe atë si racio e pastër. Madje edhe në kohën paramitike, gjatë ballafaqimit parahistorik të njeriut me rrëfenjat mbi përbindëshat dhe qeniet e tmerrshme<sup>147</sup>, edhe në bastytinë e asaj kohe, ka pasur njëfarë kauzaliteti. Si reaksion I njeriut ndaj fenomeneve natyrore, ky kauzalitet ka qenë gjithnjë i karakterizuar me kërkimin e shkaqeve të dukurive. Pjesëmarrja e vetëdijshme e njeriut të atëherëshëm në përceptimin e fenomeneve natyrore ka qenë njëkohësisht edhe hapi i tij i parë për t’u integruar në natyrë dhe për të vënë një lloj komunikimi me botën. Me këtë edhe përmbushen kërkesat e racios. Që ne sot, mijëra vjet më vonë, edhe nuk mund të kuptojmë dhe paramendojmë një nivel të atillë komunikimi, nuk ka të bëjë vetëm me

<sup>145</sup> Poser, H.: Mythologie als Logomythie. In: Einheit und Vielheit. XIV. Deutscher Kongress für Philosophie, Gießen 21. – 26 September 1987. Hrg von Odo Marquard in Verb. mit P. Probst und F.-J. Wetz, Hamburg 1989

[Das irrationale des Mythos werde heute nicht mehr, wie von Plato, als durch die Philosophie geschichtlich überloht angesehen, sondern entweder vorrational oder als andere Form des Rationalen, die in unserer durch moderne Wissenschaft geprägten Welt zu kurz kommt.]

<sup>146</sup> Blumenberg: Arbeit am Mythos. F. 76 f.

[Niemand wird behaupten wollen der Mythos habe bessere Argumente als Wissenschaft; niemand wird behaupten wollen, der Mythos habe Blutzugewinn wie das Dogma und das Ideologem oder er habe die Intensität der Erfahrung, von der die Mystik spricht. Trotzdem hat er etwas zu bieten, was auch bei verminderten Ansprüchen an Zuverlässigkeit, Gewissheit, Glauben, Realismus, Intersubjektivität noch Befriedigung intelligenter Erwartungen ausmacht.]

<sup>147</sup> Këtë besim paramitik Nestle e quan ‘Religjion i mistereve’ (Nestle: Vom Mythos ... f. 11)

Në të vërtetë misteret janë ur-forma të kultit, që paraqesin shfaqjen e një kategorie religjioze të veçantë, e që fillat e veta i ka në ceremonitë e para primitive të iniciacionit.

largësinë kohore, por, sado që kjo mund të tingëllojë patetike, edhe me dinamikën e jetës sonë, me tëhuajësimin tonë të detyrueshëm që shkaktohet nga merkantilizimi dhe nivelimi i çdo vlere tonë thelbësore.<sup>148</sup> Ngjashëm ka qenë edhe gjatë kohës së iluminizmit<sup>149</sup>, sepse “*asnjë epokë nuk mund të merret më armiqësore ndaj miteve se iluminizmi evropian. Arsyeja kritike me të njejtën masë ka flijuar autoritetin poetik të mitologjisë antike si dhe të vërtetën simbolike të krishterë të shfaqjes së Zotit.*”<sup>150</sup>

Ai botëkuptimi i dikurshëm mbi dukuritë natyrore, të cilat u mvisheshin zotërave të caktuar, ka qenë drejtpërsëdrejti i lidhur me mendimin racional, që më vonë u shndërrua në nderim, frikë. Por, “*para se të ndodhte kjo, qeniet mitike dhe ndikimet e tyre merreshin si të vërteta, ndërsa për ekzistencën e tyre religjioni kërkonte pranimin e vërtetësisë rreth tyre në çdo mënyrë. Kjo është pika vendimtare. Sapo është bërë pyetja rreth së vërtetës, që si pyetje mbruan në vete një dozë dyshimi, atëherë fillon ballafaqimi i mitit dhe logosit, ku logosi përpiqet që imazhet e fantazisë t’i vërë në provën e së vërtetës [...]”<sup>151</sup> dhe t’i zëvendësojë ato marrëdhënie, shkaqet dhe kuptimet e atyre fenomeneve natyrore dhe qeniesore, duke hulumtuar përmes të menduarit kauzal deri në fillet e tyre. Është kështu sepse edhe hulumtimet shkencore kanë vërtetuar se në fund të magjisë, siç thotë Jamme, qëndrojnë ligjet e*

<sup>148</sup> Pikërishtvpostmodernia është periudha e parë që këtë problem e merr fuqishëm në shqyrtim, duke kritikuar me këtë rast rikthimin te mitet si një pasqyrim të humbjes së identitetit. Gjatë kapitujve të ardhshëm kjo do të dalë edhe më në pah, sidomos në shembujt e marrë nga letërsia botërore, që merren kryesisht me përpunimin e lëndëve mitike, duke realizuar njëkohësisht edhe kritikën shoqërisë.

<sup>149</sup> Iluminizmi dëshiron të deziluzionojë botën, për këtë arsye ai njeriun e mendon si zot të situatës, i cili është ngarkuar me drejtimin dhe organizimin e botës. Njeriu nuk duhet të ketë frikë. Për këtë shërben miti si një kundërshebull, kështu që njeriut i mbetet që atë të zëvendësojë me arsyen, ndërsa trillimin me dijen. (Lexo më shumë te: Welsch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. F. 77 f.)

<sup>150</sup> Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. F. 23 [Keine Epoche gilt in gleichem Maße als mythenfeindlich wie die europäische Aufklärung. Ist der kritischen Vernunft doch gleichermaßen die poetische Autorität der antiken Mythologie wie die symbolische Wahrheit der christlichen Offenbarung zum Opfer gefallen.]

<sup>151</sup> Nestle: Vom Mythos ... F. 2 [Ehe diese erreicht ist, gelten die mythischen Wesen und ihre Wirkungsweisen als Realitäten, für deren Vorhandensein die Religion stillschweigend oder ausgesprochen die Anerkennung als Wahrheit verlangt. Dies ist der entscheidende Punkt. Sobald einmal die Wahrheitsfrage gestellt ist, die schon als solche einen Zweifel in sich schließt, dann beginnt die Auseinandersetzung von Mythos und Logos, dann schickt sich der Logos an, die Gebilde der Phantasie auf ihren Wirklichkeitswert zu prüfen (...)]

kauzalitetit të shkencave moderne natyrore, të religjionit, dhe se në fund të magjisë qëndron politeizmi, ndërsa monoteizmi paraqet përfundimisht fundin e saj.<sup>152</sup>

Ne dimë se përvojat magjike (kultore) janë të pranishme edhe në ditët tona, janë konservuar në disa aktivitete tona jetësore, qoftë për arsye politike apo si rituale të trashëguara në raport me dukuritë natyrore.<sup>153</sup> Këtu miti bën ndërlidhjen mes realitetit dhe imagjinatës. Se logosi (e sqarueshmja dhe racionalja) është pandashmërisht i lidhur me mitin dhe se të dy bashkë janë një simbiozë e të menduarit, kjo ka qenë e njohur edhe nga filozofët antikë dhe ata, siç është rasti me Platonin, këtë marrëdhënie antitetike s’e kanë anashkaluar asnjëherë. Për këtë arsye edhe artistët, dhe veç tyre edhe poetët si përfaqësues të mitit, atëbotë qenë klasifikuar në njërin nga gjashtë grupet e fjalës *sofia* (σοφία).

*“Grupin e dytë të σοφος, sipas tyre, e përbëjnë artistët, së pari ata figurativë, që në antikë nuk dallohej thellësisht nga zanati. Por, hiç më pak të rëndësishëm nuk ishin as poeti dhe këngëtari: veprimtaria e tij merrej si σοφιζεσθαι ndërsa ai vetë quhej σοφιστης. Dhe jo vetëm vjershërimi, por edhe muzika quhej pikërisht σοφια. Të gjithë këta lloje artistësh janë krijuar në kuptimin thelbësor të fjalës (ποιηται).”<sup>154</sup>*

Edhe për këtë arsye janë të gjykuara të dështojnë të gjitha studimet që mëtojnë të kultivojnë një lloj refuzimi dhe përjashtimi mes mitit dhe logosit, sepse ato anashkalojnë komplementaritetin që kanë mes tyre. Është e pavend të kurorëzosh një teori shkencore duke shpallur fitues njërin (mitin) mbi tjetrin (logosin) apo anasjelltas.<sup>155</sup> Konkurrencë mes mitit dhe logosit nuk ka pasur

<sup>152</sup> Më gjerësisht: Jamme: Gott ... F. 74 f.

<sup>153</sup> Po aty.

<sup>154</sup> Nestle: Vom Mythos ... F. 14

[Den zweiten Typus des σοφος bildet daher der Künstler, zunächst der bildende, der im Altertum vom Handwerker nie scharf unterschieden wurde. Aber nicht minder gehört dazu der Dichter und Sänger: seine Tätigkeit wird als σοφιζεσθαι, er selbst als σοφιστης bezeichnet. Und nicht nur die Dichtkunst, auch die Musik heißt geradezu σοφια. Beide Gattungen von Künstlern sind schaffende Menschen im eigentlichen Sinne (ποιηται).]

<sup>155</sup> Një shembull i mirë për këtë është libri i Nestle-s “Vom Mythos zum Logos”. Ndoshta pse i shkruar në kohërat e nacionalsocializmit, ai karakterizohet me një gjuhë plot paragjykime, duke

kurrë. Ardhja e beftë e shkrimit në shoqërinë njerëzore veçsa i ka dhënë hapësirë analizës, vështrimit, dhe kushtit të legjitimitetit të një teorie. Zhvillimet e pastajme shoqërore, politike dhe kulturore, që u bënë të mundura falë shkrimit dhe që sfidonin të menduarit dhe ballafaqimin me mitin, nuk kanë kultivuar një ndarje të këtyre formave. Shkrimi si alfabetizim shërbente si një hermeneutikë e re, e cila metaforizonte apo alegorizonte mitin, krejt në shërbim të një shkarkimi të tij nga mbartjet religjioze. Në fund, është e qartë, miti del si konglomerat poetiko-filozofik.<sup>156</sup> Sepse “*të dy, miti dhe logosi, rrjedhin nga i njëjti shpirt, grek, apo thënë më mirë: njerëzor, nga një paraarsye hyjnore. Të dy janë ndikime të frymës së Zotit që vepron në njeriun.*”<sup>157</sup> Të dy, përmes ndikimeve dhe ndërveprimeve të ndërsjella, kanë humanizuar dhe edukuar njeriun për mijëvjeçarë të tërë.

## II.4. Ekskurs: Platoni dhe Aristoteli

Në fillet e filozofisë greke qëndron miti. Ai paraqet botëkuptimin në të cilin gjen rrënjët dhe arsyeshmërinë e vet mendimi antik. Shkencat, në fillet e të cilave qëndron filozofia, kanë filluar të pyesin rreth paraarsyes, prejardhjes, së të qenit. Asgjë nga kultura njerëzore mendore e atëherëshme nuk ka qenë më ndihmuese përballë pyetjeve të tilla se sa miti, revolucioni i mitit qëndron në faktin e përpjekjes për të bindur njeriun në kauzalitetin e botës. Se ky revolucion mbruante edhe diçka kryengritëse në vete, madje veteshkatërruese, shpjegohet me faktin se ai, miti, zbulonte botën e zotërave, e lokalizonte atë, e hierakizonte, krijonte një shteg të ajo botë, duke realizuar gjuhësisht imazhet e asaj bote. Se miti dhe logosi nuk përjashtohen ndërsjelltas, por përkundrazi plotësojnë njëri-tjetrin, mund të mësohet sidomos në filozofinë e Platonit dhe

---

diskriminuar mitin dhe duke i dhënë shumë përparësi logosit dhe arsyes. Pra, Nestle mitin dhe logosin i trajton si forma të ndara.

<sup>156</sup> Në një nga kapitujt e ardhshëm, kur do të bëhet fjalë mbi librin e Ch. Ransmayr-it, do të trajtohet më gjerësisht edhe libri i Ovidit *Metamorphoses* vepër kjo që ka ndikuar si asnjë tjetër gjithë letërsinë botërore.

<sup>157</sup> Nestle: *Vom Mythos ...* F. 20

[Beide, Mythos und Logos, entspringen aus der gleichen griechischen, ja menschlichen Seele, aus ihrem göttlichen Urgrund. Beide sind Wirkungen des im Menschen schaffenden Gottesgeistes.]

atë të Aristotelit. Megjithëse Platoni është shprehur në mënyrë më kritike ndaj mitit, aty, në kritikën e tij, artikullohet më shumë kërkesa për një trajtim të ri të poezisë dhe për një interpretim më radikal të mitit. Ai kërkonte që paraqitet antropomorfe të zotërave të zëvendësoheshin me një diskutim më racional rreth tyre. “Unë s’mendoj si poeti.”<sup>158</sup>, kështu shkruante Platoni në *Eutyphron*, se ata, poetët, sipas tij, janë të rrezikshëm për edukimin e masave, dhe se tregojnë e vjershërojnë gjithçka, duke e gënjyer, degjeneruar dhe duke e sjellë kështu njeriun në rrugë të gabuar.<sup>159</sup>

*“Më e pakuptimta nga të gjitha është ajo që ata thonë mbi zotërat dhe virtytet, duke u përshkruar zotërave jetë të rëndë dhe vuajtje, të kundërtve pra, një fat të kundërt.”<sup>160</sup>*

Poetët gënjejnë, sipas Platonit, për të ndikuar më shumë njerëzit.<sup>161</sup> Se logosi ishte një argumentim filozofik i miteve dhe se për këtë Platoni ishte i vetëdijshëm, tregon më së miri skena në *Phaidros*, ku bëhet fjalë rreth mitit për rrëmbimin e Oresthyas nga ana e Boreasit. Për vërtetësinë e këtij miti Platoni as që bën fjalë, por, me ironi dhe alegori, ai trajton një radhë të tërë episodesh mitike, duke përfunduar: “më duket si qesharakësi, që të trajtoj gjëra për të cilat nuk di gjë dhe që nuk më takojnë.”<sup>162</sup> Më vonë duket sikur Platoni e ka zbutur refuzimin e tij radikal si ndaj mitit ashtu edhe ndaj poezisë. Vetë fakti se Platoni e ka trajtuar tregimin e miteve sikur mimesis<sup>163</sup>, tregon se ai e kishte të qartë se rikrijimi i një lënde mitike modifikohet gjithnjë nga faza e mëparshme e tij dhe se në këtë proces arsyeja dhe logjika ishin vazhdimisht vendimtare.

Si për Platonin ashtu edhe për Aristotelin nuk mund të thuhet me saktësi se si i kanë trajtuar raportet e mitit dhe logosit. Por, është e sigurtë se për Platonin ishte e qartë se miti paraqiste një diskurs përmes të cilit shpërfaqej dija e

<sup>158</sup> Plato: Sämtliche Dialoge. Bd. 1. Eutyphron. F. 87

<sup>159</sup> Plato: Sämtliche Dialoge. Bd. 5. Der Staat. F. 56 f.

<sup>160</sup> Po aty.

<sup>161</sup> Lexo më shumë te Jean Bollack: Mythische Deutung und Deutung des Mythos. In: Terror und Spiel. Hrg. Von Manfred Fuhrmann. F. 72 f.

<sup>162</sup> Po aty. Bd.2. Phaidros. F. 33

<sup>163</sup> Po aty, f. 95.

kohërave të kaluara, që jeton në kujtesën e një bashkësie<sup>164</sup> dhe që përcillet nga brezi në brez.<sup>165</sup>

Platoni dhe Aristoteli janë nga njerëzit më me ndikim në historinë e njerëzimit. Për më shumë se dy mijë vjet mendimi i tyre vazhdon të ndikojë botën dhe mendësinë e saj. Sidomos filozofia dhe teologjia e krishterë janë ndikuar shumë nga mendimi i tyre, aq sa do të ishin vështirë për t'u paramenduar pa këtë ndikim.

*“Aristoteli mitet i definon [...] si argumentime dëshmuese, d.m.th. ai logosin e kupton si një përliqje metodike-kritike.”<sup>166</sup>*

Qysh në Metafizikën e tij ai shprehet rreth poetëve dhe teologëve, duke thënë se ata *“kanë menduar vetëm atë, që atyre u është dukur e besueshme.”<sup>167</sup>* Dhe, me këtë, ata nuk kanë treguar respekt për mendimin e pjesëtarëve tjerë të shoqërisë. Aristoteli kundërshton lehtësinë me të cilën poetët ndajnë botën në të vdekshëm dhe të pavdekshëm, dhe mendon se pavdekshmëria nuk mund të përthekohet me imagjinatën njerëzore, për këtë arsye nuk bën që *“dija mitike të merret si tërësisht e vërtetë.”<sup>168</sup>* Dija që ngërthen miti dhe që është përcjellë përmes tij, është trashëgimi e shumë brezave njerëzorë dhe pasqyrë e një bote të stërmoçme, që ka mbijetuar përmbytje të mëdha: *“Sado e madhe që të jetë katastrofa, atë e mbijeton një pjesë e njerëzimit, për t'u bërë për brezat që vijnë burim i zhvillimeve të ardhshme mbi kujtimet dhe mbetjet e kulturës së zhbërë.”<sup>169</sup>*

Për Aristotelin, mitologjia ka një detyrë historike, për t'i ruajtur këto thesare dhe për t'i përcjellë ato brez pas brezi. “Brezave të mëvonshëm u është

<sup>164</sup> Në kohën mes periudhës së Homerit dhe asaj të Platonit ka ndryshuar shumë herë kuptimi i fjalës mit. Miti përcillet në mënyrë gojore. Mu për këtë, atëbotë asociohej fjala *logos* me *epos*, andaj nuk është e rastit që për Platonin ato ishin shpesh të shkrira në njëra-tjetrën. (Shiko te Brisson: Einführung... f. 26.)

<sup>165</sup> Po aty, f. 25.

<sup>166</sup> Jamme. Gott... F. 79

<sup>167</sup> Aristoteles: Philosophische Schriften. Bd. 5. Metaphysik. Meiner Verlag, Hamburg 1995. F. 53 (1000a)

<sup>168</sup> Po aty.

<sup>169</sup> Bullock: Mythische Deutung. F. 78

[Wie groß auch die Katastrophe sein mag, ein Teil der Menschheit überlebt sie, um den nachfolgenden Generation als Keim künftiger Entwicklungen die Erinnerung und die Überreste der untergegangenen Kultur weiterzuleben]

përcjellë në formë mitike nga të vjetrit dhe etërit e kohërave të stërmoçme, se yjet janë zotëra dhe se hyjnorja mbruan gjithë natyrën në vete.”<sup>170</sup> Në kuptim të kësaj miti hap një shteg për të depërtuar në kohën e një botëkuptimi të stërmoçëm dhe të një vetëdijeje religjioze, e cila kosmogoninë nuk e kishte të panjohur. Por, madje edhe për vetë Aristotelin ka qenë enigmë çështja se sa art dhe sa të vërtetë përmbante lënda e trashëguar mitike. Njëkohësisht ai mendonte se pikërisht kjo konsistencë e mitit, bashkëloja mes artit (artit të gjuhës) dhe së vërtetës potenciale (religjiozitetit), paraqiste trajtën më të mirë të përcjelljes të mitit brez pas brezi, e cila e kishte ruajtur atë nga harresa.<sup>171</sup> Aristoteli besonte në teorinë e përsëritjes ciklike dhe mëtonte që kohën e krijimit të miteve ta shtynte sa më larg nga koha e vet. Megjithatë, në veprën e tij, nuk e gjejmë askund idenë se ‘mitet kanë qenë krijime hyjnore’.<sup>172</sup> Ai mendon se miti nuk ofron shkakun dhe arsytimin e shkaqeve, mu për këtë arsye ai, duke u bazuar në principet e filozofisë së tij, edhe nuk mendonte se miti ishte një krijim që duhej marrë shumë seriozisht. Miti, sipas Aristotelit, duhet kuptuar vetëm alegorikisht<sup>173</sup> dhe si i tillë ai përmban njërën nga gjashtë vetitë e tragjedisë.<sup>174</sup> Duke lexuar Metafizikën zbulojmë që bindja e Aristotelit në vërtetësinë e miteve i ngjan shumë asaj që më vonë njihet me emrin ‘alegori’ e që nuk korrespondon me kuptimin ‘gënjeshtër’. Si mësuesi i tij, Platoni, edhe ky mendonte se hyjnorja rrethon natyrën dhe se në mitet, për hir të ndikimit të masave, kishte një përmbajtje të gënjeshtërt, të cilën e kishin shartuar poetët, treguesit apo kënduesit e miteve. Ata u mveshnin zotërave veti të ngjashme me njerëzit apo me qeniet tjera të gjalla.<sup>175</sup> Edhe nëse injorojmë këtë fakt, reciklimi i lëndës mitike është përcjellë brez pas brezi, dhe për këtë Aristoteli mendon se modifikimet nuk kanë arritur të zhbëjnë një thelb porosie racionale që mbruanjë mitet në vete.<sup>176</sup> Nëse i referohemi

<sup>170</sup> Aristoteles. *Metaphysik*. F. 262 f. (1074b)

<sup>171</sup> Lexo më shumë te Bullock: *Mythische Deutung*. F. 72 f.

<sup>172</sup> Po aty.

<sup>173</sup> Këtu duhet përmendur se në kohërat e Platonit dhe Aristotelit ende nuk ekzistonte fjala alegori. Ishte e zakonshme që përmes emrit *υπονοια* të kuptohej ‘diçka që kuptohet, që shihet’. Me të aludohej në thellësinë kuptimore të gjërave, e cila nuk guxonte të humbiste rëndësinë e saj duke mbetur e sipërfaqëshme.

<sup>174</sup> Aristoteles: *Poetik*. Reclam Verlag Stuttgart, 1994. F. 25 f. (1450a)

<sup>175</sup> Aristoteles: *Metaphysik*. F. 263 (1074b)

<sup>176</sup> Po aty.



Brisson-it, atëherë veprën e Aristotelit, me pak përjashtime<sup>177</sup>, mund të marrim si thelbësore mbi mitologjinë helene. Edhe përceptimi dhe interpretimi i miteve nga Aristoteli ka qenë i ndikuar nga pranimi që i ishte bërë teorisë së tij mbi mitet. Miti shpejt u shndërrua në karakteristikën më të rëndësishme të tragjedisë (që sipas Aristotelit paraqiste shkallën më të lartë të poezisë). Kjo, sipas Aristotelit, ishte argumenti kryesor që miti të trajtohej pozitivisht dhe të kuptohej gjithnjë në mënyrë alegorike. Interpretimi dhe kuptimi alegorik i miteve më vonë është kultivuar shumë intensivisht nga stoikët, epikuristët dhe filozofët e Akademisë së Re.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Brisson: Einführung ... F. 54

<sup>178</sup> Po aty, f. 59.



### III. Mbi diskutimin rreth postmodernes dhe vetëpërshkrimeve të saj letrare

#### III.1. Moderne/postmoderne

Postmodernia ka parahistorinë e vet. Sot ajo ka pushtuar gjithçka: si ekonominë e tregut ashtu edhe teknikën informative, marrëdhëniet publike (Public Relations<sup>179</sup>), shëndetësinë, mediet, me një fjalë: është krijuar një lloj i ri jetese, që karakterizohet nga struktura shumë komplekse. Megjithëse kufijtë e postmodernes, siç u tha edhe më herët, në dukje janë jostabilë, do të mund të bëhej një vështrim shkallë-shkallë i teorive të ndryshme dhe fenomenologjive teorike, që do të mundësonin një thellim deri në strukturat fillestare të saj. Për këtë është i domosdoshëm vlerësimi i dukurive politike e historike, karakteristikat substanciale të tyre, pragjet epokale, frymat dhe teknologjitë e të menduarit, që kanë ndihmuar në zhvillimin e procesit të postmodernes.

Çdo ndërrim epoke në art ndodh falë të ballafaqimit të strukturave të ndryshme të të menduarit, të cilat kanë rëndësi politike. Dhe këto kundërshti janë shumë të vjetra. Kërkesat e pjesëtarëve të bashkësisë së parë primitive janë krejtësisht fryt i këtyre ballafaqimeve, përfundim i të cilave ishte lindja e shoqërisë klasore. Lindja e shoqërisë klasore solli një polarizim, i cili shpejt

---

<sup>179</sup> Ndikimet gjuhësore të anglishtës sot janë të shumta. Alternimet pluraliste të shoqërisë kanë çuar në një vërshim të fjalëve nga anglishtja në gjuhët tjera të botës. Marrëdhëniet publike sidomos janë të ndikuara shumë nga anglishtja, andaj edhe vetë emri i këtij lëmi më shpesh haset në anglisht se në gjuhët amtare. Ky është vetëm një shembull, shembuj tjerë mund të merren nga teknologjia informative, gazetaria, sporti, ku ne përditë hasim në shprehje në gjuhën angleze. Ky vërshim i anglishtes shpjegohet me zhvillimin e lartë që ka arritur teknika informative dhe mediet. Fshati global stërlidhja e infrastrukturës informative mes vete, mund të shpjegohen edhe si fryt i mendësisë postmoderniste.

rezultoi të ishte katalizatori më i rëndësishëm në historinë e njerëzimit. Kështu lindën dy trajta të të menduarit: mendimi i pushtetmbajtësve dhe mendimi i të shtypurve, me ç'rast të parët kanë pasur kërkesa gjithnjë e më të mëdha. Mjeshtria e të zierit nuk kishte më për qëllim vetëm shijen, por edhe bukurinë e shërbimit, enëve, etj. ashtu siç ishte rasti edhe me mënyrën e të banuarit, që kërkonte limite gjithnjë e më të larta. Kundërshtia e gjithmonshme dhe e domosdoshme e realitetit zotëri – shërbëtor, siç e përshkruan Hegel-i, ka qenë themeli ku janë strukturuar politikisht dëshirat dhe kërkesat e njerëzimit. Mendimet e shërbëtorëve kanë qenë gjithnjë të drejtuara nga qëllimi për t'u liruar nga robëria e zotërinjve. Zotërinjtë përkundrazi, kanë qenë gjithnjë në përpjekje për të zmadhuar, zbukuruar dhe sforcuar pushtetin e tyre. Për këtë ata janë shërbyer edhe me artet. Arti u dëshmuua si një korrelat i të dy klasave: për sunduesit ai shërbente për argëtim dhe kultivim të dijes, ndërsa për robërit shërbente si një rrafsh për të projektuar ëndrrat dhe qëllimet e veta për emancipim. Arti ka qenë fusha ku janë reflektuar dhe konservuar gjithnjë dhe më së miri kërkesat politike të shoqërisë, sepse ai shërbente si një rrafsh parashtrues për realizimin e tyre. Ky ndërveprim mes mendimit dhe artit vërteton se klima politike e një shoqërie gjithnjë së pari është projektuar në rrafshin e artit dhe vetëm më pastaj mund të realizohej filozofikisht e politikisht.

Edhe modernia, si një epokë para postmodernes, ka qenë prodhim i kundërshtive të lartpërmendura. Ne e dimë se principi i sundimit gjatë kësaj epoke është ndërtuar mbi autonomitetin e subjektit që mendon (vuan<sup>180</sup>) dhe të luftës kundër metafizikës. Si e tillë “*Modernia kërkonte që, jo vetëm në aspektin religjioz por edhe në atë politik, të çlirohej tërësisht nga e kaluara e vet, dhe jo vetëm kaq: ajo e kuptonte rolin e vet si këndellje përfundimtare të shpirtit, si emancipim i përkryer i sojit të njeriut dhe si perandori përfundimtare e lirisë, që largon çdo tëhuajsim.*”<sup>181</sup> Për këtë arsye modernia

<sup>180</sup> *Pathos* – është fjala greke për vuajtjen. Po e përmend këtu edhe për faktin se, shikuar nga këndi ynë, modernia e karakterizuar me shumë të përhapurën ‘vetëdijen e palumtur’ të saj shpesh është shfaqur si shumë patetike.

<sup>181</sup> Koslowski, Peter: *Die Prüfungen der Neuzeit. Überpostmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis.* Passagen-Verlag Wien, 1989. F. 13  
[Die Moderne suchte sich nicht nur in religiöser und politischer Hinsicht vollständig aus ihrer Herkunft und damit aus der Geschichte zu emanzipieren, sondern sie verstand sich selbst auch

shfaqet si një ideologji që përmyt historinë, sepse ajo insiston në një periodizim përfundimtar të epokave të historisë njerëzore. Modernia sheh veten si kurorëzim të evolucionit shpirtëror të njeriut, si një shkallë të cilën njeriu e kishte kërkuar mijëra vjet, dhe ngaqë ajo tanimë ishte gjetur dhe ndodhte, njeriu nuk kishte nevojë më të projektonte skica epokash të reja. Me këtë, modernia pretendonte të merrte rolin e paqenë të tregimit total, të zgjedhjes përfundimtare, të gjendjes së përvetshme. Këtu paraqiten edhe të metat kryesore të arsyes moderne, pra *“në lidhjen e tyre me sundimin dhe në tendencën e tyre për uniformizim.”*<sup>182</sup>

Zbulimi nga ana e njeriut i përfutshmërisë, për ç’gjë ndihmuan sidomos luftërat dhe katastrofat e mëdha, si dhe krijimi i vetëdijes ekologjike të njeriu bashkëkohor, vetëdijesimi i tij se burimet natyrore janë të kufizuara, zgjoi interesimin për të tejkaluar idenë e subjektit dhe të qëndrueshmërisë së kësaj epoke. Vënia në pyetje e modernes nënkupton dyshimin në plotfuqishmërinë e njeriut dhe njëkohësisht thyeshmërinë e konstruksioneve të modernes. E thyeshme dhe kalimtare është ekzistenca e njeriut në natyrë (të mirat e së cilës janë të kufizuara) dhe, po ashtu, sundimi i tij mbi natyrën dhe historinë (e cila mund të kuptohet vetëm si një vazhdimësi e pashkëputshme tregimesh të mëdha). E thyeshme (fragjile) modernia është edhe për faktin se ajo klasifikon vetëm mbi një pikë bivalente: rregullin dhe kaosin. Si njëra (rregulli) ashtu edhe tjetra (kaosi) janë realitete shumë variabël (të ndryshueshme) dhe pikërisht kjo e bën edhe më të ndërlikuar një mëtim për të bërë një klasifikim të tillë.

*“Ndër shumë detyra të mundshme që modernia i ka parashtruar vetvetes dhe që atë e kanë bërë çfarë dhe është, spikat detyra për rregull (saktë dhe më se e rëndësishme: rregulli si detyrë), si detyra më së paku e mundshme nga të pamundshmet [...] si një arketip për të gjitha detyrat tjera, që i bën të gjitha ato të duken pors metafora të vetvetes.”*<sup>183</sup>

---

als das endgültige Zusichkommen des Geistes, als die vollendete Emanzipation der Gattung Mensch und das alle Entfremdung aufhebende endgültige Reich der Freiheit.]

<sup>182</sup> Welsch: Vernunft. F. 41

<sup>183</sup> Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995. F. 16

Bauman mendon po ashtu se dikotomia e kërkesave totalitare për rregull e modernes duhet shikuar si një princip i gabuar mbi rregullin, sepse kërkesat e tilla nxisin vetëm kaosin, negativitetin e plotë. Për këtë arsye intoleranca paraqet “*përkushtimin e natyrshëm të përvojës së modernes*”<sup>184</sup>. Nuk do fort sqarim se me këtë rast demokracia nuk mund të vihet në veprim dhe as të paramendohet, ndërsa përvojat çrrënjësore dhe kolonizuese ndaj popujve të ndryshëm në Afrikë dhe Azi, të bëra nga Fuqitë e Mëdha evropiane, tregojnë qartë të kundërtën, kaosin, lakminë çnjerëzore për më shumë pasuri dhe pushtim të natyrës. Kjo është shpërputhshmëria e të gjitha principeve etike të filozofisë dhe religjionit, dhe, njëkohësisht, mohimi përfundimtar i principit të racionalitetit që predikonte modernia, që u pasua nga një numër i madh luftërash lokale dhe dy luftëra botërore. Shtetet kombëtare të modernes janë krijuar si rezultat i shkatërrimit të principeve tjera për rregullin, botëkuptimeve tjera, përkatësive tjera religjioze e kombëtare. Pogrome, kryqëzata, gjenocid – këto kanë qenë perspektivat e principeve moderniste të rregullit. Në fundshekullin 19-të dhe në fillim të shekullit të 20-të shqiptarët sa s’u shfarosën nga serbët dhe armenët nga turqit, algjerianët nga francezët, etj. Shteti kombëtar si një karakteristikë politike e modernes shpesh është ngritur mbi bazën e diskriminimit dhe krimit, duke zbuluar në fund shfarosjen masive dhe gjenocidin si mjete për të realizuar projektet e veta.

*“Shteti modern ka lindur si fuqi misionuese, fendërruese, kryqëzatore, që ishte e vendosur të kontrollojë rrënjësisht popullësinë që e sundonte, me qëllim që atë ta shndërronte në një shoqëri të rregullt, që do të përshtatej regullave të arsyes. Shoqëria e planifikuar rationale nënkuptonte atë causa finalis (çështjen mbi çështjet) të shtetit modern.”*<sup>185</sup> Kështu shkruan Bauman

---

{Unter den vielen möglichen Aufgaben, die die Moderne sich selbst gestellt hat und die die Moderne zu dem gemacht hat, was sie ist, ragt die Aufgabe der Ordnung (genauer und höchst wichtig, der Ordnung als Aufgabe) heraus - als die am wenigsten mögliche unter den unmöglichen [...], als der Archetyp für alle anderen Aufgaben, eine, die alle anderen Aufgaben zu bloßen Metaphern ihrer selbst machen.}

<sup>184</sup> Po aty, f. 19.

[(...) natürliche Neigung der Modernen Praxis.]

<sup>185</sup> Po aty, f. 35.

[Der Moderne Staat entstand als eine missionierende, bekehrende, Kreuzzüge führende Macht, die entschlossen war, die beherrschten Bevölkerungen einer gründlichen Kontrolle zu unterwerfen, um sie in eine ordentliche Gesellschaft zu transformieren, die den Vorschriften der Vernunft entsprach. Die rational geplante Gesellschaft war die erklärte causa finalis der modernen Staats.]

dhe vazhdon: “Skica, që thuhet të jetë diktuar nga instanca më e lartë dhe më e padiskutueshme e arsyes, parashtronte kriteret që vlerësonin realitetin e krijuar. Këto kritere e ndanin popullatën në bimë që me kujdes mund të rritej dhe shumohej dhe në makth që duhej zhbërë me gjithë rrënjët.”<sup>186</sup>

Industrializimi solli shumë çështje të reja që duhej shqyrtuar dhe që kërkonin strategji të reja zhvillimore. Përmes industrializimit sistematik dhe të harxhimit të energjisë që lidhej me këtë proces, lindi ideja për një kujdes më të madh ndaj burimeve natyrore. Këtë e shoqëroi edhe përparimi shkencor në teknizimin e procesit të punës, me ç’rast u arrit që në mënyrë suksesive të zvogëlohej harxhimi i energjisë. Teknologjia konstruktonte makina gjithnjë e më të mira dhe më inteligjente, që harxhonin më pak energji. Kjo bëri që të lindë shoqëria postindustriale, të cilën postmodernia e zhvilloi tutje gjer në lindjen e shoqërisë së shërbimeve.

*“Kalimi nga shoqëria industriale prodhuese në shoqërinë e shërbimeve aktiviteteve ekonomike, ndërrimi në konceptet globale dhe strategjitë e diversifikimit, ndërrimi strukturor në komunikim si rezultat i teknologjive të reja, interesimi i ri i shkencës në proceset jodeterminuese, në strukturat e vetorganizimit, në kaos dhe në dimensionin fraktal, ndarja filozofike nga racionalizmi rigoroz dhe scientizmi, dhe kalimi në një shumësi paradigماش konkurruese, të gjitha këto janë procese, që tregojnë modifikimet e rëndësishme kundëll modernes.”<sup>187</sup>*

---

<sup>186</sup> Po aty.

[Der Entwurf, angeblich von der höchsten und unbezweifelbaren Autorität der Vernunft diktiert, stellte die Kriterien bereit, um die bestehende Realität zu bewerten. Diese Kriterien unterteilten die Bevölkerung in nützliche Pflanzen, die sorgsam zu kräftigen und fortzupflanzen waren, und Unkraut – das entfernt oder samt Wurzeln herausgerissen werden musste.]

<sup>187</sup> Welsch, Wolfgang: *Unserepostmoderne Moderne*. VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1987, F. 11

[Die Veränderungen von der industriellen Produktions- zur postindustriellen Dienstleistungs- und Aktivitäts-Gesellschaft, die ökonomische Umstellung von Globalkonzepten auf Strategien der Diversifizierung, die Strukturveränderungen der Kommunikation infolge der neuen Technologien, das neue wissenschaftliche Interesse an nicht deterministischen Prozessen, an Strukturen der Selbstorganisation, an Chaos und fraktaler Dimension, die philosophische Verabschiedung des rigorosen Rationalismus und Szientismus und der Übergang zu einer Vielfalt konkurrierende Paradigmen, all das sind Prozesse, die gewichtige Verschiebungen gegenüber Positionen der Moderne anzeigen.]

Postmodernia pra, është epoka postindustriale e koncepteve globale, e mosautonomisë dhe mosidentitetit në të cilën ndodh një proces i përgjithshëm ndryshimesh, që, për ta anonimizuar, grin çdo gjë, sikur një grirëse mishi. Modernia nënkupton të kundërtën: racionalitetin dhe principin e sundimit. Max Weber është marrë intensivisht me kushtet e racionalitetit sundues modernist, dhe në kuadër të kësaj filozofie ai ka shprehur edhe dyshimet e veta lidhur me racionalizimin gjithnjë e më të madh të shoqërisë. Sipas tij, racionalizimi mundëson përparim dhe bazë për të vepruar, ku individi do të mund të orientohet në idealet e vlerave, me ç'rast do t'i mundësohej një realizim maksimal i vetvetes. Por, do të ishte burokratizimi, ai që do të ngushtonte hapësirën e gjithë kreativitetit mendor e veprues.<sup>188</sup> Si rezultat i kësaj individi do të mbetej i vemtuar ndërsa idealet e tij do të shtypeshin nga botëkuptimet konkurruese, që mund të jenë të natyrave materiale, ideologjike e etike. Interpretimet dhe kuptimet e jetës së individit në epokën e modernes i janë nënshtruar një shkencorizimi të të mendurit dhe të të vepruarit, një dinamike, që atë, individin, e ka izoluar dhe i ka shtuar distancën me shoqërinë. Me këtë rast detyrimet ndaj vlerave dhe idealeve pësojnë një lloj erozioni të brendshëm, sepse defektet e jashtme, të cilat dëshmojnë për një moszgjedhje të problemeve etike e të vlerave në shoqëri, shtyjnë individin drejt një introvertimi, thënë më mirë: një individualizmi radikal, që pastaj degjeneron duke u shpërfaqur si etikë vlerash materiale.<sup>189</sup>

Etika që predikon Weber, e që pledon për përgjegjësi dhe kthjellim përballë ndërlikimeve shoqërore në raport me individin dhe vlerat, sipas Vattimo-s, është një etikë e vlerave absolute, sepse vetë ndarja e tyre, thotë ai, është e pamundur. Absolutësia e këtyre vlerave sot, mendon Vattimo, është e kudondodhëshme, sepse *“mu në epokën tonë nis të përjetohet një botë, në të cilën vlerat dhe vendimet absolute shpërfaqen si qenie mitike dhe në të cilën, përkundrazi, nuk ka asnjë zbrazëti në inferioritetin absolut të të qenit.”*<sup>190</sup> Mbi këtë çështje zhvillohet edhe konflikti mes qeniesisë intelektuale dhe shoqërisë

<sup>188</sup> Lexo më shumë te Wolfgang J. Mommsen: Rationalisierung und Mythos bei Max Weber. In: Mythos und Moderne. Hrg. von Karl Bohrer. F. 382

<sup>189</sup> Po aty, f. 384.

<sup>190</sup> Vattimo, Gianni: Jenseits vom Subjekt. Passagen Verlag Wien, 1986. F. 20

[Gerade in unserer Epoche beginnt man, eine Welt zu erfahren, in der Werte und absolute Entscheidungen sich als mythische Wesen entpuppen und in der es andererseits keine Lücken absoluter Bedeutungslosigkeit des Daseins mehr gibt.]



së masave (turmës), i cili mund të shpjgohet edhe si një konflikt mes autonomisë dhe anonimitetit. Por, duhet të kihet parasysh fakti se ky konflikt i nënshtrohet vazhdimisht një vetëdijeje tranzitore, gjithnjë të ndryshueshme, të kohës, që injoron edhe vetëdijen e epokalitetit. Dinamizimi i jetës dhe shpejtësia e të përftuarit të ngjarjeve të kohës, si dhe zbulimet e shumta në anën tjetër, paraqesin shpërputhjen mes të të vlerësueshmes dhe të të përjetueshmes. Njeriu nuk mund t'i përpunojë të gjitha përvojat dhe informacionet e përditëshmërisë, sepse *“procesi politik dhe ekonomik, por edhe ai estetik, bie në vorbullën e shpejtueshmërisë së gjithmbarëshme. Po ashtu kjo përvojë specifike historike e kohore e modernes, e tematizuar shumë nga artet, qëndron tani vetë nën parimin e ndërtimit retrospektiv të epokës.”*<sup>191</sup>

Zhvillimet e modernes sjellin me vete edhe veçoritë e veta: shkenca specializohet, ndahet, dinamizohet. Nga kjo rezulton një dije e ndarë, të cilës nuk i intereson uniteti dituror i dikurshëm. Obligimet e përditëshmërisë, ndarja dhe dinamizimi i procesit të punës, kërkojnë aftësi të veçanta të individit, që bëjnë të pamundur që të kihet një pasqyre unike mbi dijen. Me këtë ndahet edhe racionaliteti, apo bota e përceptueshme, duke rënë kështu viktimë e të vërtetave provizore. Me këtë rast edhe karakteristika identifikuese e modernes: kërkimi i subjektit, partikularizohet dhe bëhet nga rasti në rast, nga individi në individ, dezintergrativ. Humbja e një instance unifikuese vlerash reflekton kërkimin multiperspektiv të së vërtetës dhe kuptimit të jetës; kërkim ky që gjatë modernes shfaqet në forma të ndryshme. Shikuar nga këndi letrar Goethe dhe Voltaire shkruajnë ndryshe nga Baudelaire, ndërsa ky ndryshe nga Rilke, Mallarmé ose Rimbaud, që merren si paraardhës të avangardës së përbërë nga Joyce, Proust dhe Svevo. Modernia nuk mund të shfaqej unike edhe për shkak të diferencave në kontekstet diturore dhe të mentalitetit. Përceptimi estetik i disa përfaqësuesve të modernes ka qenë i ndryshëm edhe për faktin përkatësisë klasore, shkollimit, por edhe ideologjisë dhe religjionit

---

<sup>191</sup> Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main, 1989. F. 8

[Der politische und ökonomische wie der ästhetische Prozess gerät in den Sog der vielbeschworenen Beschleunigung. Gleichwohl steht auch diese spezifische, von den Künsten thematisierte Zeit- und Geschichtserfahrung der Moderne selbst wieder unter dem Prinzip der retrospektiven Epochenbildung.]

që kishin. Mund të marrim shembullin e Pound-it dhe Mallarmé-së, ose Proust-it dhe Joyce-it. Megjithatë, përkundër gjithë ndryshimeve dhe nuancave, përkundër gjithë këtij heterogjeniteti përfaqësues, përkundër disa dukurive që do të mund të quheshin si nënepoka, modernia mbetet një epokë, që në mënyrë sinkrone dhe diakrone karakterizohet me një unitet, ose, siç thotë Jauß, me horizontin e vet të pritjes.<sup>192</sup> Sepse:

*“Arti i modernes pas romantikes nuk mund të kuptohet më si një epokë konform atij shpirtit objektiv hegelian dhe kjo humbje e unitetit epokal në asnjë mënyrë nuk përjashton faktin, që horizonti i përvojave të modernes sonë të mbërrijë gjer në epoka të caktuara të së kaluarës dhe të kushtëzohet nga përvoja e tyre (...)”<sup>193</sup>*

Modernia pra, mund të ndahet në shumë nënepoka të ndryshme: ka pasur moderne të hershme, të vonë, modernizëm. Si paraprirës I postmodernes është dëshmuar sidomos modernizmi, i cili përmes reflektimit të tij kritik ka kundërshtuar tendencat uniformiste të modernes. Kjo shihet sidomos qartë në veprat e modernistëve të vonë, si Kafka, Musil ose Pirandello, të cilët vënë në dyshim çështjet kryesore të modernes. Ata fillojnë *“të dyshojnë në të sunduarit e botës në kornizat e besimit iluminist progresist.”<sup>194</sup>*

Kundër koncepteve gjeneralizuese dhe totalitarizuese vihet botëkuptimi pluralist i postmodernes. Ai dezintegron themelet statike ideologjike të modernes dhe angazhohet për një rijetësim të kontinuitetit historicist, përtej idealizmit hegelian dhe dialektikës materialiste marksiste.

Degradimi i individit dhe sidomos inteligjencës në shoqërinë e turmave të modernes ka sjellë edhe përvoja difuze të perceptimit të vlerave, që realitetin e kanë shpjeguar si të pavërtetë, si shajni, si produkt klishé apo si kopje.

---

<sup>192</sup> Po aty, f. 9.

<sup>193</sup> Po aty.

[(...) die Kunst der Moderne nach der Romantik nicht länger als eine Epoche im Sinne von Hegels objektivem Geist zu verstehen ist, schließt dieser Verlust epochaler Einheit keineswegs aus, dass der Erfahrungshorizont unserer Moderne in bestimmte Epochen der Vergangenheit zurückreicht und von ihrer Erfahrung bedingt ist (...)]

<sup>194</sup> Zima: Moderne/Postmoderne. F. 10

[(...) an der Beherrschbarkeit der Welt im Rahmen der aufklärerischen und rationalistischen Fortschrittsglaubens zu zweifeln.]

Sidomos përvojat e modernes së vonë kanë krijuar një kontekst të përshtatshëm të mundësive, një vetëdije përfundimtare përballë kuptimeve të deriatëherëshme për botën, që ishin kryesisht difuze dhe të brishta. Megjithëse një gjë e tillë do të duhej të shfaqej si vetëdijesim (në kuptimin weberian), zhvillimet e shekullit të 20-të, sidomos dy luftërat botërore, teknologjia atomike dhe armatimi konvencional i të ashtuquajturës Luftë e Ftohtë tregojnë se kjo ka qenë një tentim i dështuar.

*“Sido që të jetë, më duket e domosdoshme, që për t’u kthyer prapë te vetëdijesimi dhe përgjegjshmëria, këtë kundërshti ta tejkalojmë me idealin e një akti, që, për të vepruar ‘me çdo çmim’, nuk kufizon veten me pranimin e kushteteve të fakticitetit, por konturat e veta i ravijëzon duke vepruar vetëdijshëm në një dialog social (pra me mundësitë reale të situatës), por edhe në një dialog me të kaluarën historike.”<sup>195</sup>*

E para, e sidomos (dhe përfundimisht) Lufta e dytë Botërore, kanë treguar se konceptet dhe konstruksionet moderne të arsyes, nuk mund të merreshin më parasysh. Me Holocaust-in, që ishte plot tmerr dhe gjenocid, siç dëshmon Auschwitz-i, modernia dhe ideja e saj për natyrën dhe kulturën ka përfunduar së qeni, është tejkaluar. Kjo, sepse njeriu nuk u shfaq si sunduesi potencial i natyrës, por si shkatërrues i saj.

Siç kanë qenë gjatë kohërave parahistorike katastrofat natyrore, vullkanet, tërmetet, rreshjet e mëdha, katalizator i një mendësie që do të ‘zbulonte’ për vete zotërat, e që më vonë do të ofronin lëndën e krijimit të miteve, proces ky që rezultoi me zgjerimin e horizonteve të dijes dhe me një iluminizëm bazë; ngjashëm kanë qenë për njeriun e shekullit të 20-të të dyja Luftërat Botërore. Shprehja e Leibnitz-it se ‘Zoti ka krijuar më të mirën botë të mundshme’ më së voni deri pas Auschwitz-it ka humbur gjithë kuptimin e saj. Auschwitz-i ka shpërfaqur të keqen, shtazoren, barbarinë dhe johumanen e njeriut. Kjo ka

<sup>195</sup> Vattimo: Jenseits des Subjekts. F. 21

[Jedenfalls um wieder zu Verantwortung und Gesinnung zurückzukehren, scheint es mir notwendig, diese Opposition im Ideal einer verantwortungsvollen Tat zu überwinden, die sich weder darauf beschränkt, die die Bedingungen der Faktizität zu akzeptieren, noch ‚um jeden Preis‘ zu handeln, sondern aus Gesinnung die eigenen Linien in einem sozialen Dialog (also mit den realen Möglichkeiten der Situation), aber auch in einem Dialog mit der geschichtlichen Vergangenheit definiert.]

bërë që ne të vetëdetyrohemi, që gjithë të kaluarën njerëzore të nisim ta interpretojmë përtej idesë mbi të mirën dhe të keqen. Vërtetësia dhe autenticiteti i ngjarjeve historike kanë vështirësuar interpretimin dhe përpunimin e një të vërtete të vetme, e cila i ka rrëzuar të gjitha tezat iluministe. Konstruksion i çfarë racionaliteti është vrasja masive, vrasja dhe shkatërrimi i botës? A mund të jetohet më në një botë të tillë? A është e mira ende e nevojshme? A ka nevojë të shkruhet letërsia dhe për kë? Këto janë vetëm disa nga shumë pyetje që bën njeriu pas Luftës së Dytë Botërore.

Principi totalitarizues i modernes, ideologjia e tij për shtetin nacional, si dhe kërkesat e tija për të sunduar, kanë shpërfytyruar njeriun dhe shoqërinë, aq sa ajo nuk mund të interpretohet më përmes gjuhës. Ky shformim është metafora e një gjendje të përgjithshme mbi gërmadhat e modernes, që figurativisht do të mund të jepej përmes figurës së shpërfytyruese të Gregor Samsës, që nënkupton një ikje jashtë njeriut.

Shkatërrimi më i madh në historinë njerëzore, që përfaqësohet nga Auschwitz-i dhe Nagasaki, lidhet me nocionin e së huajës, tjetrës. Alteriteti dhe alieniteti ishin dhe vazhdojnë të jenë gremina më e thellë mes mendësish. Është kështu sepse dallimi mes vetanakes dhe të huajës ka sjellë gjithnjë dallime dhe konflikte.

### III.1.1. Adorno

*“Gjithë vuajtja, mjerimi, dhuna, që u kanë shkaktuar njerëzit njerëzve, ka qenë gjithnjë e lidhur me nocionin ‘e tjetrës’ – hebrejtë, zezakët, gratë, azilantët, disidentët, komunistët, etj.”<sup>196</sup>*

Strategjia për zhdukjen e hebrenjve në Evropë, që u zhvillua përgjakshëm gjatë shumë shekujve, e që ka një prejardhje paramesjetare, u kurorëzua me Holocaust-in. Ishte kundërsemitizmi i modernes, që, me ndihmën e shkencës dhe armatës, ishte shndërruar në një kreature vdekjeprurëse dhe shoi miliona jetë njerëzish. Gjenocidi modern u shpërfaq si një tërbim shkatërrues i

<sup>196</sup> Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. F. 7

[Alles Leid, alle Not, alle Gewalt, die Menschen Menschen zugefügt haben, kannte bisher die Kategorie der ‚anderen‘ – Juden, Schwarzen, Frauen, Asylanten, Dissidenten, Kommunisten usw.]

kostruktuar dhe i kontrolluar, i cili kishte vënë në shërbim të krimin gjithë potencialin e tij dituror dhe ushtarak. Njeriu pra, po përdorte teknikën dhe shkencën për të menjanuar çdo heterogjenitet në botën e tij. Çdo faktor pengues i ideologjisë së tij “një shtet-një komb-një kulturë” duhej të asgjësohej, dhe të tillë, pengues, dukeshin hebrenjtë. Dikotomia rregulli-kaosi përmes pretekstit ‘jude’ veç kishte siguruar arsyetimin, asimetrinë mes rojtarëve dhe shkatërruesve të rregullit dhe harmonisë. Diktatura e krijuar, e cila më vonë secilit ‘tjetër’ i mohonte të drejtën për të jetuar, tregoi se ‘jude’ mund të ishin gjithë të tjerët. Polakët, francezët, britanikët, rusët, të gjithë që kishin luftuar kundër diktaturës naziste, ishin armiq, dhe me këtë njëkohësisht shiheshin si shkatërrues të vizioneve naziste mbi rregullin. Në shërbim të këtyre vizioneve, pra për t’i nënshtruar, shfrytëzuar dhe zhbërë të tjerët, politika kishte instrumentalizuar dhe bashkuar gjithë energjitë e dijes, teknikës, moralit dhe religjionit. Kjo karakteristikë: çrrënjosja dhe vrasja masive, barbaria, si opozicion i rregullit dhe qytetërimit, paraqet anën inhumane të modernes, humbjen e kuptimit të saj.

Do të mund të dyshohet se nuk është e mundur një ndarje definitive nga modernia, apo, siç mendon Habermas, se ajo paraqet ende një projekt të papërfunduar, por pas Auschwitz-it çdo ide e tillë ka një shije regresioni në vete. Tymi që është ngritur nga dhomat e gazit të Auschwitz-it, është argumenti më i mirë kohor se ne duhet patjetër t’i ndajmë njëherë e mirë atë, që ka ngjarë para tij, dhe atë që ngjau më pas. Gjenocidi që ka ndodhur në fund të shekullit e 20-të në Bosnjë, Kosovë e Ruandë, është vetëm një përsëritje e përafërt e Holocaust-it. Për këtë arsye, krimet e Luftës së Dytë Botërore paraqesin të ashtuquajturën ngjarje makrohistorike, që është e domosdoshme për një ndërrim, tejkalim, epokë. Është kështu sepse me Holocaust-in ka ndodhur edhe një ndërrim në psikikën njerëzore, sinjifikanti i të cilit ishte në mënyrë absolute pikërisht Auschwitz-i. Paul Celan, në poezinë e tij të pavdekshme “Todesfuge”, në lidhje me këto tmerre ka shkruar: “*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”<sup>197</sup>. Ndërsa autori i vargut që thotë

---

<sup>197</sup> Celan, Paul: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Mohn und Gedächtnis. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1986. F. 42  
[Vdekja është një mjeshtër nga Gjermania.]

se pas Auschwitz-it është barbare të shkruash ende lirikë<sup>198</sup>, Adorno, në librin e tij *Negative Dialektik* thotë:

*“Termeti i Lisbonës kishte arrirë të shëronte Voltaire-in nga Theodizee-ja e Leibnitz-it, dhe katastrofa e kapshme e natyrës së parë në krahasim me të dytën, shoqëroren, që i largohet imagjinatës njerëzore, duke përgatitur nga e keqja e njeriut ferrin real, ishte më e vogël.”<sup>199</sup>*

I ndikuar nga poezia e Celan-it Adorno e kishte kthyer edhe një herë në mendje vargun mbi barbarinë e të shkruarit lirikë, që e kishte shkruar dikur, dhe në veprën e tij *Notizen zu Literatur* shprehet:

*“Vargun që thotë se pas Auschwitz-it është barbare të shkruhet lirikë, nuk dua ta zbus: negativ në të është vetëm impulsi që i jep shpirt letërsisë së angazhuar. Pyetja e një figure nga ‘Morts sans sépulture’ se ‘A ka kuptim të jetohet kur ka njerëz që të godasin derisa të të jenë thyer eshtrat e trupit?’ është po ashtu edhe pyetja: nëse arti thjesht duhet të ekzistojë? Mos vallë regresioni shpirtëror në kuptim të letërsisë së angazhuar po ndodh si rezultat i vetë regresionit të shoqërisë? [...] Stërmasa e Vuajtjes nuk duron harrim.”<sup>200</sup>*

Ndërsa rreth negativitetit absolut ai thotë se Auschwitz-i qëndron përballë çdo pozitiviteti të të menduarit, dhe se ky pozitivitet ngjan në një padrejtësi që u bëhet viktimave të tij. Një pozitivitet i tillë, sipas Adornos, është një tendencë

---

<sup>198</sup> Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. *Noten zur Literatur*. Teil III. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998. F. 422

<sup>199</sup> Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Werke*. Bd. 6. *Negative Dialektik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998. F. 354

[Das Erdbeben von Lissabon reichte hin, Voltaire von der Leibniz'schen Theodizee zu kurieren, und die überschaubare Katastrophe der ersten Natur war unbeträchtlich, verglichen mit der zweiten, gesellschaftlichen, die der menschlichen Imagination sich entzieht, indem sie die reale Hölle aus dem menschlich Bösen bereitete.]

<sup>200</sup> Adorno: *Notizen zur Literatur*. F. 423

[Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. Die Frage einer Person aus ‚Morts sans sépulture‘: ‚Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?‘ ist auch die, ob Kunst überhaupt noch sein dürfe; ob nicht geistige Regression im Begriff engagierter Literatur anbefohlen wird von der Regression der Gesellschaft selber (...). Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen.]

afirmative që mbështetet në kuptimin imanent të këtij konstruksioni ideologjik, i cili i kontribuon negativitetit absolut duke bërë që ai të bëhet një princip real deri në veteshkatërrimin e shoqërisë.<sup>201</sup>

*“Me vrasjen e miliona njerëzve nga administrata vdekja është bërë diçka çfarë s’ka qenë kurrë. [...] Individit shpronësohet nga gjërat e fundit të varfërisë së tij. Ngaqë në kampet e përqëndrimit nuk ka vdekur individit, por ekzemplari, duhet të numërohet edhe vdekja e atyre që i ikën asaj. Gjenocidi është integrimi absolut, që përgatitet gjithëkund ku asgjësohen njerëzit [...] Auschwitz-i vërteton thënien filozofike për identitetin më të pastër se vdekja.”<sup>202</sup>*

Në librin e tij *Teoria estetike*, Adorno shprehet përfundimisht rreth domosdosë së letërsisë dhe artit në të gjitha periudhat e historisë së zhvillimit njerëzor, mu për faktin se përmes tyre mund të projektohet më së miri vuajtja e njeriut, e cila paraqet faktin kuptimdhënës të jetës: *Tevona, çka do të ishte arti si historiografi, po të shkundte nga vetvetja kujtesën e vuajtjes së akumuluar?*, pyet Adorno<sup>203</sup> dhe angazhohet për një liri të krijimtarisë artistike, e cila do të zhvillohej mbi themelet e një lirie pa kushte.

Të dy luftërat botërore, përkundër çdo kundërshtie, kanë vërtetuar se arsyeja e modernes është një arsye totalitariste. Kjo arsye totalitariste ka predikuar se ekzistenca e njeriut është një prani e kufizuar e gjeneratave njerëzore, të cilat kanë të drejtë për përparim dhe zhvillim origjinal.

Sot e dimë se jo përkryerja, apo thënë më mirë principi i saj, por e papërkryera duhet të dëshmojë për kufizueshmërinë e ekzistencës njerëzore, kjo na dallon

<sup>201</sup> Lexo më shumë te Adorno: *Negative Dialektik*. F. 354

<sup>202</sup> Po aty, f. 355.

[Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war. (...) Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geliebt war. Dass in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muss das Sterben auch derer affizieren, die der Maßnahme entgingen. Der Völkermord ist die absolute Integration, die überall sich vorbereitet, wo Menschen gleichgemacht werden (...) Auschwitz bestätigt das Philosophem von der reinen Identität als dem Tod.]

<sup>203</sup> Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. *Ästhetische Theorie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998. F. 387

[Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.]

nga modernia. Në zhvillimin dhe ndërtimin e botës ne duhet “*po ashtu të jemi ne gjendje të lëmë pa prekur edhe gjëra apo hapësira të lira e të papërkryera*”<sup>204</sup>, në mënyrë që të dëshmojmë kufizueshmërinë tonë në kohë dhe hapësirë.

### III.1.2. Lyotard dhe estetika e sublimes

Lyotard-i mendon se postmodernia është një gjendje e transformimit të kulturës. Nga shkenctarët që kanë ndikuar më shumë mendimin postmodern, Lyotard është ndër kryesorët. Megjithëse ai vetë mendon se postmodernia nuk paraqet një epokë në vete, por një zhvillim të mëtutjeshëm të modernes, dhe atë me mjete tjera, duke nënkuptuar këtu një zhvillim përtej inovacionit, revolucionit dhe utopisë<sup>205</sup>, ai megjithatë ka ndikuar më shumë se çdo tjetër në mendimin postmodern.

Për Lyotard-in nuk kanë kuptim deklaratimet e postmodernistëve, se sot në botë mbretërojnë pluraliteti dhe mosidentiteti. Njashtu ai injoron edhe ambivalencën dhe heterogjenitetin. Për të ato s’janë veçse forma të alternimit të vlerave, që, thënë më mirë, nënkuptojnë nivelimin dhe ndërrueshmërinë (alternimin) e çdo gjëje. Libri i tij “Dija postmoderne” (*La condition postmoderne*), të cilin ai e kishte shkruar në marrëveshje me qeverinë e Quebec-ut (Kanada), paraqet një altar pagëzimi për gjithë epokën e postmodernes. Në hyrje të librit ai flet për postmodernen si një gjendje e kulturës pas një transformimi, e cila i ka ndryshuar rregullat e artit dhe shkencës, dhe që sot kërkon të legjitimohet përmes një pragmatike të gjuhëlojës. Me këtë Lyotard është i pari shkencëtar që ballafaqohet me postmodernen. Ai mandon se modernia e kishte zëvendësuar premodernen përmes principit të saj sundues, me ç’rast kjo përtëritje kishte dalë si prodhim i një konflikti të vazhdueshëm e të gjatë mes dijes dhe tregimeve të mëdha.

*“Shkenca, që nga fillimi i saj, është në konflikt me tregimet e mëdha. Matur në kriteret e tyre, ato tregime janë dëshmuar në të*

<sup>204</sup> Koslowski: Diepostmoderne Kultur. F. 29

[(...) auch in der Lage sein, Unvollendetes oder freie Flächen stehenzulassen.]

<sup>205</sup> Kjo do të thotë se për Lyotard-in modernia është një epokë që vazhdon, që zhvillohet gjithnjë duke u riformuar dhe perpetuuar. Ndryshe nga Habermas-in, i cili mendon se modernia është një projekt i mbyllur, dhe se duhej zhvilluar tutje në kuptim të një iluminizmi të përpunuar.



*shumtën si fabula. Por, për aq kohë sa shkenca nuk kufizohet në shpërfaqjen e një rregullshmërie të dobishme dhe kërkon të vërtetën, do t'i duhet të legjitimojë rregullat e veta të lojës. Kështu ajo, përmbi statutin e vet, trason një kurs legjitimimi që është quajtur filozofi. Nëse ky metadiskurs kthehet në mënyrë eksplicite te tregimet e mëdha si Dialektika e Shpirtit, Hermeneutika e Kuptimit, Emancipimi i Subjektit të arsyeshem ose punëtor, atëherë detyrohemi të quajmë 'moderne' atë shkencë, e cila, për t'u vetëlegjitimuar, i referohet këtij metadiskursi.*"<sup>206</sup>

Evolucioni i postmodernes si fenomen për Lyotard-in paraqet një gjuhëlojë të shoqërisë, legjitimimi i së cilës është i mundur vetëm brenda kësaj gjuhëloje. Detyrimet, rregullat dhe përcaktimet e lojtarëve (pjesëtarëve të shoqërisë) shpesh duhet të kuptohen si rregulla pushteti, që mund të rezultojnë në një reduktim të gjuhës. Kjo lidhje, që Lyotard e quan 'Kontrata mes lojtarëve', sqaron domosdonë për të pasur rregulla, sepse pa to nuk është e mundur asnjë lojë, me ç'rast "*edhe modifikimi më i vogël i një rregulli mund të ndryshojë natyrën e lojës, dhe se një lodër ose një shprehje, që nuk është konform rregullave, nuk i takon lojës, e cila definohet pikërisht nga to.*"<sup>207</sup>

Një manipulim i gjuhës përmes anëtarëve dhe institucioneve të shoqërisë si dhe pasojat e saj, dhe çdo lloj instrumentalizimi i saj, nga Lyotard sqarohen përmes pikëpamjeve të tij mbi vullnetin për emancipim të individëve dhe me performativitetin e shoqërisë, që jo gjithnjë është krejtësisht e sqarueshme.

<sup>206</sup> Lyotard: Daspostmoderne Wissen. F. 13-14

[Die Wissenschaft ist von Beginn an in Konflikt mit den Erzählungen. Gemessen an ihren eigenen Kriterien, erweisen sich die meisten als Fabeln. Aber insofern sich die nicht darauf beschränkt, die nützlichen Regelmäßigkeiten aufzuzeigen und das Wahre sucht, muss sie ihre Spielregeln legitimieren. So führt sie über ihr eigenes Statut einen Legitimationskurs, der sich Philosophie genannt hat. Wenn dieser Metadiskurs explizit auf diese oder jene große Erzählung zurückgreift wie die Dialektik des Geistes, die Hermeneutik des Sinns, die Emanzipation des vernünftigen oder arbeitenden Subjekts, so beschließt man ‚modern‘ jene Wissenschaft zu nennen, die sich auf ihn bezieht, um sich zu legitimieren.]

<sup>207</sup> Po aty, F. 40

[(...) selbst eine minimale Modifikation einer Regel die Natur des Spiels ändert und dass ein Spielzug oder eine Aussage, die den Regeln nicht entsprechen, dem Spiel, das durch diese definiert wird, nicht angehören.]

Ideja bazike e ‘*La condition postmoderne*’ është vlerësimi i teknologjive të reja të të menduarit dhe të të vepruarit, sidomos në kontekst të zhvillimit dhe përhapjes së dijes. Çka kuptojmë sot me dijen? Si është sot gjendja e gjithmbarëshme e dijes? Sipas mendimit të tij dija ndikohet në mënyrë të pandërprerë nga sfidimet e teknologjive të reja, dhe, përmes këtij procesi, ajo domosdoshmërisht bie në një lidhje ndërvepruese me këto teknologji. Nga këtu rrjedh edhe dukuria karakteristike e postmodernes, dyshimi, vënia në pyetje e tregimeve të mëdha të modernes, siç janë emancipimi i njerëzimit, teknologjia e shpirtit dhe hermeneutika e kuptimit. Postmodernia nuk beson më në tregimet e mëdha dhe shpërbën unitetin e modernes.

*“Edhe vetë përmallimi për tregimet e humbura të shumica e njerëzve është shuar. Kjo s’do të thotë assesi që ata kanë rënë viktimë e barbarisë. Ajo që pengon në këtë drejtim është pikërisht dija e tyre, sepse legjitimimi nuk mund të vijë nga askund tjetër, pos nga praktika e tyre gjuhësore dhe ndërveprimi i tyre komunikativ.”<sup>208</sup>*

Fundi i metatregimeve transferohet nga një numër i madh botëkuptimesh, formash jetësore, mentalitetesh, madje kulturash, të cilat nuk janë më në gjendje t’i akceptojnë obligimet e modernes. Një regresion në kuptimin e unitetshmërisë dhe të principit sundues të modernes më nuk është i mundur, sepse këto veç janë zëvendësuar nga multipliciteti i gjuhëlojës së postmodernes. Përkthyeshmëria e këtij multipliciteti, që është e mundur vetëm përmes një ndërveprimi komunikativ, paraqet kryedetyrën e postmodernes, sepse vetëm kështu perspektiva e diskutimit postmodern mund të arrijë një konsens.

Në rrafshin artistik, sipas Lyotard-it, pluraliteti I postmodernes mund të shërbejë si një shembull me rëndësi. Argumentet për të qenë i tillë ia ofron avangarda e shekullit të 20-të. Lyotard këtu mbështetet “*në punën me nocionin art, në ndërmarrjet e tij eksperimentale, në sprovimin e mundësive*

<sup>208</sup> Po aty, f. 122.

[Die Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung ist für den Großteil der Menschen selbst verloren. Daraus folgt keineswegs, dass sie der Barbarei ausgeliefert wären. Was sie daran hindert, ist ihr Wissen, dass die Legitimierung von nirgendwo anders herkommen kann als von ihrer sprachlichen Praxis und ihrer kommunikationellen Interaktion.]

të reja paraloge, në ngjizjen e së vërtetës nga ana e tij.”<sup>209</sup> Thënë thjeshtë, sipas Lyotard-it, kjo paraqet argumentin artistik të postmodernes.

Postmodernia pra nuk është assesi një ‘anything goes’, por një refleksion i akteve të ndryshme dhe të shumta gjuhësore, që konvergjojnë në një filozofi të postmodernes, e cila është e vetëdijshme për polimorfinë dhe shumësinë e vet. Lyotard-i është një autor shembull I postmodernizmit filozofik edhe për faktin se, në krahasim më të, “Asnjë tjetër nuk ka arritur, madje as për së afërmi, më herët, më saktë dhe në mënyrë më përmbajtësore të shpalosë një nocion filozofik mbi postmodernen. Te Lyotard-i shpërfaqet qartë dhe kuptimplotë, sidomos marrëdhënia e postmodernes me modernen. Postmodernia është kongruente me kërkesat e shkencës dhe artit modern të shekullit të 20-të të ‘Lëvizjes avangardiste’. Dallimi i saj me to qëndron vetëm në faktin që, ajo çka kërkohet atje zhbllkohet tani. Kështu postmodernia del si një gjendje, në të cilën modernia nuk ka nevojë të reklamohet tutje, por të realizohet.”<sup>210</sup>

Në bazë të pohimeve të veta se njerëzimi ka hequr dorë nga tregimet e mëdha, Lyotard konkludon se postmodernia ato i ka zëvendësuar përmes pluralitetit dhe heterogjenitetit. Por ai nuk i përjashton konfliktet në shoqërinë që dinamizohet gjithnjë e më shumë, sepse në një çekuilibrim të dijes mundësitë e njohurisë realizohen vetëm pjesërisht. Në këtë rast delegjitimohet kategoria e humanitetit dhe lirisë. Duke iu referuar rreziqeve që mund të sjellë një ndarje diskriminuese e dijes, ai thotë:

---

<sup>209</sup> Welsch: Unsepostmoderne Moderne. F. 34

[...] auf ihre Arbeit am Begriff Kunst, auf ihre experimentellen Unternehmungen, auf ihre Erprobung neuer und paraloger Möglichkeiten, auf ihre Erzeugung von Vielheit.]

<sup>210</sup> Po aty, f. 35-36.

[Kein anderer hat vergleichbar früh, vergleichbar präzise und vergleichbar nachhaltig einen philosophischen Begriff vonpostmoderne entfaltet. Insbesondere das Verhältnis derpostmoderne zur Moderne stellt sich bei Lyotard anders und sinnvoller dar als gemeinhin angenommen. Diepostmoderne kongruiert mit den Forderungen der wissenschaftlichen und künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts der ‚Avangarde-Bewegungen‘. Ihr Unterschied von diesen ist nur, dass das, was dort gefordert wurde, jetzt eingelöst wird.postmoderne ist so der Zustand, in dem die Moderne nicht mehr reklamiert werden muss, sondern realisiert wird.]

*“Principi që mbush popullin me jetë nuk është dija në vetëlegjitimimin e vet, por liria në vetarsyetimin e saj [...], në vetadministrimin e saj.”<sup>211</sup>*

Te Lyotard-i qartësohet tërësisht kritika ndaj koncepteve të Habermas-it mbi modernen, sidomos në trajtimin e asaj që ky e quan *E mosshpërfaqshmja në Art*. E mosshpërfaqshmja, që ishte cekur dhe trajtuar dikur nga Didero, për Lyotard-in është diçka e mendueshme, por e cila nuk është e mundur të shpërfaqet. Kështu, ajo vërtetë është e padukshme, por që vjen e shprehet pikërisht përmes mospranisë së vet. Sipas Lyotard-it, vetëm në postmoderne arrihet deri te një përceptim i vërtetë i të mosshpërfaqshmes. Trajtimi nostalgjik që i ka bërë asaj modernia, nga postmodernia zëvendësohet ashtu që, kjo humlumton nëpër trajta të reja të të mosshpërfaqshmes, pa u ndalë me çdo kusht në format e mira e të bukura, por duke synuar të krijojë praninë e të mosshpërfaqshmes.

Si shembull për këtë Lyotard merr pikturën, sepse aty ajo vjen më së miri në pah. Ai trajton pikturat kuadratike të Malevitsch-it, ku realizohet shfaqja e të mosshpërfaqshmes. Piktura do të shpërfaqte diçka *“por vetëm në mënyrë negative, ajo pra do të anashkalojë çdo gjë figurative dhe portretuese, ajo do të ishte ‘e bardhë’, si një kuadrat i Malevitsch-it, ajo do të mund të dukej vetëm nëse do t’i ndalonte vetes të shihej, ajo mund të kënaqë, vetëm nëse dhemb. Në këto instruksione ndihen aksiomat e avangardës artistike, se si synojnë të shpërfaqen përmes të mosshpërfaqshmes.”<sup>212</sup>*

Lyotard është i vetëdijshëm se jo vetëm piktura mund të realizojë të mosshpërfaqshmen, por edhe letërsia. Kjo vjen sidomos në pah në veprën e Proust-it dhe atë të Joyce-it, sepse këta dy autorë synojnë diçka që reziston të

<sup>211</sup> Lyotard: *Daspostmoderne Wissen*. F. 106-107

[Das Prinzip der Bewegung, die das Volk belebt, ist nicht das Wissen in seiner Selbstlegitimation, sondern die Freiheit in ihrer Selbstbegründung (...), in ihrer Selbstverwaltung.]

<sup>212</sup> Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was istpostmodern?* In: *Wege aus der Moderne*. Hrg. von W. Welsch. F. 200

[(...) aber nur in negativer Weise, sie würde also alles Figurative und Abbildliche vermeiden, sie wäre ‚weiß‘ wie ein Quadrat von Malevitsch, sie würde nur sichtbar machen, indem sie zu sehen verbietet, sie würde nur Lust bereiten, indem sie Schmerz. In diesen Unterweisungen sind die Axiome der künstlerischen Avangarden in dem Maße wiederzuerkennen, wie sie darauf abzielen, durch sichtbare Darstellungen auf ein Nicht-Darstellbares anzuspielden.]

realizohet. Duke reflektuar rreth këtyre autorëve, Lyotard thotë se ajo që synohet në to i është nënshtruar tërësisht estetikës së sublimes dhe se derisa te Proust-i kjo realizohet përmes ikjes nga identiteti i vetëdijes duke u ngërthyer në pafundësinë kohore, te Joyce identiteti i shkrimit humb në pafundësinë e librit dhe letërsisë.<sup>213</sup> Te Proust-i, sipas Lyotard-it, zotëron ideja se uniteti i librit, odisejada e vetëdijes, nuk mund të realizohet përmes diakronisë dhe digjektivitetit, ndërsa pengohet nga perspektivat narratore në roman.

*“Mjafton identiteti i Ecriture [Shkrimit] me vetveten, i cili depërton përmes labirintit të tregimeve të pafundme, për të konotuar me unitetin, të cilin do të mund të krahasojmë me fenomenologjinë e shpirtit.”<sup>214</sup>*

Te Joyce janë shkrimi dhe sinjifikantët ata që na zgjojnë ndjenjën e të mosshpërfaqshmes, sepse ai shërbehet me një arsenal të njohur operatorësh stilistikë, pa respektuar unitetin e tërësisë dhe duke eksperimentuar njëkohësisht me operatorë të rinj. Sipas Lyotard-it, te Joyce as rregullat gjuhësore dhe as fjalori i gjuhës letrare nuk respektohen, por realizohen më tepër si akademizma që pengojnë ndërveprimin me të mosshpërfaqshmen.<sup>215</sup>

Rreth dallimeve që kanë estetika e modernes me atë të postmodernes, Lyotard-i mendon se në moderne ajo mbetet një estetikë e sublimes dhe si e tillë ajo qenka nostalgjike. Ajo arrin të prezantojë edhe të munguarën, por gjatë këtij procesi ajo transmeton një ndjenjë ngushëllimi dhe kënaqësie, që, sipas Lyotard-it, nuk është ndjenja e vërtetë e sublimes. Lumturia dhe fatkeqësia përzihen aq shumë në këtë proces, sa nuk u përgjigjen më as realitetit dhe as imagjinatës. Vetëm në postmoderne zbulohen ndjenjat e vërteta të sublimes, sepse:

*“Postmoderne do të mund të ishte ajo, që kur paraqitet si moderne, vetë aludon të mosshpërfaqshmen; duke refuzuar*

<sup>213</sup> Po aty, f. 202.

<sup>214</sup> Po aty.

[Die Identität der Ecriture mit sich selbst, die sich durch das Labyrinth der endlosen Erzählung hindurch erhält, genügt, um diese Einheit, die man mit der Phänomenologie des Geistes vergleichen könnte, zu konnotieren.]

<sup>215</sup> Po aty.

*kështu ngushëllimin përmes trajtash të bukura e konsensusin e një shijeje, që mundëson të ndihet dhe ndahet bashkërisht përmallimi për të pamundurën; që jepet në kërkim të formave tjera të paraqitjes, porse jo që të kënaqet me to, por për të sfrocur ndjenjën se ekziston një që i thonë: e mosshpërfaqshme.”<sup>216</sup>*

Sipas Lyotard-it, shkrimtari dhe artisti postmodern janë si filozofë. Nuk ka as masë dhe as rregulla se si do të mund të klasifikoheshin veprat e autorëve postmodernë. Ato rregulla apo kategori kërkojnë vetë veprat, sepse artistët dhe shkrimtarët punojnë pa rregulla, madje ata punojnë për të bërë rregullat e veprave artistike që do të punohen, krijohen. Kështu, sipas Lyotard-it, veprat e tyre janë arritje të veçanta me karakter evenimenti specifik.<sup>217</sup> Arti nuk është i obliguar që domosdoshmërisht të ofrojë të mosshpërfaqshmen, ai duhet vetëm të ofrojë instrumentariumin përmes të cilit ajo mund të imagjinohet dhe ndihet. Postmodernia është shumë e involvuar në këtë proces. E mosshpërfaqshmja, e përfaqësuar në trajta iluzionesh e abstraksionesh, është sidomos në postmoderne një dimension i veçantë i realizimit artistik, që mëton të krijojë artin dhe letërsinë përtej polimorfisë dhe fragmentaritetit.<sup>218</sup>

### III.1.3. Derrida dhe filozofia e diferencës dhe e shumësisë

*“Gjuha dhe shkrimi janë dy sisteme të ndryshme shenjash; i dyti ekziston vetëm për të shërbyer të shfaqet i pari. Lidhja mes fjalës së shkruar dhe asaj të folur nuk është objekt i gjuhësisë, por vetëm kjo e fundit, fjala e folur. Por, fjala e shkruar është aq ngushtë e lidhur me atë të folur, që është imazhi i saj, saqë në mënyrë succesive merr rolin kryesor në këtë lidhje. Arrihet gjer në atë*

<sup>216</sup> Po aty.

[Daspostmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt.]

<sup>217</sup> Po aty, f. 203.

<sup>218</sup> Po aty.

*pikë sa shfaqjes së shenjës së folur t'i jepet po aq, mbase edhe më shumë, rëndësi sa vetë shenjës. Është njësoj sikur të besohet se për të njohur dikë më mirë, është më e rëndësishme të shikohet fotografia e tij sesa fytyra.*

*Ky gabim është i moçëm dhe mendime të tëra për gjuhën janë të varura nga ai. Kështu besohet në përgjithësi se një gjuhë ndryshon më shpejt atje ku nuk ka shkrim; kjo është tërësisht gabim. Shkrimi, në kushte të caktuara mund të ngadalësojë ndryshimet në një gjuhë, por në të kundërtën, mbajtja e formës që ka një gjuhë nuk rrezikohet asesi nga mungesa e shkrimit [...] Në gjuhë pra, ka, pavarësisht nga shkrimi, një transmetim, që është gojor, dhe ky është më i besueshëm se ai shkrimor. Por, vlefshmëria e formës së shkruar bën që ky fakt të anashkalohej lehtë.»<sup>219</sup>*

Ky citat i De Saussure, përmes të cilit shpërfaqet përparësia që ka e folura ndaj të shkruarës si reprezentim i mendimeve, reflekton disponimin tradicional oksidental ndaj gjuhës. Në filozofinë e Derrida-së zhvillohet saktësisht ideja e kundërt, pra për të zhvendosur këtë marrëdhënie të tillë hierarkike zëri – shkrimi.

Jaques Derrida është njëri nga filozofët, që në kohën e postmodernes, i ka takuar të ashtuquajturit grup i 'Filozofëve të diferencës'. Te këta filozofë

<sup>219</sup> Sausseure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. Aufl. De Gruyter Verlag, Berlin 1967. F. 28 f.

[Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. Nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort ist Gegenstand der Sprachwissenschaft, sondern nur das letztere, das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt. Aber das geschriebene Wort ist so eng mit dem gesprochenen, dessen Bild es ist, verbunden, dass es mehr und mehr die Hauptrolle für sich in Anspruch nimmt. Man gelangt schließlich dazu, der Darstellung des gesprochenen Zeichens ebensoviel oder mehr Wichtigkeit beizumessen als diesem Zeichen selbst. Es ist so, als ob man glaubte, um jemanden zu kennen, sei es besser, seine Photographie als sein Gesicht anzusehen. Dieser Irrtum besteht von jeher, und geläufige und verbreitete Meinungen über die Sprache sind davon abhängig. So glaubt man im allgemeinen, dass eine Sprache sich dort schneller verändert, wo keine Schrift besteht: das ist ganz verkehrt. Die Schrift kann allerdings unter gewissen Umständen die Veränderungen der Sprache verlangsamen, aber umgekehrt ist deren Erhaltung keineswegs durch Fehlen der Schrift gefährdet. (...)

In der Sprache gibt es also unabhängig von der Schrift eine Überlieferung, die mündliche, und diese ist zuverlässiger als die schriftliche. Aber die Geltung der geschriebenen Form lässt das leicht Übersehen.]

bëhet fjalë për një frymë të kundërt me frymën platonike të filozofisë evropiane, që mbështetet në identitet dhe unitet. Filozofia e diferencës analizon fenomenologjinë e shumësisë në rrafshin e një uniteti metaforik, përtej konstruksioneve metafizike të bazuara në principet e unitetit dhe identitetit. Shndërrimi i kuptimeve në iluzione, zhbërja e besimit në prenzencë, si dhe copëtimi i kontinuitetit, dhe zëvendësimi i tërë këtyre me një përsërtije të përjetshme në trajtë të zhvendosjes së kuptimeve, këto janë principet bazë të filozofisë së Derrida-së, të cilën ai e përfaqësoi vazhdimisht që nga vitet e 60-ta të shekullit të kaluar.

*“Përsëritja e së njejtës fjalë në tekst ose në një situatë të caktuar komunikimi, nuk i ndihmon qartë definimit të saj, por për pasojë ka një zhvendosje të kuptimit, që nuk është i kufizueshëm, sepse [...] lejon të shihen vetëm diferencat, dhe jo një kuptim i atypëratyshëm.”<sup>220</sup>*

Forma e mendimit metafizik, sipas Derrida-së, duhet të interpretohet nga brenda, sepse dekonstrukcioni vepron nga brenda dhe përparon gjithnjë nga veprimi dhe ndikimi që ai arrin të ketë në brendi të strukturave.<sup>221</sup> Dekonstruksioni i metafizikës është kryekarakteristika e filozofisë së diferencës, përfaqësuesi më i rëndësishëm i së cilës është Derrida. Për Heinz Kimmerle-n, në Hyrjen e tij mbi Derrida-në, dekonstrukcionizmi i tij *“është gjithnjë edhe një dekonstrukcion i tipit teorik, që jep përshkrime të përgjithshme. Shikuar edhe vetëm nga kjo pikë, është e padrejtë të jepet çdo përshkrim i përgjithshëm i dekonstrukcionit.”<sup>222</sup>*

Zhvendosja e filozofisë së vetëdijes (projekti platonik) nga projekti autoreferues dhe perpetues i diferencës është zhvilluar fuqishëm dhe ka përparuar sidomos me studimet e Derrida-së në këtë fushë. Aty bota

<sup>220</sup> Zima: Moderne/Postmoderne. F. 172

[Die Wiederholung eines und desselben Wortes im Text oder einer bestimmten Kommunikationssituation trägt nicht seiner eindeutigen Definition bei, sondern hat eine Sinnverschiebung zu Folge, die nicht eingrenzbar ist, weil sie (...) nur Differenzen erkennen lässt, nicht aber einen gegenwärtigen Sinn.]

<sup>221</sup> Shiko Derrida: Grammatologie. F. 45 f.

<sup>222</sup> Kimmerl, Heiz: Derrida zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 1988. F. 15

[(...) immer auch eine Dekonstruktion des Theorietyps, der allgemeine Beschreibungen gibt. Schon aus diesem Gesichtspunkt verbietet es sich, von der Dekonstruktion eine allgemeine Beschreibung geben zu wollen.]



shpërfaqet në trajtë të një përsëritjeje të diferencës së mundësive të pafundme. Se a e ka tepruar Derrida këtu dhe se a shkon tepër larg me teorinë e tij logocentrike në dëm të fonocentrizmit, kjo, siç thotë Kimmerle, është e lidhur me pasionin e Derrida-së për shkrimin.<sup>223</sup> Kështu duhet kuptuar edhe insistimi i tij i pakompromis për përmbysjen e dikotomisë shkrim – zë, në një hierarki, që tutje nuk do të privilegjonte zërin, por shkrimin. Me ç’rast do të krijohej një sistem diferencash gjuhësore, në të cilin sinjifikantët dhe sinjifikatët nuk do të shfaqeshin si korrelatë të njëri-tjetrit, por do të realizoheshin si ndërveprime diferencash të përsëritura vazhdimisht. Si i tillë ky ndërveprim paraqet një lojë diferencash të pathemelta dhe, në kundërshtim me tendencën platonike të mendimit perëndimor (që thotë se më e rëndësishme është fjala dhe jo imazhi i saj i shkruar), etablon diferencën si të vetmen bazë gjuhësore.

Këtu qëndron edhe kuptimi i neologjizmit derridaesk ‘Différence’<sup>224</sup>, përmes të cilit ai insiston që shkrimi të ketë prioritet para zërit. Kjo fjalë është një modifikim i fjalës franceze ‘*differer*’, që dmth ‘të dalluarit’ apo ‘lëvizjen kuptimore të diçkaje’. Kjo fjalë nënkupton dallimet, që shfaqen gjatë materializimit shkrimor të fjalëve. Shkrimi si një prezencë materiale e gjuhës në rrafshin kohor-hapësinor, ofron me këtë rast një përsëritje deri në infinitum të ndryshimeve dhe merr mbi vete rolin e një konteksti, i cili përbëhet nga trajta gjithnjë të ndryshueshme të përsëritjeve që realizohen. Këtu Derrida kundërshton fonocentrizmin, duke vënë në qendër dhe duke i dhënë përparësi fjalës së shkruar.

*“Fjala e folur i qëndron shpirtit më afër se shkrimi, sepse asaj nuk i nevojitet asnjë substrat natyror. Lëvizja e valëve të ajrit transmeton drejtpërsëdrejti ‘dridhjen e brendshme’. Fjala e shkruar ndërkaq është e varur nga një substrat më i madh natyror.”*<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Po aty, F. 34

<sup>224</sup> Rreth këtij neologjizmi është shprehur veçanërisht Welsch, i cili mendon se veçantia e tij qëndron në faktin se ai ngërthen në vete zëvendësimin e shkronjës *a* me *e*, përmes të cilit është ndikuar dukja grafike e fjalës. (Më shumë te Welsch: Vernunft. F. 262 f.)

<sup>225</sup> Kimmerle: Einführung... F. 49

[Die gesprochene Sprache steht dem Geist näher als die Schrift, denn sie benötigt kaum noch ein natürliches Substrat. Die Wellenbewegung der Luft gibt das ‚innere Erzittern‘ auf die

Kjo vërteton natyrën fluide të të thënit dhe qëndrueshmërinë e fjalës së shkruar, me ç'rast, duke u mbështetur në mësimet e Husserl-it dhe duke pasur parasysh dikotominë logocentrizëm-fonocentrizëm në mendimin perëndimor, Derrida thotë se nëse marrim parasysh se privilegji i vetëdijes s'është asgjë tjetër përveçse mundësia e zërit të gjallë, atëherë nuk duhet të befasohe mi me përpjekjet e fenomenologjisë për të mbrojtur të folurën (parole) dhe për të lidhur ngushtë logosin me phoné-në (të shkruarën me të thënë).<sup>226</sup>

Kështu, gjuha e folur do të qëndronte më afër shpirtit sesa e ajo e shkruar, ndërsa shkrimi do të ishte i detyruar të mbetej vetëm lëndë, kurse zërit do t'i duhej vetëm ajri për t'u realizuar. Në këtë mënyrë fjala e folur do të paraqiste trajtën më të pastër të strukturës refleksive të idesë aristoteliane *noiësis noëseos* (vetëmendimi i mendimit), ndërsa, po ashtu, del në pah edhe dimension i idesë së Husserl-it për spontanitetin e vetëdijes dhe reflektimin e tij në korrelatin zëror.<sup>227</sup>

Derrida është një nga filozofët e mëdhenj, si Barthes dhe Levi-Strauss, që ka formuluar mendimet e tij mbi bazën e një gjuhe strukturaliste. Këtu qëndron edhe ngjashmëria e tij me Lyotard-in, që pranon konstrukcionet e gjuhëlojës plurale si kryekarakteristikë të fenomeneve gjuhësore të përditshmërisë. Derrida mendon se prania e shkrimit është pandashëm e lidhur me atë lojë, prej së cilës zhvillohen gjithnjë shenjat dhe kuptimi i tyre. Zhvendosja e kuptimeve, sipas tij, ka ndodhur lehtë dhe gati pahetueshëm, duke ndryshuar gjithë thelbin e idesë dymijëvjeçare për gjuhën, për t'u identifikuar tashmë me shkrimin dhe jo me zërin, duke u bërë sinjifikant i sinjifikantit, si të thuash se gjuha është shkrirë në shkrim, “është bërë shkrimi vetë.”<sup>228</sup> Kjo do të thotë se sinjifikati ka qenë që moti edhe sinjifikant. Një kualitet i tillë bën që sekundaritetin, të cilin dikur ia kanë mveshur shkrimit, tashmë ta rigjejmë në sinjifikantët që konstituojnë gjuhën, dhe atë përmes një qarkullimi të shenjave

---

direkteste Weise wieder. Das Schriftzeichen bleibt demgegenüber an ein viel massiveres natürliches Substrat gebunden.]

<sup>226</sup> Derrida, Jaques: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichen in der Philosophie Husserls. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1979. F. 65

<sup>227</sup> Kimmerle: Einführung. F. 24

<sup>228</sup> Derrida: Grammatologie. F. 17

[(...) die Schrift die Sprache begreifen würde (in allen Bedeutungen dieses Wortes.)

që tejkalon gjithë kornizat e gjuhës.<sup>229</sup> Për Derrida-në për kuptimin e gjuhës nuk është i rëndësishëm funksioni referues i shenjave. Ndërveprimi i sinjifikatëve me sinjifikantët, në mes të filozofikes dhe linguistikes, për të paraqet një lojë mes materialitetit dhe shajnisë, në mes të konkretes dhe të mendueshmes. Kjo vërteton se edhe ky nuk mund të anashkalojë tërësisht metafizikën. Sasia gjuhësore që kemi krijuar gjer më sot nuk arrin të funksionojë pa një fjalor metafizik, sepse siç është rasti me konkretizimin e dekonstruksionit, edhe Derrida, për të qenë sa më i qartë në shpjegimin e teorisë së vet, është i detyruar që gjatë këtij procesi të shërbehet me atë fjalor.

Sipas Derrida-së gjuha arrin të formulojë mendimet pikërisht duke lidhur mendimet (sinjifikatët) me fonemet (sinjifikantët). Gjatë këtij procesi krijohen shenjat. Këtu fonema luan një rol të rëndësishëm, sepse përmes prezencës së saj materializohen mendimet, porse, sipas Derrida-së, si element në vete, është tërësisht i parëndësishëm. Rëndësia parësore e tij qëndron në procesin e interpretimit që i bëhet. Vetëm përmes interpretimit, që është i dedikuar të ketë një kuptim, plotësohet edhe fonema.

*“Në të vërtetë phone-ja është substanca emërtuese, që në raport me vetëdijen qëndron si një aleat i afërt i saj në paraqitjen e kuptimeve të emërtuara dhe nga ky pikëshikim del se zëri është vetë vetëdija. Nëse unë flas, s’e kam vetëm vetëdijen për të mbështetur atë që mendoj, por edhe çdo synim timin për t’a mbajtur sinjifikantin apo ‘kuptimin’ sa më afër me mendimet të mia.”<sup>230</sup>*

Sipas Derrida-së, me këtë rast sinjifikantët dhe sinjifikatët jo vetëm që shkrihen në njëri-tjetrin, por gjatë kësaj shkrirjeje sinjifikati, për t’i dhënë hapësirë kuptimit, humbet, bëhet i tejdukshëm. Ndërsa karakteri i jashtëm i

<sup>229</sup> Po aty.

<sup>230</sup> Derrida, Jaques: Semiotologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva. In: postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrg von P. Engelmann. Reclam Verlag, Stuttgart 1991. F. 145

[Die Phone ist in der Tat die bezeichnende Substanz, die sich dem Bewusstsein gegenüber als enge Verbündete der Vorstellung vom bezeichneten Begriff ausgibt und von diesem Gesichtspunkt aus ist die Stimme das Bewusstsein selbst. Wenn ich spreche, habe ich nicht nur das Bewusstsein, bei dem zu sein, was ich denke, sondern auch, jeglichen Signifikanten meinem Denken oder dem ‚Begriff‘ maximal anzunähern.]

sinjifikantit, thotë Derrida, zvogëlohet, për të konkluduar se një përvojë e tillë s'mund të mos jetë një iluzion, domosdoshmëria e të cilit ka ndikuar strukturat e një epoke të tërë.<sup>231</sup>

Me këtë lidhen edhe tezat e Christa dhe Peter Bürger-it mbi fillet e postmodernes. Ata mendojnë që, si në letërsi ashtu edhe në pikturë e arkitekturë, shihet një dukuri e re që ka filluar në vitet e gjashtëdhjeta të shekullit të kaluar dhe që karakterizohet nga teknologji dhe strategji të reja. Teza qëndrore e këtyre dukurive të reja, që karakterizojnë mendimin postmodern thotë se *“në shoqërinë tonë shenjat më nuk tregojnë të emërtuarën, por gjithnjë vetëm shenja tjera, se ne me fjalën tonë më nuk qëllojmë në diçka si kuptim, por lëvizim vetëm në një trajektore të pafund sinjifikantësh.”*<sup>232</sup> Kështu mohohet teoria e shenjave e Ferdinand de Saussure.

Derrida dhe teoria e tij për zhvendosjen e dikotomisë hierarkike zë - shkrim janë kritikuar dhe keqkuptuar shpesh. Filozofia e tij (shumë kërkuese!), ndoshta për shkak të diferencialitetit të saj dhe paqartësive potenciale, është marrur shpesh në thumb të kritikëve të ndryshëm. Koncepti i Derrida-së ka kërkesa të shumta, saqë të tjerët edhe nuk mund ta përpunojnë. Derrida me gjuhën e tij ka ndikuar shumë në zhvillimin e termanve dhe kuptimeve të njëmendëta, të gjurmëve dhe trajtave anësore të shenjave. I ashtuquajtur i *‘Postmodernizmi difuz’* është pikërisht pjellë e veprave dhe ideve të tija. Mendimi i tij është kompleks, sepse, siç thotë Welsch, ai është i disiplinuar.<sup>233</sup>

Derrida kritikohet po ashtu edhe për faktin se ai është kundër çdo vetëdije që ideon apokaliptikën, kundër çdo filozofie të mbarimit. Ai angazhohet për një lojë të alteritetit dhe beson se postmoderna paraqet epokën që përfundimisht lë prapa kërkesat sunduese dhe totalitare të modernes. Në këtë pikë qëndron edhe ideja e përbashkët me Lyotard-in. Që të dy mendojnë se postmoderna nuk paraqet një epokë krejtësisht të re, por një proces kalimtar në një formë të re

<sup>231</sup> Po aty.

<sup>232</sup> Bürger, Christa und Peter (Hrsg.): postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangarde. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1987. F. 7

[(...) in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, dass wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen.]

<sup>233</sup> Welsch: Unsepostmoderne Moderne. F. 144 f.

të zhvillimit mendor e shpirtëror të njeriut, që do të karakterizohet me një hapje ndaj formave të pluralitetit dhe diversifikimit.<sup>234</sup>

Me Derrida-në në Filozofinë e botës perëndimore vjen një cilësi e re: arsyeja e përqëndruar në një logocentrizëm. Sipas intuicionit themelor derridaesk, shkrimi nuk lejon të largohet nga qendra e ngjarjeve, mu për faktin se ideja e shkrimit synon që përmbajtja e kuptimit të jetë jopresente, jofonetike dhe e patheksuar në sinjifikat.<sup>235</sup> Në kuadër të kësaj ai flet rreth një të ashtuquajture ‘Mitologji e bardhë’, të cilën ai e lidh me dukuri të ndryshme letrare e estetike. Sipas tij ‘Mitologjia e bardhë’ e shenjave dhe metaforave i ngjanë monedhës së stërpërdorur, e cila gjithsesi “*paraqet një dëshmi të shlyerjes metafizike të sinjifikantëve, pas shndërrimit në një sinjifikat të pastër.*”<sup>236</sup> Kështu, metafora del se nuk mund të zëvendësojë mungesat që ka filozofia, sepse ajo vetë paraqet një ‘filozofemë’. Taksonomia e përgjithëshme e metaforave, sidomos e atyre filozofike, do të parashtronte nevojën për t’i zgjidhur problemet e rëndësishme, sidomos ato të historisë së filozofisë. Metaforologjia e tillë do të duhej të kalonte barrikadat e vendosura nga format e vetëdijes dhe teoritë e ndryshme: a do të duhej ajo, duke marrë parasysh diskursin e saj, të përqendrohej në vetëdijen eksplicite të filozofit apo në strukturën sistematike të një teksti; a do të mund ajo të kuptojë simptomat dhe sa do të jetë e aftë të rekonstruktojë kuptimet në tërësi; nëse do të mund të organizojë ajo një metaforikë idiomatike përtej metaforikës së përgjithëshme, kufizuese. Kjo, sipas Derrida-së, bën që nocioni i metaforës të kuptohet si një filozofemë në vete.<sup>237</sup> Me rastin e filozofisë, sipas Derrida-së, kemi të bëjmë me një gjuhë monosemike, e cila më tepër është e prirë t’i bindet ligjit të univocitetit (njëzëshmërisë). Diseminacioni do të shërbente që kjo gjuhë të bëhej më e përdorshme për artin dhe letërsinë, sepse në gjuhët e kulturës (sidomos në ato të artit dhe letërsisë) mbretëron një performativitet i polisemisë, që mundëson inkonsistencën e shenjave.

<sup>234</sup> Po aty, f. 148.

<sup>235</sup> Lexo më gjerësisht te Welsch: Vernunft. F. 254 f.

<sup>236</sup> Po aty, f. 256.

<sup>237</sup> Lexo më gjerësisht te Derrida, J.: Randgänge der Philosophie. Passagen Verlag, Wien 1988. F. 221

Habermas ka kritikuar shpesh Derrida-në, duke thënë se ai është më tepër letrar sesa filozofik. Kjo kritikë është mbështetur në kryemotivin e filozofisë derridaeske, pra në shkrimin. Habermas përveç kësaj mendon se Derrida fuqizon së tepërmi logocentrizmin duke recipuar edhe veprat e autorëve të tjerë nën këtë paradigme të filozofisë së vet, për këtë Habermas mendon se Derrida është më tepër kritik i stilit sesa filozofisë.<sup>238</sup> Për këtë arsye, sipas Habermas-it, Derrida kërkon nga tekstet e Husserl-it, Sausseure-it apo të Rousseau-së të kundërshtojnë pikërisht atë që autorët e tyre e kanë thurur në mënyrë eksplicite në to. Teksteve të shikuara nën prizmin retorik (edhe për shkak të përmbajtjes retorike që mund të kenë), thotë Habermas, nuk guxon t'u imponohet një interpretim i tillë krejtësisht logocentrist, i cili ato i zhveshë nga porosia dhe autorialiteti.<sup>239</sup> Në lidhje me 'literaricitetin' e filozofisë derridaeske, që është i lidhur pandashmërisht me dekonstrukcionin dhe fenomenologjinë e shkrimit, Habermas thotë se nëse një teksti filozofik do t'i hiqej me qëllim natyra e tij burimore shkencore, atëherë teksti do të tëhuajsohej në literaricitet dhe dekonstruktimi i tij pastaj do të ishte vetëm një veprim arbitrar.<sup>240</sup> Në këtë mënyrë Derrida do të mund të arrinte qëllimin e dikurshëm që kishte Heidegger, për t'i shpërthyer nga brenda format e të menduarit metafizik, vetëm atëherë kur teksti filozofik me të vërtetë do të paraqiste një tekst letrar, kur do të mund të thuhej se është zhbërë kufiri mes letërsisë dhe filozofisë.<sup>241</sup> Qëllimi i kritikës së Habermas-it është angazhimi për ruajtjen e autonomisë shkencore të të gjitha gjinive në tërë kontekstin shkencor.

Një shembull dikotomik në lidhje me këtë objekt kritike (literaricitetin e teksteve të Derrida-së) do të mund të paraqiste vepra e tij *Glas*<sup>242</sup>. Aty realizohet një paralelizim i teksteve, ku autori në kolonën e majtë ka vënë analizën e definicioneve hegeliane, siç janë autoriteti, dija, shenjtëria, familja, etj., ndërsa në të djathtën shkrimtarin kontravers francez, që dikur ka qenë edhe hajn, homoseksualin Jean Genet. Tekstet e tij, shkrimet dhe diskutimet

<sup>238</sup> Lexo më gjerësisht te Habermas, Jürgen: *Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986. F. 223 f.

<sup>239</sup> Po aty.

<sup>240</sup> Po aty.

<sup>241</sup> Po aty.

<sup>242</sup> Derrida, Jaques: *Glas*. Wilhelm-Fink-Verlag, Paderborn 2006

ndërthuren me tekstin dhe paratekstin e autorit Derrida. Edhe modifikimet e emrave Hegel – Adler, Genet – Ginster, kanë në vete një dozë poetike, përkundër faktit se ato janë tërësisht të integruara në një tekst filozofik. Prerja e tekstit në dy kolona<sup>243</sup> është më tepër një aludim në natyrën dekonstruktiviste të shartimit të strukturave të ndryshme, që e karakterizon Derrida-në dhe që do të mund të kishte prejardhje hebreje-semitike (Derrida është hebre i lindur në Algjeri).

Glas (qelqi) është transparenca, ndryshimi dhe përsëritja e saj, teksti i tërë dhe copëtimi i tij në fragmente që reflektojnë njëri-tjetrin. E tërë vepra është ndarë në dy pjesë, tekste autorësh që s’mund të gjindeshin dot më të ndryshëm, Hegel-i pra në njërën anë dhe përballë tij Genet. Vetë bashkëvënja e të dyve në një njësi zgjon dyshimin se kemi të bëjmë me letërsinë. Edhe përmendja nga ana e Derrida-së në *‘Die Schrift und die Differenz’* e veprës së Jabés tregon se ai gjithnjë ka kërkuar dhe ka gjetur shembuj të logocentrizmit për veprën e vet.<sup>244</sup>

Përveç Habermas-it, që besonte se në veprën e Derrida-s kishte gjetur hire dhe ndikim literariciteti, ka edhe një shkencëtar që nuk pajtohet me shumë gjëra në veprën e këtij të fundit. Stephen A. Tyler, profesor i Antropologjisë dhe Lingusitikës në Rice University në Texas, duke iu referuar kërkimeve të veta në rrafshin antropologjiko-linguistik, ka kritikuar te Derrida sidomos tezat e tij mbi logocentrizmin. Në librin e tij *‘Das Unaussprechliche’*<sup>245</sup> Tyler angazhohet për një, siç e quan ai, *kinesis*, që nënkupton një dialog gjithëpërfshirës të paradigmeve. Ai mënjanon përfaqësueshmërinë dhe zhvillon teorinë e evokimit, ku insiston që *mimesisi* të zëvendësohet nga *kinesis*, sepse ai mendon se historia e imazhit të sotëm të botës “*nis e mbaron në një botë jete të dualitetit, e cila mbështet një radhë të caktuar implikantësh metaforikë*<sup>246</sup>, një familje të simboleve bazike, njëjetimet e të cilave përgjatë

<sup>243</sup> Po aty, f. 76.

(‘Pse të futet një thikë në mes të dy teksteve?, pyet Derrida dhe përgjigjet: “Natyrisht, për të bërë shkrimin të pakapshëm.”)

<sup>244</sup> Lexo më gjerësisht te Jaques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. F. 102 f.

<sup>245</sup> Tyler, Stephen A.: *Das Unaussprechliche*. Ethnographie, Diskurs, und Rhetorik in der postmodernen Welt. Trickster Verlag, München 1991

<sup>246</sup> Tyler implikantë metaforikë i quan implikimet metaforike, të cilat mendimin nuk e ndihmojnë përmes identiteteve por përmes ekuivalencave, që paraqesin njësi të identiteteve dhe diferencave. Ndryshimi nga implikantët logjikë qëndron në atë se logjikët punojnë vetëm

*gjithë kohës janë shndërruar në një problem të vazhdueshëm të filozofisë.*<sup>247</sup>

Tyler pledon për lënien e përfaqësueshmërisë dhe kultivimin në vend të saj të evokimit, sepse “*një diskurs që evokon, ai nuk përfaqëson asgjë, madje as atëherë kur i është nënshtruar një përfaqësimi.*”<sup>248</sup> Kështu evokimi nuk mund të kuptohet më si një funksion shenjash, sepse nuk përfaqëson asgjë, ai evokon.

*“Në këtë mënyrë teksti postmodern e anashkalon funksionin përfaqësues të shenjës, injoron prijet për substitucion [...] Evokimi është një njësi, një krijim apo proces i thjeshtë, këtu si kudo tjetër duhet t’i bëhet rezistencë joshjes së gramatikës [...] Ndoshta, para se të gjenim një logografi të re, do të duhej që ne së pari të orientohemi kah ideja që Heidegger e pati përsëritur palodhshëm: do të ishte më mirë që njëherë e përgjithmonë të mos u besonim thurjeve kurthërore të gramatikës.”*<sup>249</sup>

Largimi dhe ndryshimi i vërtetë i Tyler-it nga Derrida shihet sidomos në shtjellimin e substantizimit të shkrimit, rreth asaj që Derrida e quan piktografi. Sipas tij, Derrida flet gjithnjë për gjuhën e mimesisit dhe përfaqësimit. Ngaqë e pavetëdijshmja te Derrida shpesh konvergjon me sinjifikantët transcendentalë, bën që refleksioni i tij rreth shkrimit të mbetet konstant, por, gjithnjë sipas Tyler-it, ky shkrimi derridaesk nuk mund vlerësohet nga ky refleksion, pikërisht për faktin se është autorefleksiv, që do të thotë se kemi të bëjmë me një gjendje e cila nuk mund të fshehë qëllimin e saj për të tejshkuar shkrimin linear alfabetik, edhe për faktin se, sado e shpërftyruar,

---

përmes identiteteve duke mos mundur kështu të çojnë në një zhvillim të mëtutjeshëm të diskursit, derisa metaforikët zhvillohen përmes gjenealogjisë dhe fushës së tyre kuptimore. (Lexo më gjerësisht te Tyler: Das Unaussprechliche. F. 166)

<sup>247</sup> Po aty.

<sup>248</sup> Po aty, f. 198.

[(...) ein Diskurs der evoziert, der repräsentiert nichts, selbst dann nicht, wenn er einer Repräsentation unterworfen wird (...)]

<sup>249</sup> Po aty.

[Dergestalt hintergeht derpostmoderne Text die repräsentationale Funktion des Zeichen, er hat alle Lust der Substitution abgeworfen, auch die Last der ‚Absetzen‘ und ‚Differenzen‘ des Grammatologen. (...) Die Evokation ist eine Einheit, einfaches Werden oder Prozess; hier wie anderswo ist der Verführung durch die Grammatik zu widerstehen (...) Vielleicht sollten wir uns, bevor wir eine neue Logographie erfänden, eher an dem Ruf orientieren, den auszulegen Heidegger nicht müde wurde: besser wäre es allemal, den Fallstrickend der Grammatik radikal zu misstrauen.]



shkronja s'përfaqëson veçse fillet fonologjike të saj. Me këtë rast shkrimi si rebus kërkon një përfaqësim më të mirë para se të hyhet në komunikim.<sup>250</sup> Derrida është i bindur se komunikimi s'paraqet asgjë tjetër veç idesë së fjalimit, idesë së zërit, që i drejtohet tjetrit dhe me këtë rast rri lidhur në metafizikën e pranisë dhe të fonocentrizmit

*“Refuzimi i Derrida-së që i bën tingullit, frika e tij para komunikimit, afëra e tij me të mosfolshmen, përjashtojnë çdo dialog. Heshtur ai e mund mendimim rreth subjektit, që si pasojë ka mundjen e komunikimit. Ai tenton të mos pranojë fantazmën e të folurit, atë e pështiros perspektiva e një dëgjuesi [...]”<sup>251</sup>*

Kjo është pikëpamja e Tyler-it rreth filozofisë logocentriste të Derrida-së.

### III.1.4. Deleuze: Përsëritja dhe mospërkufizueshmëria e subjektit

Një nga të parët që janë marrë me nocionin diferencë pa dyshim është Gilles Deleuze. Qëllimi i ‘diferencës’ së tij është çlirimi i vetes nga përgjithshmëria e negacionit dhe identitetit. Si për Derrida-në, ashtu edhe për Deleuze, vendimtare janë përsëritja dhe shtyerja e kuptimeve, sepse përmes tyre sqarohet mospërkufizueshmëria e subjektit si një gjë e pathemel dhe e paidentifikueshme.

*“Përsëritja s’është këmbëngulësia e së njëjtës, ashtu siç s’është edhe ngjashmëria e shumësisë. Subjekti i përsëritjes së përhershme nuk është e njëjta, por e ndryshmja, nuk është e ngjashmja, por e pangjashmja, nuk është njëra, por e shumta, nuk është domosdoshmëria, por rastësia.”<sup>252</sup>*

<sup>250</sup> Po aty, f. 39.

<sup>251</sup> Po aty, f. 53.

[Derridas Abneigung gegen den Klang, seine Furcht vor der Kommunikation, seine Affaire mit dem Unaussprechlichen schließen jeden Dialog aus. Klanglos würgt er Gedanken an das Subjekt ab, das die würgende Folge der Kommunikation ist. Er vermag das Gespenst des Sprechers nicht zu schlucken, ihm verursacht die Aussicht auf einen Hörer Brechreiz (...)]

<sup>252</sup> Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Fink Verlag, München 1992. F. 165

[Die Wiederholung ist Beharrlichkeit des Selben ebensowenig wie Ähnlichkeit des Vielen. Das Subjekt des ewigen Wiederkehr ist nicht das Selbe, sondern das Differente, nicht das Ähnliche, sondern das Unähnliche, nicht das Eine, sondern das Viele, nicht die Notwendigkeit, sondern der Zufall.]

Në kuadër të përsëritjes Deleuze numëron kategoritë e përfaqësimit, që në vete përmbajnë efektet e së ngjashmes dhe të së njëjtës.<sup>253</sup> Për këtë do të ishte e nevojshme të projektohej një identitet në diferencën fillestare, për të njohur pastaj në pasqyrimin e kësaj difference simulacionet e identitetit dhe ngjashmërisë. Gjatë analizës së këtij projekcioni, Deleuze sikur ka dilemë:

*“Ato janë të ngjizura në këtë sistem, i cili përtej diferencës lidh diferentën me diferencën, gjë kjo që e bën sistemin e tillë të jetë vetëm një imazh i rremë (simulacre). E njëjta, e ngjashmja, janë fiksiione të krijuara nga rikthimi i përhershëm. Kjo nuk është një gabim, por një iluzion: një iluzion i pashmangshëm në burim të gabimit [...] Ose e njëjta dhe e ngjashmja nuk dallohen nga vetë përsërtitjet e tyre të përhershme. Ato nuk janë preekzistente përballë përsërtitjes së përhershme: as e njëjta dhe as e ngjashmja nuk kthehen prapë, rikthimi i përhershëm është më tepër e njëjta e vetme, ngjashmëria e vetme e asaj që kthehet.”<sup>254</sup>*

Po ashtu, duhet cekur se e njëjta dhe e ngjashmja nuk bën të abstragohen, sepse e njëjta do të dëshmonte gjithnjë rreth asaj që e ndan dhe e bën atë të ndryshme me arsyen. Si dikur te Nietzsche, edhe te Deleuze identiteti dhe e ngjashmja shfaqen si fiksiione dhe iluzione, të cilat duhet të dekonstruktohen mbi bazën e një përsërtitjeje të përhershme. Bashkë me Felix Guattari-n Deleuze<sup>255</sup> ka përpunuar të ashtuquajturën *teorinë e rizomit*.<sup>256</sup> Sipas mendimit të tyre, mënyra e re e të menduarit është e ngjashme me rizomin. Te Deleuze kjo shfaqet në raportin e përsërtitjes dhe ndryshimit. Ndryshimet dhe

<sup>253</sup> Po aty.

<sup>254</sup> Po aty.

[Sie sind im System erzeugt, das über die Differenz das Differente aufs Differente bezieht (weswegen ein derartiges System selbst ein Trugbild (simulacre) ist. Das Selbe, das Ähnliche sind durch die ewige Wiederkehr erzeugte Fiktionen. Es liegt hierhin kein Irrtum, sondern eine Illusion: eine unvermeidliche Illusion an der Quelle des Irrtums (...) Oder das Selbe und das Ähnliche unterscheiden sich nicht von der ewigen Wiederkunft selbst. Sie sind gegenüber der ewigen Wiederkunft nicht präexistent: Weder das Selbe noch das Ähnliche kehren wieder, vielmehr ist die ewige Wiederkunft das einzige Selbe, die einzige Ähnlichkeit dessen, was wiederkehrt.]

<sup>255</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: Rhizom. Merve Verlag Berlin, 1977.

<sup>256</sup> Në botanikë rizomi paraqet një lloj rrënje, që rritet në drejtime, madhësi të ndryshme, duke u rrjetëzuar në vete. Madje edhe pjesët e bimës që rriten mbi tokë mund të depërtojnë prapë në tokë dhe të lëshojnë atje rrënjë të reja. Te rizomi vdesin kohë pas kohe pjesët e vjetra, ndërsa zhvillohen të reja, kështu që brenda një kohe e gjithë tërësia e bimës merr një pamje krejt tjetër.

shmangiet që ndodhin në përsëritjen e përhershme, krijojnë natyrën e dislokimit të kuptimeve, me ç'rast origjinali nuk është më gjithsesi origjinal dhe përsëritja nuk është më përsëritje. Kjo do të thotë se, në botën tonë postindustriale, kufijtë e diferencës nuk është lehtë të dallohen menjëherë. D.m.th. nuk ekziston një diferencë totale, por vetëm evolucioni i saj i pandalshëm plural. Deleuze mendon se shfaqja është kuptim themelor i ontologjisë së sotme dhe se rizomi i ka dhënë kësaj shkence modelin e të menduarit.

Te mendimi rizomatik kemi të bëjmë me një të menduar të stërlidhur në formë rrënjësh, ku dallimet nuk mund të kuptohen në rrafshin metafizik, por vetëm në përthurje (ndërlidhje) me dallimet tjera. Në kuadër të kësaj rizomi paraqet metaforën e asaj bime, te e cila nuk dallohet dot çka është trung dhe çka është rrënjë.

*“Rizomi hyn në lidhjet evolutive të huaja dhe krijon me to lidhje transversale mes vijash të ndryshme zhvillimore. Ai nuk është monadik, por nomadik; ai ngjiz diferenca josistematike dhe të papritura; ndan dhe hap; lë dhe lidh; dallon dhe sintetizon njëkohësisht.”<sup>257</sup>*

Për Deleuze-n dhe Guattari-n me humbjen e subjektit bota ka humbur edhe rrënjën e saj, kështu që është bërë kaotike dhe lë të shpjegohet vetëm përmes shumësisë. Por, sipas tyre, shumësia duhet të bëhet dhe atë në të gjitha përmasat.<sup>258</sup> Dhe shumësia që duhet të bëhet, mund të shpjegohet përmes kuptimesh si koneksioni dhe heterogjeniteti, sepse në strukturën e rizomit çdo pjesë është e lidhur me tjetrën.

*“Një rizom lidh pa pushim pjesë radhësh semiotike, organizatash pushtetore, arritjesh arti, shkence dhe luftërash shoqërie. [...] nuk ka më gjuhë në kuptimin e dikurshëm të saj, s’ka universalitet*

<sup>257</sup> Welsch: Unserpostmoderne Moderne. F. 142

[Das Rhizom tritt in fremde Evolutionsketten ein und knüpft transversale Verbindungen zwischen divergenten Entwicklungslinien. Es ist nicht monadisch, sondern nomadisch; es erzeugt unsystematische und unerwartete Differenzen; es spaltet und öffnet; es verlässt und verbindet; es differenziert und synthetisiert zugleich.]

<sup>258</sup> Deleuze, Guattari: Rhizom. F. 10 f.

*të gjuhës, por një garë mes dialektesh, të folmesh, zhargonesh dhe gjuhësh të profesionit.* <sup>259</sup>

Rizomi është koneksioni i shumësive, të cilat përmes lidhjesh kombinatorike të ndryshme komunikojnë mes vete në një rrafsh shumimesh të vazhdueshme duke përplotësuar njëra -tjetrën. Ky sistem është përmasa e shumësisë, planimetria ku zhvillohet pluralja, që veteshpërfaqet dhe vetëfunksionon. Perpetuimi i këtyre koneksioneve ndikon në këtë planimetri ashtu që ajo rritet dhe zgjerohet vazhdimisht.

### III.2. Autorefleksioni në letërsinë postmoderne

Filozofia e postmodernes ndahet përfundimisht nga projekti i modernes, i cili që mbështetur mbi nocionin e subjektit. Me këtë u bë e mundur që të tejkalohet koncepti modern i gjendjes definitive, ndërsa në vend të tij u vunë themelet e të menduarit dekonstruktivist të postmodernes, i cili synon që botën ta perceptojë në një realitet të përbashkët, të tërë. Me këtë koncept identifikohet edhe letërsia postmoderne, pra *“që të mendojë brendësinë e vetes, trupësinë e shpirtit dhe dijen.”* <sup>260</sup>

Perpetuimi i mundësive të realitetit si dhe pasqyrimi i tyre mbi subjektin kanë shtruar një mori pyetjesh rreth kufizueshmërisë së gjuhës. Si është e mundur që botën ta artikulojmë me këto mjete gjuhësore që kemi? A është e mundur të përshkruhet bota e brendshme e subjektit? Deri në ç’masë mund materialja (shkrimi, teksti) të rithotë atë që në fillësë ka lindur letrarisht? Me një fjalë: a është realiteti i tregueshëm?

Postmodernia e ndërpret mënyrën tradicionale të të treguarit dhe nis të shërbehet me mjete të ndryshme, që jo rrallë mund të jenë edhe jashtëletrare. Për të krijuar letërsi, në lëndën që tregohet integrohen fragmente shkencore,

<sup>259</sup> Po aty, f.12.

[Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteil, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. (...) es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen.]

<sup>260</sup> Kosłowski: Die Prüfungen der Neuzeit. F. 19

teknike, eseistike, por edhe shtesa joletrare. Të treguarit tradicional mori fund jo vetëm për shkakun që shoqëria postindustriale u bë më e komplikuar, më e fragmentarizuar dhe me këtë më anonime dhe më joharmonike. Th. W. Adorno përshkruan dështimin e tregueshmërisë së realitetit duke iu referuar pozitës së treguesit, për të cilën ai thotë se është e karakterizuar me një paradoks, sepse derisa forma e romanit kërkon tregim (narracion), është e pamundur që ai të realizohet me mjetet e tregimit të deritashëm realist. Kjo mund të sjellë rreziqe të humbjes së vlerave letrare, sepse:

*“Është rrëzbitur identiteti i përvojës, jeta në vete, e vazhdueshme dhe artikulluar, që bën të mundur pozicionin e narratorit. Është e pamundur të mendohet, që dikush, i cili ka marrë pjesë në luftë, të tregojë për të, siç më parë dikush ka dashur të tregojë për aventurat e veta. Me të drejtë, sikur të ishte tregimtari i aftë për përvoja të tilla, tregimi që shfaqet zgjon te lexuesi padurim dhe skepsë. Mendimet si ato se njëri ulet dhe ‘lexon një libër të mirë’ janë arkaike. Kjo nuk varet vetëm nga shpërqëndrimi i lexuesve, por në atë çka dhe si thuhet. Të tregosh diçka do të thotë: të thuash diçka të veçantë, dhe mu kjo pengohet nga bota e administruar, e standardizuar dhe koherente.”<sup>261</sup>*

Problematika e vlefshmërisë së letërsisë dhe strategjive kritikuese të saj sot lidhet pandashëm me procesin e lindjes dhe krijimit të saj. Vështirësitë që sjellin artikulimi dhe përshkrimi i realitetit në të shpeshtë janë jashtëletrare, që gjuhësisht qëndrojnë në zonën e të padefinueshmes dhe të pashpërfaqshmes. Pamundësia për të thënë përmes gjuhës të renë, të paqenën më parë, lë të shpjegohet vetëm nga autorefleksioni dhe format vetëpërshkruese të letërsisë. Pavarësisht nga veteshpërfaqja e tyre eventuale

<sup>261</sup> Adorno: *Noten zur Literatur I*. F. 42

[Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, dass irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte. Mit Recht begegnet die Erzählung, die auftritt, als wäre der Erzähler solcher Erfahrung mächtig, der Ungeduld und Skepsis beim Empfangenden. Vorstellungen wie die, dass einer sich hinsetzt und ‚ein gutes Buch liest‘, sind archaisch. Das liegt nicht bloß an die Dekonzentration der Leser sondern am Mitgeteilten selber und seiner Form. Etwas erzählen heißt ja: etwas Besonderes zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von Standardisierung und Immertgleichheit verhindert.]

eksplicite, ato rrëfejnë në mënyrë implicite mbi proceset krijuese të letërsisë dhe strategjitë materializuese (tekstualizimin) të saj dhe rreth asaj se çka synohet të artikulohet gjuhësisht dhe letrarisht.

Konfrontimi mes gjuhës dhe letrarisht të imagjinueshmes, që kërkon realizim gjuhësor, ndodh në brendi të autorit dhe rreth kësaj përvoje vetëm ai mund të tregojë. Përshkrimi i atyre përvojave që shoqërojnë lindjen e letërsisë është që moti, me shekuj, një temë e shumë diskutuar. Ky proces dhe këto përvoja mund të shpjegohen përmes autorefleksionit. Në këtë proces, si mjet përshkrues dhe sqarues shërben vetë letërsia, mundësitë që vetëm ajo mund t'i vërë në shërbim. Në këtë mënyrë ajo shpjegon vetveten, procesin e lindjes së saj dhe përgjigjet në pyetjen e moçme: Si lind letërsia, si krijohet ajo?

Sidomos autopoetikata e modernes dhe postmodernes janë marrë shumë me këtë çështje dhe janë përpjekur të sqarojnë strategjitë, kushtet, rrethanat dhe gjendjet në të cilat ngjizet, lind dhe krijohet letërsia. Këto shpjegime kanë qenë njëkohësisht edhe përshkrime dhe strategji të Unit, sepse djepi i refleksionit të tekstit është pikërisht Uni, që në tekst lë të rrjedhë edhe qeniesia e vet. Instanca e Unit, apo thënë ndryshe: ajo që nga ai riartikulohet në tekst, i jep l letërsisë koherencë.

Por, në postmoderne, e cila karakterizohet me kryetemat e veta: dyshimin në ekzistencën e subjektit dhe të gjuhës, intencioni përqendrohet te e shkruara. E shkruara ndërsa paraqet vetëm një copë, thërrmijë, të asaj që është menduar dhe imagjinuar letrarisht. Me materializimin shkrimor të letërsisë reduktohet mundësia për të përshkruar rrënjësisht proceset e ngjizjes, lindjes dhe krijimit të letërsisë. Është kështu sepse mundësitë e gjuhës së artikuluar përmes shkrimit nuk mund të përpunojnë masën e të imagjinueshmes letrarisht. Megjithatë në fokus të interesimeve të autorefleksionit nuk është vetëm kjo diskrepancë mes të artikulueshmes gjuhësisht dhe të imagjinueshmes letrarisht (pra, në mes të mundësive të artikulimit dhe asaj që kërkon të artikulohet), por edhe shpërfaqja (artikulimi) i pamundësisë për të përkufizuar letrarisht realitetin.

Lidhja mes jetës dhe shkrimit është kryetema e autorefleksionit postmodern. Me vetë faktin që kjo lidhje shpërfaq ndërveprimin reflektiv të imagjinatës së shkrueshme (imagjinatë që më shpesh shfaqet në formë imazhesh sesa

shkrimi!) dhe të jetueshmes, ajo i ngjan mimesisit dhe vepron krejtësisht ngjashëm me të. Ngaqë kjo formë e mimesisit ndodh në botën e brendshme, ne mund të paramendojmë atë si një proces estetik dhe ambivalent mimetik. Kjo rikthen mimesisin në diskutim, megjithëse në një formë tjetër. Riprojektimi i imagjinatës në materien shkrimore, artikulimi i letërsisë, është një formë interaktive, intensive, e dislokimit të sinjifikatëve nga imazhet në shkrim, gjithnjë duke imituar dhe modifikuar natyrën bazë të kuptimeve, tashmë në formë estetike letrare. Kjo lëndë (ndoshta më mirë është të quhet paralëndë) që duhet artikuluar (imagjinata, shajnia, paramendimi) imiton natyrën e Unit, i cili pastaj shërben si model i projektimit të realitetit. Sepse:

*“Proceset mimetike nuk janë të qarta, ato më shumë janë ambivalente. Mimesisi çon në radhitjen përkrah ambienteve destruoze dhe raporteve të ngurta shoqërore; ai merr pjesë në vizualizimin e botës dhe në proceset e stimulimit. Imazhet e mediave masive, të cilat me realitetet e supozuara sillen në mënyrë mimetike, kërkojnë estetizimin e botës. Ato krijojnë realitete të imponuara apo të konstruara, i ndryshojnë ato dhe i thithin; fotografi në formë pamjesh televizive miniaturizohen dhe përshpejtohen; shndërrohen në rezervë të përjetimeve reale; nuk shndërrohen realitetet në fotografi, por fotografitë bëhen realitet; krijohet një pluralitet foto-realitetesh. Zhbëhen dallimet mes realitetesh, fotografish dhe fiksionesh. Në fotografi bota shfaqet e krijueshme. Pamjet sillen mimetakisht mes vete. Vërshime imazhesh e mbysin imagjinatën dhe zhbëjnë mosdisponueshmërinë e tjetrës dhe resistueshmërinë e të huajës.”<sup>262</sup>*

---

<sup>262</sup> Gebauer, G. und Wulf, Ch.: Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998. F. 10

[Mimetische Prozesse sind nicht eindeutig; vielmehr sind die ambivalent. Mimesis führt zur Angleichung an destruierte Umwelten und verfestigte Gesellschaftsverhältnisse; sie beteiligt sich an der Verbildlichung der Welt und an Prozessen der Stimulation. Die sich mimetisch zu angenommenen Wirklichkeiten verhaltenden Bilder der Massenmedien fördern die Ästhetisierung der Welt. Sie schaffen vorgebliche oder konstruierte Wirklichkeiten, verändern sie und saugen sie auf; Bilder in Form von Fernsehbildern werden miniaturisiert und beschleunigt, werden zum Ersatz von Realitätserfahrungen; nicht Wirklichkeiten werden zu Bildern, sondern die Bilder werden zu Wirklichkeiten; eine Pluralität von Bild-Wirklichkeiten entsteht. Die Unterschiede zwischen Wirklichkeiten, Bildern und Fiktionen lösen sich auf. Im

Konstruksionet dhe pamjet, që janë të artikuluar letrarisht, janë prodhime të një shpërfaqjeje të diferencuar të realitetit, e cila duhet të mbetet autonome edhe për faktin se vetëm ajo mund t'i shkruhet instancës së autorit. Për këtë arsye ky mimesis estetik shërben si bazë, folie, për të organizuar letërsinë në krijim duke iu kundërvunë ndarjes ekstreme mes objektit dhe subjektit, dhe dallimit ekstrem mes asaj që ekziston dhe asaj që duhet të bëhet (krijohet).

*“Ai vërtet përmban elemente racionale, por ato u shmangen implikimeve të qëllimshme racionale dhe përfrimit me botën. Në procesin mimetik njeriu ‘barazohet’ me botën. Mimesisi i shërben njeriut për të dalë nga vetvetja, për të futur botën e jashtme në botën e brendshme dhe për të artikuluar botën e brendshme. Ai krijon një afri të pazakontë me objektet dhe për këtë arsye paraqet një kusht të domosdoshëm i të kuptuarit.”<sup>263</sup>*

Ngjashëm vepron edhe mimesisi estetik. Ai i mundëson autorit konstruktimin e ambientit të botës së brendshme dhe duke reflektuar ndihmon në përpunimin e imagjinatës (vërshimës së imazheve, fantazisë) në rrafshin letrar. Kjo shkon në akordim me teorinë e zhbërjes së subjektit. Qysh nga Schopenhauer-i e, sidomos, me Nietzsche-n, kritika e subjektit nis të zhvillohet fuqishëm. Me Nietzsche-n ajo mori strukturë. Subjekti, sipas tij, nuk është diçka e dhënë, por diçka e poetizuar (mvjershëruar), e fshehur përtej.<sup>264</sup> Subjekti nuk mund të veprojë, ai është fikSION, mendon Nietzsche.<sup>265</sup> Ai subjektin e vrojtoi nga perspektivat e pluralitetit<sup>266</sup> dhe iu kundërvu kërkesave unifikuese teologjike,

---

Bild erscheint die Welt machbar. Bilder verhalten sich mimetisch zu anderen. Bilderfluten ertränken die Einbildungskraft und vernichten die Unverfügbarkeit des Anderen und die Widerständigkeit des Fremden.]

<sup>263</sup> Po aty, f. 11.

[Zwar enthält sie rationale Elemente, doch diese entziehen sich zweckrationalen Zugriffen und Annäherungen an die Welt. In mimetischen Prozess ‚gleich‘ sich der Mensch der Welt an. Die Mimesis ermöglicht es dem Menschen, aus sich herauszutreten, die Außenwelt in die Innenwelt hineinzuholen und die Innenwelt auszudrücken. Sie stellt eine sonst nicht erreichbare Nähe zu den Objekten her und ist daher auch eine notwendige Bedingung von Verstehen.]

<sup>264</sup> Shiko më shumë te Nietzsche: Gesammelte Werke. Hrg. von K. Schlechta. Bd. 3. Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. F. 903

<sup>265</sup> Po aty, F. 540

<sup>266</sup> “(...) shtegu deri te format e reja dhe të rafinuara të hipotezës mbi shpirtin është i hapur: dhe kuptimet si ‘shpirt i vdekur’ dhe ‘shpirti i shumësisë së subjektit’ dhe ‘shpirti si ngrehinë shoqërore e instikteve dhe afekteve’ donë partjetër që në shkencë të fitojnë të drejtë të garantuar.”



duke i kritikuar ato me vendosmëri. Uni njerëzor, për Nietzsche-n, paraqiste diçka heterogjene, të shumëllojshme, një bashkëdyzim, të kërcënuar gjithnjë nga shkatërimi. Nuk ekziston asnjë identitet i përcaktueshëm; ai i nënshtrohet gramatikës dhe gjuhës, dhe me këtë është gjithnjë divergjent<sup>267</sup>, sepse në gramatikë nuk guxojmë të besojmë<sup>268</sup>. Është gabim të mendohet se ekziston një Unë i unifikuar, i tërë<sup>269</sup>; është kështu sepse qëndron thellë në thelbin e të menduarit që e kushtëzueshmja të krijojë të pakushtëzueshmen, ashtu siç Uni krijon proceset e shumësisë së vet dhe mat botën me gjithë atë mori përmasash të mëdha që i ka vënë vetes dhe me fiksionet e tij bazike, ligjet logjike, numrat dhe krijimet.<sup>270</sup>

Prodhimi i të vërtetave nga njeriu është pasojë e shumësisë së tij të brendshme. Këtë Nietzsche, ndërsa pledon për shumësinë, e sqaron duke i diagnostikuar predikimet e tërësisë dhe unifikimit si iluzione të perspektivës së një gjoja uniteti. Sot shihet qartë se filozofia dhe letërsia postmoderne këtë ide e kanë vënë në themel të shpërfaqjeve dhe analizave të veta. Uni i shumtë (multipël) dhe shumëperspektiv paraqet sot nocionin qendror të mosmarrëveshjes dhe, duke u vënë nën fokus të shkencës, studiohet pandalshëm nga të gjitha perspektivat. Këto vështrimet shkencore të Nietzsches kanë ndihmuar sidomos në hulumtimet mbi autorësinë dhe lindjen, krijimin, e artit. Për këtë arsye, sot, në postmoderne, subjekti merret pa përjashtim si diçka e tejshkuar, ndërsa Uni shikohet si objekt në shumësi (multipël).

Zhdukja e subjektit, proceset e zhbërjes së tij si dhe natyra performative e të shkruarit paraqesin karakteristikat e artit autorefleksiv të postmodernes. Foucault kishte hetuar (në librin e tij *Le mots et le choses (Rrequlli i qjërave)*) se shkrimi paraqet një nevojë për t'u shpërfaqur, përfaqësuar.<sup>271</sup> Ai mendon

---

[...] der Weg zu neuen Fassungen und Verfeinerungen der Seele-Hypothese steht offen; und Begriffe wie ‚sterbliche Seele‘ und ‚Seele als Subjekts-Vielheit‘ und ‚Seele als Gesellschaftsbau der Triebe und Affekte‘ wollen fürderhin in der Wissenschaft Bürgerrecht haben.] Po aty. Bd. 2. Jenseits von Gut und Böse. F. 576

<sup>267</sup> Po aty, f. 600.

<sup>268</sup> Po aty, Bd. 3. Aus dem Nachlass. F. 501

<sup>269</sup> Po aty, f. 456.

<sup>270</sup> Po aty, f. 908.

<sup>271</sup> Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. F. 260 f.

se përfaqësimi e karakterizon qenësinë e gjuhës, natyrës, të individëve dhe ka një vlerë determinuese për gjithë fushat empirike.<sup>272</sup>

Teoria e refleksionit (ose siç e quajnë ndryshe teoria e subjektit) është e lidhur pandashëm me performativitetin vetanak, që, duke u shpërfaqur, edhe nëse nuk shfaq gjithë elementet autobiografike, atëherë përçon informata edhe nga Uni i vet. Në letërsi kjo nënkupton një lloj pasqyrimi mes identitetit dhe joidentitetit, që realizohet në shkrim. Shkruesi dhe ai që synon të jetë i shkruar, paraqesin konstalacionin e kipcit, në mënyrë që, gjatë aktit të shkrimit, shkruesi lë të rrjedhë vazhdimisht veten e vet.

*“Vetëdija e shkruesit gjatë këtij akti është e ndarë. Duke u bartur herë në anën e Unit të shkruesit herë në atë të atij që përshkruhet, ajo zhvendoset përtej vetes. Nuk barazohet me qenien e brishtë dhe të kapluar nga frika, por zhvendoset përtej saj. Autobiografisti bën dy lëvizje njëkohësisht: ai lëviz në drejtim të atij që ka qenë dikur, dhe, duke e bërë këtë, ai largohet nga ai që paraqet veten e vet. Deshi apo s’deshi autobiografisti, Uni, gjendjen e të cilit ai mëton të përshkruajë, i bëhet krijesë e një tjetri. Ndërsa ai vetë, shkruesi, konstituohet qartë si një perspektivë dhe aftësi për të fiksuar objektin që vështrohet.”<sup>273</sup>*

### III.2.1. Italo Calvino

Hapja dhe permutiviteti janë veti e veprave postmoderne. Nëse i referohemi Eco-s, për veprat e artit ai thotë se ato janë gjithnjë në lëvizje, janë të hapura dhe lidhin gjithnjë rishtaz raporte të reja me diskursin, duke qenë të hapura

<sup>272</sup> Po aty, f. 261.

<sup>273</sup> Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998. F. 228  
[Das Bewusstsein des Schreibenden ist dabei eigentümlich gespalten. Hin- und hergehend zwischen dem schreibendem und dem beschriebenen Ich, ist es gewissermaßen außer sich. Es fällt gerade nicht mit dem angstgeplagten, hinfalligen Wesen zusammen, das es beschreibt, sondern ist über dieses hinaus. Der Autobiograph vollzieht zwei einander widerstreitende Bewegungen zugleich; er bewegt sich auf den zu, der er war, und indem er dies tut, entfernt er sich zugleich von ihm, der für ihn zum ändern seiner selbst wird. Ob es will oder nicht, wird ihm das Ich, dessen Befindlichkeiten er wiederzugeben sucht, zur Gestalt eines ändern. Er selbst aber, der Schreibende, konstituiert sich als reiner Blick und Fähigkeit, das Geschaute festzuhalten.]

për një radhë të pafund menyra leximore.<sup>274</sup> Mundësitë ndërvepruese që vijnë nga një vepër, realizohen si forma tregimesh në tregim. Kjo paraqet një lloj komplementariteti, në të cilin shkrimi dhe leximi jo vetëm që përplotësojnë njëri-tjetrin, por depërtojnë në njëri-tjetrin dhe me këtë rast shndërrohen në vetëpasqyrim (autorefleksion).

*“Një zhvendosje e tillë nga leximi kontemplativ në atë aktiv mbështetet veçanërisht nga format e narrativitetit vetëpasqyruar, pra përmes veprash, që përshkruajnë një tregim në tregim, që tregojnë mbi ‘punën’ e të treguarit ose që në një mënyrë tjetër formulojnë vetëdijen e tyre tekstore.”<sup>275</sup>*

Vetërefleksioni bëhet temë e artit dhe sa më shumë që vetja realizohet në art, aq më shumë ai zhbëhet si subjekt. Kjo, siç thotë Schmelting, bëhet e mundur përmes një dyfishimi të komunikimit të jashtëm përmes të brendshmit, me ç’rast të gjitha pjesët përbërëse të letërsisë si autori, prodhimi dhe recipienti, shndërrohen në letërsi.<sup>276</sup>

Në themel të nocionit ‘vdekja e subjektit’, autor i të cilit është Nietzsche, relacioni mes unit dhe vetes qëndron në një konstelacion iluzor të fikcionit dhe transformacionit të unit. Me këtë rast fikcionaliteti paraqet vetëm një maskë, pas së cilës fshihet dëshira për pushtet.<sup>277</sup> Vetëm Letërsia ofron instrumentariumin me të cilin subjekti mund të transformohet, duke u realizuar si fiksim i pastër.

*“Ngaqë subjekti gjatë ligjëratës mund të përshkruhet me Unin vetë, njëkohësisht duke aluduar një Ti, duke vënë pastaj kusht me këtë rast që ky Ti të njihet si një Unë tjetër, kjo nuk është një*

<sup>274</sup> Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973. F. 57

<sup>275</sup> Schmelting, Manfred: Das labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1987. F. 300

[Solches Umschalten vom kontemplativen zum aktiven Lesen wird nur insbesondere durch die verschiedenen Formen narrativer Selbstreflexion gefördert, also durch Werke, die eine Geschichte in der Geschichte schildern, über die ‚Arbeit‘ des Erzählens berichten oder auf andere Weise ihr Textbewusstsein formulieren.]

<sup>276</sup> Po aty.

<sup>277</sup> Lexo më shumë te Jauß: Studien zur Epochenwandel... F. 268.

*‘paragykim popullor’, por kushti themelor i të gjithë gjendjes pragmatike të komunikimit sot e këtu.”<sup>278</sup>*

Me këtë rast shkrimet më të rëndësishme dhe origjinale do të duhej të ishin ato që ofrohen nga vetë shkrimtarët. Këta kanë të drejtën të qëndrojnë në të dyja anët e letërsisë: si artistë dhe si shkencëtarë, me ç’rast ata lidhin teorinë dhe artin e tregimit me njëri-tjetrin. Ata janë ato qenie hibride, të cilat ne na i ofrojnë përvojat e veta me krijimin e letërsisë. Njëri nga të parët në këtë drejtim ka qenë Rousseau me *Confessions* e vet. Performativiteti, vetinskenimi, që ndodhin në vepër, zbulojnë realizimin e vetëpasqyrimin nga një figurë, që paraqet një tjetër, por që në realitet s’është veçse një shteg i tërthortë i vetëpasqyrimin të Rousseau-it. Këtë shteg deri te vetja, këtë moskongruencë të Unit me veten, Bürger e arsyeton me ndarjen, plasaritjen, që ndodh në vetë autorin, duke e ndarë atë në një Unë vuajtës dhe në një Unë përshkrues.

*“Duke i analizuar me përpikëri gjatë shkrimit mekanizmat, të cilëve ai, si vuajtës, iu është nënshtruar, ai arrin t’u ikë fiksimeve vdekjeprurëse në veten identike. Pikërisht në moskongruencën e Unit me veten e tij qëndron lehtësimi i shkrimit.”<sup>279</sup>*

Pa dyshim, një nga këto qenie hibride të letërsisë është edhe Italo Calvino. Vepra e tij teorike (ajo artistike do të analizohet ende në këtë punim), që kryesisht mund të gjendet në “Gjashtë propozime për mijëvjeçarin e ri” dhe “Kibernetikë dhe fantazma”, preokupohet në të shumtë me teknikat e krijimit të letërsisë (Si krijohet dhe lind letërsia?) dhe me arsyetimin e ekzistencës së saj (Pse letërsia?). Në marrëveshje me Universitetin e Harvard-it, Calvino kishte përgatitur gjashtë ligjërata, të cilat ai donte t’i mbante gjatë vitit studimor 1985-1986. Calvino vdiq më 19 shtator 1985 ndërsa ligjëratat u

<sup>278</sup> Po aty.

[Dass das Subjekt in der Rede sich mit Ich selbst bezeichnen, sich zugleich auf ein Du beziehen und dabei voraussetzen kann, dass sich dieses Du als ein anderes Ich zu erkennen gibt, ist kein, Volks-Vorurteil’, sondern die fundamentale Bedingung aller Kommunikation im Jetzt und Hier der pragmatischen Redesituation.]

<sup>279</sup> Bürger: Das Verschwinden des Subjekts. F. 229

[Indem er schreibend die Mechanismen luzide analysiert, denen er als Leidender unterliegt, entkommt er der tödlichen Fixierung aufs identische Selbst. Gerade in der Nicht-Übereinstimmung des Ichs mit sich selbst liegt das entlastende des Schreibens.]

botuan si libër. Qysh në fillim të këtyre ligjëratave ai kishte shfaqur një optimizëm duke u shprehur për librin si një vlerë kulturore e paanashkalueshme.

*“Mijëvjeçari që po përfundon ka përjetuar lindjen dhe përhapjen e gjuhëve përendimore, dhe paralelisht me to atë të letërsive, të cilat kanë dëshmuar aftësinë e tyre në të shprehur, në njohuri dhe imagjinatë. Njëkohësisht ishte ky mijëvjeçari i librit, për aq sa në të është zhvilluar ai objekt të cilin ne e njohim si libër. Ndoshta shenja më e dukshme që lë të kuptohet se po shkojmë kah fundi i këtij mijëvjeçari është të menduarit e shpeshtë rreth fatit të letërsisë dhe librit që bëhet në kohërat postindustriale teknologjike [...] Besimi im në ardhmërinë e letërsisë mbështetet mbi diturinë se ka gjëra, të cilat vetëm letërsia me mjetet e saj specifike mund t’i japë.”<sup>280</sup>*

Qysh në fillim të radhës së këtyre ligjëratave Calvino insiston në faktin se letërsia është e veçantë dhe se vetëm ajo mund të shpjegojë gjërat e jetës dhe të botës. Shkrimi dhe letërsia janë ato mjete përmes të cilave, sipas Calvino-s, pasqyrohen fenomenet e qeniesisë. Ai thotë se nuk ka mundësi që letërsia të zëvendësohet me alternativa tjera. Libri dhe letërsia nuk mund të prodhohen nga robotët apo të ngjashmit. Kjo i takon vetëm njeriut, dhe pikërisht njeriut dhe, për njeriun Calvino përkushton gjithë jetën e tij, jo vetëm letrare por edhe politike. Ajo që Calvino-n e bën të veçantë dhe si përfaqësues shembullor të autorefleksionit është sidomos përthurja e ngjeshur e teorisë dhe letërsisë në veprën e tij, çështja e kërkimit të një përgjigjeje në pyetjen: çka është puna me letërsinë? Ç’mendim shpërfaq letërsinë?

---

<sup>280</sup> Calvino, Italo: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. Carl Hanser Verlag, München Wien 1991. F. 11  
[Das zu Ende gehende Jahrtausend hat die Geburt und die Ausbreitung der modernen westlichen Sprachen erlebt, und parallel dazu die der Literaturen, die das Ausdrucks-, Erkenntnis- und Imaginationspotential dieser Sprachen erkundet haben. Zugleich ist es das Jahrtausend des Buches gewesen, insofern sich in ihm das Objekt Buch, wie wir es kennen, herausgebildet hat. Vielleicht ist eines der deutlichsten Anzeichen dafür, dass das Jahrtausend zu Ende geht, die Häufigkeit, mit der man sich über das Schicksal der Literatur und des Buches im sogenannten postindustriellen technologischen Zeitalter Gedanken macht (...) Mein Vertrauen in die Zukunft der Literatur beruht auf dem Wissen, dass es Dinge gibt, die einzig die Literatur mit ihren spezifischen Mitteln zu geben vermag.]

Si teoricien ai hulumton anatomicinë dhe fillësën e tregimit, kufijtë mes imagjinatës dhe realitetit. Përmes saj ai aludon në botën dhe Unin, në raportet mes tyre. Ai merr përsipër detyrën për të deshifruar botën përmes letërsisë. Për këtë, ai ndërlihdh në veprën e vet numër të madh shkencash, historish dhe botëkuptimesh. Me këtë rast, letërsia merr formën e një gjithësie të pafund, e cila i është nënshtruar një sistemi të bashkërenditjes dhe ndërlihdhjes. Kodi i kësaj ndërlikueshmërie mund të gjendet vetëm në dhe përmes shkrimit. Një Gjithësi e tillë shkrimore ofron kushtet që të zgjerohet mundësia imagjinate dhe që përmes fiksonit të realizohen mundësi të cilat në asnjë formë jetër nuk mund të paramendoreshin.

*“Vetëm atëherë kur poeti dhe shkrimtari ndërmarin projekte të cilat të tjerët as që guxojnë t’i mendojnë, letërsia arsyeton funksionin e vet. Që nga koha kur shkenca dyshon në sqarimet e përgjithshme dhe duron vetëm zgjedhje të pjesshme të veçanta, letërsia përballet me sfidën që t’i ndërlihdhë llojet e ndryshme të dijës dhe, kodet më të ndryshme në një kuptim shumështrësor dhe gjithpërfshirës të botës.”<sup>281</sup>*

Këtu ai përmend Goethe-n, i cili në kohët e tij kishte dashur të shkruante një roman mbi Gjithësinë, dhe Lichtenberg-un, i cili mendonte se gjithë boshi i Gjithësisë do të ishte i denjë për një poezi, ndërsa për vete thotë:

*“Pasi që unë gati që dyzet vjet po shkruaj fikson, pasi që kam provuar shtigje të ndryshme, ngadalë po vjen koha që të jap një përkufizim kuptimplotë të punës sime. Do të propozoj sa vijon: puna ime kryesisht është përqëndruar në heqje të peshës; unë herë krijesave njerëzore, herë trupave qiellorë, herë qyteteve jam përpjekur t’u heq peshën e tyre; por, para së gjithash jam përpjekur t’i heq peshën ngrehinës së tregimit dhe të gjuhës.”<sup>282</sup>*

---

<sup>281</sup> Po aty, f. 152.

[Nur wenn Dichter und Schriftsteller sich Projekte vornehmen, die andere nicht einmal zu denken wagen, behält die Literatur eine Funktion. Seit die Wissenschaft den allgemeinen Erklärungen misstraut und nur noch einzelfachliche Teillösungen duldet, besteht die große Herausforderung an die Literatur darin, die verschiedenen Arten von Wissen und die verschiedenartigsten Codes in einer vielschichtigen und umfassenden Sicht der Welt vernetzen zu können.]

<sup>282</sup> Po aty, f. 15.

Calvino është shumë origjinal sidfomos në involvimin e lexuesit dhe aktit të leximit në Letërsi. Aty, në letërsinë e Calvinos, lexuesi zaptot rolin e sovranit, subjektit krijues, (si shembull i veçantë këtu shërben romani *Nëse një udhëtar një nate dimri...*).

Siç e ka vënë re Jauß, ai është i pari autor që për temë të poetikës dhe teorisë së vet e bën botën e pashkruar. Konfrontimi i gjuhës me mosgjuhën, me botën memece dhe të pagjuhë, që qëndron përtej mundësive artikuluese të njeriut, mund të bëhet vetëm përmes letërsisë. Kjo arrihet përmes fiksonit.<sup>283</sup> Sepse “*Letërsia [...] është vendi i bekuar, në të cilin gjuha arrin të bëhet ajo që do të duhej të ishte vërtetë.*”<sup>284</sup>

Calvino është origjinal sidomos me rastin e involvimit të lexuesit dhe të leximit në letërsi. Lexuesi, në letërsinë e Calvinos, i merr sovranitetin subjektit që shkruan (kjo qëndron sidomos në romanin e tij “*Kur një udhëtar një nate dimri...*”) dhe pikërisht ky eksperiment i posaçëm karakterizon fuqishëm këtë letërsi.

*“Për dallim nga klasikët tjerë të romanit modern, të cilët kishin sjellë në lojë vetë lexuesin (Don Quijote, Tristram Shandy, Jacques la Fataliste), në romanin e Calvinos ‘Kur një udhëtar një nate dimri...’ është tekstualizuar pritja e lexuesit dhe ai është bërë partner në dialog, me të cilin autori diskuton rreth eventualiteteve të ngjarjes dhe qëndrueshmërisë morale të tyre. Këtu lexuesi është i pranishëm që nga fillimi në secilin akt të shkrimit dhe suksesivisht ai merr rolin e subjektit në një botë të shkruar. Këtu atij po ashtu [...] i imponohet që, si një Ti lexues,*

---

[Nachdem ich seit vierzig Jahren fiction schreibe, nachdem ich verschiedene Wege ausprobiert habe, wird es langsam Zeit, dass ich mich einer umfassenden Definition meiner Arbeit umsehe. Ich würde die folgende vorschlagen: Meine Tätigkeit hat vorwiegend darin bestanden, Gewicht wegzunehmen; ich habe bald den menschlichen Gestalten, bald den Himmelskörpern, bald den Städten Gewicht zu nehmen versucht; vor allem aber habe ich versucht, dem Bau der Erzählung und der Sprache gewicht zu nehmen.]

<sup>283</sup> Lexo më gjerësisht te Jauß, Hans Robert: Studien zur Epochenwandel. F. 275 f.

<sup>284</sup> Calvino: Sechs Vorschläge. F. 84

[Die Literatur (...) ist das gelobte Land, in dem die Sprache das wird, was sie eigentlich sein sollte.]

*të zërë vendin dhe të marrë rrezikun e një Uni rrëfimtari anonim,  
për të pësuar vdekjen e subjektit [...]»<sup>285</sup>*

Instanca e lexuesit dhe natyra e tij, janë gurët themeltarë të poetikës së Calvino-s. Përmes ndërveprimeve Unë-Ti të lexuesit që lexon dhe lexohet njëkohësisht, Calvino realizon mundësinë e një teksti të shkruar në pafundësi, i cili, duke u lexuar nga lexuesi, perpetuohet gjithnjë dhe në forma të reja. Lexuesi është pandashëm i lidhur me lindjen, krijimin, e letërsisë, dhe atë jo vetëm me recipiencën e tij, por edhe me veprimin e tij aktiv. Aftësia e tij për të shndërruar botën në shkrim, sipas Calvino-s është e gjatshme vetëm në letërsi. Me këtë rast shkrimi ofron mundësinë për të realizuar pafundësisht shumë alternativa të realitetit. Për këtë, ekzistojnë fantazia dhe imagjinata dhe me to Calvino është shërbyer vazhdimisht, sepse:

*“Në çdo rast (...) të gjitha ‘realitetet’ dhe ‘fantazitë’ mund të marrin formë vetëm përmes shkrimit; vetëm përmes shkrimit në të cilin jashtësia dhe brendësia, bota dhe Uni, përvoja dhe fantazia, të gjitha bashkë rezultojnë të përbëhen nga një dhe e vetmja lëndë foljore; vizionet e nduarnduarshme të syrit dhe shpirtit gjenden të renditura në radhët e njëtrajtshme të shkronjave të vogla dhe të mëdha, pikave, presjeve, vizëlidhëseve. Faqe plot me shenja të renditura njëra pas tjetrës, pranë e pranë si kokrra rëre, shpërfaqin përmbi një sipërfaqe, që është gjithnjë e njëjta dhe e ndryshmja, si pluhunajat e shkretëtirës të ndjekura nga era, atë lojën shumëngjyrëshe të botës.”<sup>286</sup>*

<sup>285</sup> Jauß: Studien... F. 280

[Im Unterschied zu den Klassikern des modernen Romans, die den Leser selbst mit ins Spiel gebracht hatten (*Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Jacques la Fataliste*) ist in Calvino's *Viaggiatore* nicht allein die Erwartungen des Lesers in den Text eingeschrieben und dieser zum Dialogpartner erhoben, mit dem der Autor über die Eventualitäten der Handlung und ihre moralische Kasuistik diskutiert. Hier ist der Leser von Anbeginn in jedem Akt des Schreibens mit gegenwärtig und fortschreitend in die Rolle des Subjekts einer geschriebenen Welt einbezogen. Hier wird ihm nun auch (...) angesonnen, als lesendes Du selbst die Stelle und das Risiko des anonymen erzählenden Ich zu übernehmen, dem es in jeder der zehn abgebrochenen Geschichten beschieden ist, den Tod des Subjekts zu erleiden (...)]

<sup>286</sup> Ebd. S. 136

[In jedem Fall können alle (...) ‚Realitäten‘ und ‚Phantasien‘ nur durch das Schreiben Form annehmen, nur durch die Schrift, in der Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Welt und ich, Erfahrung und Phantasie allesamt aus dem gleichen Wortmaterial zu bestehen scheinen; die vielgestaltigen Visionen der Augen und Seele finden sich eingefasst in gleichförmige Reihen



Për Calvino-n, letërsia është edhe angazhim njerëzor, human, sepse ai mund të jetë bekim, vërtetim vlerash dhe pranim i autoritetit por edhe katalizator dhe gjenerues procesesh të kundërvenshme.<sup>287</sup> Ajo, po ashtu, mund t'i trasojë njeriut shtegun drejt lirisë, dhe t'i ndihmojë atij të ndërtojë një mendim kritik, që mund ta reflektojë pastaj në kulturë dhe në mendimin e gjithëmbarshëm kolektiv.<sup>288</sup>

### III.2.2. Octavio Paz

Një shembull tjetër i autorefleksionit letrar është nobelisti latino-amerikan Octavio Paz, i cili, përveç veprave letrare, ka shkruar edhe shumë ese mbi letërsinë. Sidomos të njohura janë veprat e tij *Harku dhe lira* dhe *Koha tjetër e vjershërimit*. Në esenë e tij ai pledon për një botë të magjishme poezie:

*“Asnjëri nuk mund ta mohojë fuqinë magjike të fjalëve. Madje as ata, që dyshojnë në fjalë. Rezervat ndaj gjuhës janë një sjellje intelektuale. Vetëm në ndonjë rast të veçantë ne i mënjanojmë fjalët: pastaj u japim atyre prapë gjithë besimin që kemi. Besimi në gjuhë është një sjellje intelektuale. Besimi në gjuhë është sjellja spontane dhe fillestare e njeriut ndaj gjuhës: gjërat janë emri i saj. Besimi në fuqinë e fjalëve është një reminishencë e botëkuptimeve tona më të moçme: natyra është bërë me shpirt; çdo gjë ka jetën e vet; fjalët si kipca të botës së gjërave po ashtu janë bërë me shpirt. Gjuha, ngjashëm me Gjithësinë është një botë plot thirrje dhe përgjigje; baticë dhe zbaticë, bashkim dhe ndarje, frymëmarrje dhe frymënxjerrje. Disa fjalë tërheqin njëra-tjetrën, disa të tjera refuzohen mes vete, dhe të gjitha kanë marrëdhënie me njëra-tjetrën. Gjuha është një kompleks*

---

von kleinen und großen Buchstaben, Punkten, Kommata, Gedankenstrichen. Seiten voll aneinandergereihter Zeichen, dicht an dicht wie Sandkörner, repräsentieren das farbige Schauspiel der Welt auf einer Fläche, die immer gleich und immer verschieden ist, wie die vom Wind durch die Wüste getriebenen Dünen.]

<sup>287</sup> Calvino, Italo: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zur Literatur und Gesellschaft*. Carl Hanser Verlag, München Wien 1984. F. 23 f.

<sup>288</sup> Po aty.

*krijesash të gjalla, që lëvizen nga ritmet, të clat u ngjajnë atyre që lëvizin yjësitë dhe bimët.* »<sup>289</sup>

Octavio Paz në poetologjinë e tij ka studiuar dhe përshkruar një sistem binar të shkrimit të letërsisë. Për të ekzistojnë dy lloje poetësh: të parët, janë ata të cilët nuk besojnë në inspirim dhe të dytët, që besojë në të. Në rastin e parë bëhet fjalë për poetët reflektues, të cilët gjatë krijimit të letërsisë konfrontohen me një ndikim misterioz të huaj, që manifestohet sikur një zë i paftuar.<sup>290</sup> Te poetët që besojnë në inspirim, kjo, sipas Paz-it, ndodh në një mënyrë tjetër, ngaqë ata, gjatë shkrimit, humbasin në botën e shkronjave dhe fjalëve, kështu që nuk ndiejnë më largësinë mes të menduarit dhe të shkruarit, dhe pikërisht për këtë nuk janë të vetëdijshëm për atë që bëjnë.

Sistemi binar i Paz-it mbështetet mbi ndërveprimet e një dyzimi dyzërësh të brendshëm<sup>291</sup>. Zëri i parë përfaqëson vetë poetin, derisa i dyti qëndron për misterin e inspirimit. Ky mister i imagjinatës qëndron ngushtë i lidhur me atë që e quajmë dëshirë dhe që mbështetet mbi të qenit tjetër të realitetit dhe mbi ndarjen e Unit.

*“Akti i shkrimit të një poezie na shfaqet sikur një nyjëtim forcash të kundërvënshme, në të cilën zëri ynë dhe zëri tjetër ndërliiden*

<sup>289</sup> Paz, Octavio: Der Bogen und die Leier. Poetologischer Essay. Der Rhythmus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990. F. 61

[Niemand kann sich dem Glauben an die magische Kraft der Worte entziehen. Nicht einmal jene, die den Worten misstrauen. Die Zurückhaltung gegenüber der Sprache ist ein intellektuelles Verhalten. Nur in bestimmten Augenblicken wägen wir die Worte ab; danach schenken wir ihnen wieder volles Vertrauen. Das Vertrauen in die Sprache ist ein intellektuelles Verhalten. Das Vertrauen in die Sprache ist das spontane und ursprüngliche Verhalten des Menschen: die Dinge sind ihr Name. Der Glaube an die Macht der Worte ist eine Reminiszenz unserer ältesten Anschauungen: die Natur ist beseelt; jeder Gegenstand besitzt ein Eigenleben; die Worte als die Doppelgänger der Dingwelt sind ebenfalls beseelt. Die Sprache ist gleich dem Universum eine Welt von Rufen und Antworten; Ebbe und Flut, Vereinigung und Trennung, Einatmen und Ausatmen. Manche Worte ziehen einander an, andere stoßen sich gegenseitig ab, und alle stehen miteinander in Beziehung. Die Sprache ist ein Komplex lebender Wesen, von Rhythmen bewegt, die denen ähneln, welche die Gestirne und die Pflanzen bewegen.]

<sup>290</sup> Po aty. Die Inspiration. F. 203

<sup>291</sup> Ngjashëm me këtë sistem Paz vepron edhe me ndërveprimet e rikthyeshme mes vjershërimit dhe poetit. Këtë ai e paramendon sikur një simbiozë mes poezisë dhe poetit, në të cilën secili, poezia dhe poeti, mund të ekzistojnë vetëm për faktin se ekziston tjetri. Ai thotë se para krijimit poeti nuk ekziston si i tillë. Po ashtu edhe pas tij. Ai është poet duke iu falënderuar poezisë. Poeti është po ashtu dhe po aq një krijim i poezisë sikur që është poezia një krijim i tij. (po aty, f. 295)

*dhe përzihen. Kufijtë zhbëhen. Të folurit tonë shndërrohet pahetueshëm në diçka, që ne nuk mund ta sundojmë tërësisht; dhe Uni ynë i lëshon rrugën një përemri, i cili po ashtu nuk është as krejt Ti as krejt Ai.”<sup>292</sup>*

Për Paz-in gjithë fshehtësia e inspirimit qëndron në këtë dykuptimësi, e cila mund të na ndihmojë që të kuptojmë çastin e krijimit. Vetëm kështu mund të sqarohet lindja, krijimi, i letërsisë, sepse, sipas tij, poezia nuk është as religjion as magji<sup>293</sup>, madje as mendim, por një transcendencë e të qenit dhe e mundësive të Unit.<sup>294</sup>

*“Të vjershërosh, para së gjithash, do të thotë të emërtosh. Fjala e bën veprimtarinë poetike të ndryshme nga të gjitha tjerat. Të vjershërosh do të thotë të krijosh përmes fjalësh: të bësh poezi. Poetikja nuk është diçka e dhuruar, e cila që në lindje të njeriut zë vend në të, por diçka, të cilën njeriu e krijon, dhe që, anasjelltas e krijon njeriun. Poetikja është një mundësi.”<sup>295</sup>*

Por, kjo mundësi mund të krijohet vetëm nga poeti dhe atë me faktin se ai emërton dhe duke emërtuar vepron kundër kaosit dhe çrregullit. Teorisa e Paz-it mbi inspirimin, ngërthen në vete edhe gjendjet e skajshme (situatat ekstreme), të cilat, duke injoruar realitetin e padurueshëm dhe gjuhën e vdekur të përditshmërisë, ndikojnë drejtpërsëdrejti në çastin e krijimit.

*“Ne pastaj na mbetet vetëm heshtja apo imazhi. Dhe ky imazh është një krijim, diçka që në ndjenjën fillestare nuk ka ekzistuar, diçka që e kemi krijuar vetë, për të emërtuar të paemërtueshmen*

<sup>292</sup> Po aty, f. 206.

[Der Akt des Schreibens von Gedichten stellt sich uns dar als ein Bündel entgegengesetzter Kräfte, in dem unsere Stimme und die andere Stimme sich verbinden und vermischen. Die Grenzen verschwimmen. Unser Sprechen verwandelt sich unmerklich in etwas, das wir nicht voll beherrschen können; und unser Ich weicht einem nicht genannten Fürwort, das auch nicht ganz ein Du oder Er ist.]

<sup>293</sup> Po aty, f. 239.

<sup>294</sup> Po aty.

<sup>295</sup> Po aty, f. 217.

[Dichten heißt in erster Linie benennen. Das Wort unterscheidet die dichterische Tätigkeit von jeder anderen. Dichten heißt mit Worten schaffen: Gedichte machen. Das Poetische ist nicht etwas Gegebenes, das sich von seiner Geburt an im Menschen befindet, sondern etwas, das der Mensch schafft und das umgekehrt den Menschen schafft. Das Dichterische ist eine Möglichkeit.]

*dhe për të thënë të pathënshmen. Sapo është shkruar poezia, sapo është bërë imazh (fotografi) ajo që ka qenë para poezisë dhe që ka shtyrë të bëhet poezi, pra sapo e pathënshmjia: dashuria, gëzimi, mërzia, përmallimi, në një gjendje tjetër edhe vetmia, hidhërimi, është shndërruar në pamje, atëherë ajo është emërtuar dhe është bërë poezi, fjalë e tejdukshme.”<sup>296</sup>*

Paz me këtë rast analizon edhe marrëdhëniet e përhershme në mes të shkrimit dhe leximit, mes poetit dhe lexuesit. Lexuesi e rikrijon poezinë, e cila, pas krijimit, më nuk i takon poetit. Përvojat e krijimit pastaj gjejnë vend në lexuesin, përsëriten dhe marrin forma tjera. Kjo vërtet ndodh në një drejtim të kundërt: nga imazhi, që ka dhuruar poeti, lexuesit i shfaqen ndërlidhje të reja kuptimesh dhe vërtetojnë ndërlikueshmërinë nga kanë lindur, krijuar.

*“Lexuesi përkulet para tyre dhe përplasat mbi to. Dhe në rënie, apo ngjitje, duke kaluar përmes sallash të imazhit dhe duke iu dhuruar rrjedhës së poezisë, ai çlirohet nga vetja e vet dhe shndërrohet në një ‘vete tjetër’, të panjohur dhe të paparë deri më tani. Lexuesi, sikur edhe poeti, shndërrohet në imazh: diçka, që vetëprojektohet dhe çlirohet nga vetja e vet dhe që çon në takim me të paemërtueshmen.”<sup>297</sup>*

### III.2.3. Umberto Eco

Umberto Eco nuk është vetëm si autor i teorive të interpretacionit dhe semiotikës një emër shumë me rëndësi në botën e shkencës, letërsisë dhe kulturës botërore. Studimet e tij në lëmin e interpretacionit, semiotikës, mbi

<sup>296</sup> Po aty, f.218.

[Es bleibt uns dann nur das Schweigen oder das Bild. Und dieses Bild ist eine Schöpfung, etwas, was im ursprünglichen Gefühl nicht gab, etwas, was wir geschaffen haben, um das Unbenennbare zu benennen und das Unsagbare zu sagen. Ist das Gedicht einmal geschrieben, ist das, was er vor dem Gedicht war und was ihn zum schaffen trieb – dies Unsagbare: Liebe, Freude, Angst, Langeweile, Sehnsucht nach einem anderen Zustand, Einsamkeit, Zorn-, zum Bild geworden, dann ist es benannt worden und ist Gedicht, transparentes Wort.]

<sup>297</sup> Po aty.

[Der Leser beugt sich darüber und stürzt hinein. Und im Fallen – oder im Steigen, indem er durch die Säle des Bildes geht und sich dem Fließen des Gedichts überlässt – entäußert er sich seiner selbst und dringt in ein bisher unbekanntes oder unerachtetes ‚anderes er selbst‘ ein. Der Leser wird, wie der Dichter, zum Bild: etwas, das sich projiziert und sich seiner selbst entäußert und zur Begegnung mit dem Unbenennbaren führt.]

teoritë bashkëkohore të recepsionit, si dhe hulumtimet në lëmin e artit dhe filozofisë mesjetare, sot janë të pazëvendësueshme. Edhe romanet e tij kanë zgjuar shumë interesime letrare e shkencore. Për të kuptuar botkuptimin letrar të Eco-s, duhet shqyrtuar mirë sidomos katër nga librat e tij teorikë: *Teoria e interpretimit*, *Vepra artistike e hapur*, *Në malin e fiksioneve* dhe *Lectorin fabula*.

Poetologjia e Eco-s, që përfaqëson kuptimin e tij mbi letërsinë, mbështet mbi letërsinë si komunikim, i cili ndodh mbi themelet e një teksti të pafund që karakterizohet nga një radhë perpetuese interpretimesh. Në këtë komunikim janë baraz të rëndësishëm si autori ashtu edhe recipienti, sepse një tekst, sipas tij, postulon edhe mundësitë sinjifikative të adresantit.<sup>298</sup> Nisur nga ky parim është mu lexuesi ai që e aktualizon tekstin. Ngaqë aftësitë e pranuesit nuk duhet të jenë gjithsesi të ngjashme me ato të dërguesit, del se mundësia për të pasur dallime gjatë recepsionit është e pamënjanueshme. Dija interpretative e pranuesit, e cila mund të jetë nga sfonte krejtësisht të ndryshme (gjeografike, historike, kulturore, tradicionale, etj.) krijon mundësinë e variacioneve dhe pasqyrimeve tjera të tekstit. Ky mekanizëm është pjesë përbërëse e strategjisë tekstore, së cilës i duhet që patjetër, që në fillim, të llogarisë në rolin aktualizues të tekstit që ka instanca e lexuesit. Instanca e lexuesit paraqet stacionin përpunues të deshifrit të informatave, të cilat dërguesi dëshiron t'i shpërndajë.

*“Për të përgatitur dhe realizuar strategjinë e vet tekstore, autorit i duhet të këshillohet me një varg kompetencash (një shprehje në kuptim të gjerë për ‘dijen e kodit’), të cilat u japin kuptime shprehjeve me të cilat ai shërbehet. Ai vetëm duhet të dëshmojë se tërësia e kompetencave me të cilat ai shërbehet është po ajo me të cilën shërbehet edhe lexuesi. Para së gjithash ai duhet të parashikojë një lexues-model, i cili është në gjendje që në aktualizimin e tekstit të veprojë në atë mënyrë siç e ka*

<sup>298</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Carl Hanser Verlag, München Wien 1987. F. 64

*paramenduar autori, dhe të përparojë në interpretimin e tij, siç autori i ka trasuar linjat e tij gjatë krijimit të veprës.* »<sup>299</sup>

Këtu janë të shumta edhe mundësitë e procedimit, por edhe mjetet të cilat ai mund t'i përdorë me këtë rast: zgjedhja e gjuhës, një zgjedhje e veçantë nga njohuritë e përgjithshme, nga thesari foljor, si dhe i një niveli të caktuar të gjuhës stilistike. Nje lexues-model pra, i cili dëshiron të komunikojë me një vepër, duhet të posedojë një nivel minimal të aftësisë deshifruese, gjë që parashikon edhe autori në çastin e shkrimit. Ne lidhje me këtë Eco dallon dy tipe veprash: të mbyllurat dhe të hapurat. I ashtuquajhuri 'tekst i mbyllur' shfaqet pa hapje, pa hyrje, për lexuesin. Për këtë arsye ai, sipas Eco-s, i takon atij tipi të teksteve, që nuk bashkëpunon me lexuesin dhe si i tillë mbetet jointeressant. Përkundrazi, 'teksti i hapur' është ai tekst i cili lejon shumë alternativa interpretimi.<sup>300</sup>

Te një 'tekst i hapur' kemi të bëjmë me tekstin, ku autori shfrytëzon gjithë veprimin, dobinë, lëndën, nga figura I. Me këtë rast, me 'figurën I' duhet kuptuar skema strategjike mes tekstit dhe pranuesit. Sipas mendimit të Eco-s, autori përdor këtë strategji si model të një situatë pragmatike të paanashkalueshme, në të cilën ai në mënyrë hipotetike paramendon strategjinë e vet si lexues. Autori vetë vendos deri në ç'pikë teksti i tij do të bashkëpunojë me lexuesin, sepse përmes kësaj ai mund të ndikojë edhe në radhët interpretative të lexuesit.<sup>301</sup> Shembulli më i mirë për këtë, sipas Eco-s, është *Finnegans Wake* e Joyce-it.

*“Finnegans Wake kërkon një lexues ideal, i cili ka shumë kohë në dispozicion, është i pasur me aftësi asociative, enciklopedia e të cilit nuk ka kufij striktë, pra assesi çfarëdo lexuesi. Libri*

<sup>299</sup> Po aty, f.67.

[Um die eigene Textstrategie vorzubereiten und durchzuführen, muss der Autor sich an eine Reihe von Kompetenzen (der weiteste Ausdruck für ‚Wissen des Codes‘) wenden, welche den Ausdrücken, derer er sich bedient, Inhalte zuweisen. Er muss dabei voraussetzen, dass die Gesamtheit von Kompetenzen, auf die er sich bezieht, dieselbe ist, auf die sich auch der Leser beziehen wird. Allerdings wird er einen Modell-Leser voraussetzen, der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat.]

<sup>300</sup> Po aty, f. 71.

<sup>301</sup> Po aty.

*konstrukton lexuesin-model të saj duke i krijuar atij vështirësi gjuhësore dhe një numër të madh referencash, duke shpërfaqur përmes tekstit udhëzime, sqarime, mundësi, nga libra të ndryshëm e të ngjashëm. Lexuesi-model i Finnegans Wake është ai operator, i cili është në gjendje të kapë në të njejtën kohë numrin më të madh të mundshëm të librave të interferuara.*<sup>302</sup>

Këtu vjen në pah interpretimi i tekstit. Vetëm interpretimi i jep jetë dhe formë librit. Leximi dhe interpretimi i librit janë të lidhura pandashëm me njohuritë kontekstuale dhe të përgjithshme. Kjo bën që lexuesi dhe autori të kenë për obligim një komplementaritet reciprok. Se si e paramendon lexuesin e vet një autor, Eco ka sqaruar në postulatet e tekstit. Por koncepti i interpretimit është i lidhur edhe me kodin e deshifrit, që u përmend më lart. Në këtë ligj të leximit, autori, nëse kërkon nga lexuesi që ky të lexojë pikërisht *librin* që ka shkruar, atëherë i detyrohet një bashkëpunimi komplementarizues. Lexuesit autori i bën të mundur të hapë tekstin që lexohet, duke i dhuruar atij një kod deshifrimi. Në të kundërtën, lexuesi lexon *librin e vet* (librin e lexuesit). Ai i jep ndërthurjes së shenjave, figurave, pasazheve, fragmenteve, gjithë tekstit, të cilin ne e njohim si libër, kuptime vetjake, dhe me këtë ai lexon gjithësi një libër tjetër. Për nga mënyra se si sillen me recipientin, Eco dallon tri rrafshë intensitetesh të receptionit të veprave artistike:

1. Vepra artistike, të cilat janë shenjuar me një ftesë, që të lexohen bashkë me krijuesin e tyre.
2. Vepra, që fizikisht janë të përfunduara, por që pandërprerë sjellin ndërlidhje dhe marrëdhënie të brendshme të reja, me të cilat recipienti shërbehet vazhdimisht.

---

<sup>302</sup> Po aty, f. 72.

[*Finnegans Wake* erwartet also einen idealen Leser, der sich sehr viel Zeit zur Verfügung hat, mit großem Assoziationsvermögen ausgestattet ist, dessen Enzyklopädie fließende Grenzen hat – keineswegs also irgendeinen Leser. Das Buch konstruiert seinen eigenen Modell-Leser, indem es sprachliche Schwierigkeitsgrade und eine Vielzahl von Bezügen herstellt, indem es in dem Text Verweise, Aufschlüsse, Möglichkeiten von durchaus verschiedenen und sich durchkreuzenden Lektüren einfügt. Der Modell-Leser von *Finnegans Wake* ist jener Operator, der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl dieser sich überlagernden Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen:]

3. Vepra, të cilat janë të hapura dhe ofrojnë një numër të pafund interpretimesh, të cilat varësisht perspektivave personale të recipientit, si dhe të estetikës receptive dhe botëkuptimit të tij artistik, mund të interpretohen gjithnjë dhe në forma të reja.<sup>303</sup>

Hapja estetike e veprave artistike, sipas Eco-s, është e varur nga një komplementaritet, i cili, shikuar në rrafshin sociologjik-pedagogjik, paraqet një mekanizëm, që rregullon marrëdhëniet mes autorit dhe publikut. Mundësitë e lexuesve përballë veprës janë të ngjashme me një vargan variacionesh dhe kombinacionesh; ekzistojnë një numër i pafund alternativash interpretimi, të cilat i qëndrojnë në dispozicion botës receptive.

*“Çdo vepër artistike [...] na ofrohet si një objekt i hapur për një numër të pafund llojesh të recepsionit. Dhe kjo nuk ndodh se vepra artistike paraqet vetëm një pretekst për të gjitha veprimet e ndjeshmërisë subjektive, e cila ngreh në vetë gjithë disponimin e çastit, por se ekziston një veti e veprës artistike për t’u paraqitur si një burim i pashterrshëm përvojash, të cilat, duke e ndriçuar atë, pandërprerë sjellin në pah aspekte të reja të saj. Estetika moderne është ndalur për gjatë kohë në këtë pikë dhe ka bërë njërën nga temat e veta prej saj.”<sup>304</sup>*

Shembulli më i mirë i Eco-s në integrimin e preblematikës së recepsionit në letërsi është romani i tij *Emri i trëndafilut*, sidomos hyrja e tij. Aty ai relativizon përkatësinë e tekstit duke folur për një dorëshkrim të moçëm, me ç’rast ai krijon një distancë me tekstin. Në vendin e tregimtarit vjen një person, i cili rrëfen historinë e një dorëshkrimi të moçëm, të cilin pastaj ne, pas shumë peripecish dhe përkthimesh, na e ofron si të tërë. E gjithë struktura narrative tregon qartë se ngjarja është treguar në mesjetë, derisa, paralelisht me të,

<sup>303</sup> Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973. F. 57

<sup>304</sup> Po aty, f. 60.

[Jeder Kunstwerk (...) bietet sich als ein unendlich vielen Arten der Rezeption offener Gegenstand. Und das nicht deshalb, weil ein Kunstwerk ein bloßer Vorwand für alle Betätigungen der subjektiven Sinnlichkeit wäre, das alle augenblicklichen Stimmungen und Launen auf sich zieht, sondern weil es ein Merkmal des Kunstwerks ist, sich als unerschöpfliche Quelle von Erfahrungen zu setzen, die, indem sie es beleuchten, stets neue Aspekte aus ihm herausholen. Die moderne Ästhetik hat lange bei diesem Punkt verweilt und eines ihrer Themen daraus gemacht.]



gjithë mjetet stilistike dhe strategjike (intertekstualiteti, struktura palimpsestoide, kolazha, diksioni, etj.) i referohen një kohe e cila s'mund të jetë edhe aq larg kohës sonë.

Përthurja e tekstit si dhe ndërlihdja e roleve autor-tekst-lexues, për Eco-n paraqet një rëndësi të veçantë. Fundja, në romanin e *Emri i trëndafilut* bëhet fjalë për një libër (*Poetika II*, e Aristotelit), që e kërkojnë të gjithë, e të cilin kisha nuk e jep, pikërisht për faktin se, ndër të tjera, ai mëson mbi qeshjen dhe komedinë, gjë që sipas saj i degjeneruaka njerëzit. Tipit të interpretimit regresiv dhe të lidhur me tekstin (përfaqësuar nga prifti i verbër Jorge) i qëndron përballë tipi liberal i interpretimit (prifti William), i cili më shumë është i drejtuar kah lexuesi potencial, duke dashur ta shpëtojë librin për brezat që vijnë. Përmes figurës së William-it përfaqësohet interpretimi modern i bazuar në njohuri, ndërsa përmes priftit Jorge principi sundues i së vërtetës absolute.

Calvino, Paz dhe Eco janë vetëm tre nga shumë shkrimtarë, të cilët kanë reflektuar poetologjikisht. Shembuj tjerë po aq të rëndësishëm do të ishin Ismail Kadare me librin e tij *Ftesë në studio*<sup>305</sup> dhe Milan Kundera *Arti i romanit*<sup>306</sup>. Të dy përshkruajnë në librat e veta strategjitë, vështirësitë, përjetimet dhe përvojat e veta gjatë krijimit të letërsisë.

---

<sup>305</sup> Kadare, Ismail: *Ftesë në studio*. Tiranë, 1990.

<sup>306</sup> Kundera, Milan: *Die kunst des Romans*. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1989



## IV. ‘Klasikë’ të letërsisë postmoderne

### IV.1. ‘Klasikët’ amerikanë të postmodernes

Ndonëse gati njëkohësisht, postmodernia është zhvilluar dhe kuptuar ndryshe varësisht nga ç’rreth kulturor dhe politik i botës. ‘Internacionalja kulturore’ në ish-Bashkimin Sovjetik është kuptuar ndryshe nga ç’është kuptuar në Amerikën Latine, në Shtetet e Bashkuara të Amerikës ndryshe nga Evropa. Themelet e letërsisë postmoderne ndryshojnë nga regjioni në regjion edhe për faktin e dallimeve zhvillimore politike dhe me gjendjen ekonomike të lidhur me to. Si prodhim i histories postmodernia është treguar në mënyrë eksplicite dhe implicite si një kontekst reflektues i zhvillimeve shoqërore të popujve dhe letërsive të tyre. Si konservative apo e majtë, si liberale apo nacionaliste, si Fordizëm apo kritikë sociale, si avangardizëm apo postindustrializëm, postmodernia është etabluar përfundimisht, sidomos, në tre dhjetvjetëshat e fundit të shekullit të kaluar. Karakteristikat shoqërore dhe kulturo-historike, të cilat i kanë kontribuar shfaqjes së postmodernes, në një botë të Luftës së Ftohtë, të ndarjes mes diktaturave komuniste në njërin anë dhe demokracive perëndimore në anën tjetër, janë të lidhura pandashmërisht me pozitën e individit në ato shoqëri, mbi kurrizin e të cilit rëndonte pesha e të qenit. Derisa në pjesët tjera të botës individit mund të shprehej lirisht, në diktaturat komuniste kjo ka qenë e pamundur. Doktrina e realizimit socialist, e cila atje mbisundonte gjithçka, ka qenë e mbrojtur nga shteti dhe nuk duronte asfarë liberalizmi. Romanet, librat, gjithë arti dhe letërsia, që nuk i shkonin për shtati platformës komuniste, ndaloheshin ndërsa autorët e tyre dënoheshin rëndë. Një shembull i hershëm i kësaj politike drakonike është edhe Konstantin Vaginov, në vitet e tridhjeta të shekullit të 20-të në ish-BRSS, pastaj Kadare

në Shqipëri, si dhe Kundera në Çekoslovaki. Diktatura ka qenë arsyeja e vetme pse postmodernia nuk është zhvilluar në vendet komuniste.

Përkundrazi, në SHBA, Evropë dhe Amerikën Latine ajo kishte lulëzuar. Raportet ndërvepruese dhe përcaktuese të lindjes dhe zhvillimit të artit dhe letërsisë postmoderne në këto vende, përveç me rënien e modernes, mund të shpjegohen edhe me zhvillimet sociokulturore pas Luftës së Dytë Botërore, të cilat njëkohësisht duhej të përpunonin rëndimin e krimit (që përfaqësohej me Auschwitz-in) dhe të mbanin hapin me dinamikën e postindustrializmit, me kërkesat revolucionare si dhe me medializimin e jetës.

Me rastin e lindjes së postmodernes konteksti gjeopolitik dhe ai kulturor, sidomos në SHBA, si pishtarë të antikomunizmit, ka qenë ideal. Diskriminimi dhe segregacioni i afroamerikanëve, Lufta e Vietnamit, endërra amerikane, multikulturaliteti, kompleksi i superfuqisë, zbulimi i kompjuterit, përparimi i teknikës, strategjia nukleare, problemi i migrimit, idetë globaliste, krijimi i lëvizjeve të ndryshme qytetare, etj., kanë lënë gjurmë në letërsinë postmoderne amerikane. Nga ky kontekst rrjedh edhe e ashtuquajtura ‘Counter Culture’, e cila sidomos te brezat e rinj ka zgjuar një ndjenjë të përgjithshme skepticizmi, mu për shkakun se ajo nuk mund të pajtohej me pozicionet konservative socio-kulturore dhe ishte e prirur të kërkonte forma të reja dhe më liberale të jetesës.

Andreas Huyssen analizon katër momente në këtë zhvillim, të cilat mbështesin tezën e tij, që thotë se postmodernia amerikane e viteve të ’60-ta është një fazë e veçantë dhe e mëvonshme e atyre lëvizjeve historike avangardiste, të cilat në Evropë ishin likuiduar qysh në kohën e Hitler-it dhe Stalin-it.<sup>307</sup> Sipas mendimit të tij, vetëm në SHBA ka qenë e mundur që shembulli i avangardës historike të Evropës të merrej si bazë për të luftuar modernizimin klasik të definuar në formën e tij të veçantë në hapësirën anglosaksone dhe vetëm atje ka mundur të arsyetohen zhvillimet e pavaruara postmoderne si kundërvënie ndaj modernizmit.<sup>308</sup>

Si të parën Huyssen e përmend imagjinatën kohore të postmodernes së hershme, e cila shkëputet nga krizat dhe konfliktet mes brezave si dhe nga

<sup>307</sup> Huyssen und Scherpe (Hrg.): Postmoderne. F. 18 f.

<sup>308</sup> Po aty.

ideja për diskontinuitet dhe pezullim të së kaluarës. Së dyti, ai mendon se kjo postmoderne e hershme e viteve të '60-ta është e karakterizuar nga një sulm ikonoklastik i cili është i drejtuar në mënyrë kritike dhe demistifikuese kundër instancës qytetare të artit të modernes dhe ideologjisë autonomiste të tij. Momenti i tretë në këtë zhvillim, sipas Huuysen-it, është besimi që kishte postmodernia e hershme në optimizmin teknologjik. Në këtë kontekst ai përmend punën e McLuhan-it dhe Hassan-it, të cilët kishin qenë të ngazëllyer nga zhvillimi i teknologjisë së kompjuterëve dhe asaj të medieeve. Ky ngazëllim i tyre sipas Huysen-it i ka përgatitur vendin trendit të katërt të postmodernes së atëhershme, të cilin Huysen e sheh në mbështetjen që i është bërë letërsisë triviale dhe artit populist. Kjo, sipas tij, është realizuar në formë të Rock'n'Roll-it, Artit plakativ dhe Popartit.<sup>309</sup>

*“Marrëdhëniet e reja, produktive dhe të pangarkuara në mes të artit të lartë dhe dofarë formash të kulturës masive paraqesin me të vërtetë vetitë dalluese më të rëndësishme në mes të modernes së vonshme klasike dhe artit dhe letërsisë së viteve të '70-ta dhe '80-ta. Me këtë rast vërehet sidomos një rritje e vetdijës së kulturave minore dhe recepsionit të tyre nga një publik i gjerë kulturor, gjë që i kundërvihet besimit modernist mbi një kategorizim ndarës në 'high' dhe 'low' kulturore. Vetëm brenda kulturës afroamerikane, e cila ishte zhvilluar gjithnjë jashtë kulturës së lartë dhe nën hijen e saj, ndarja në mes 'high' dhe 'low' nuk përmban më asnjë kuptim.”<sup>310</sup>*

Këto zhvillime socio-kulturore dhe socio-politike kanë bërë që në SHBA të arrihet kapërcimi i barrierës midis kulturës së lartë dhe trivialitetit. Ajo që

<sup>309</sup> Po aty, f. 18-21.

<sup>310</sup> Po aty, f. 22.

[Neue, produktive und unverkrampfte Beziehungen zwischen hoher Kunst und gewissen Formen der Massenkultur sind in der Tat eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen der klassischen Hochmoderne und der Kunst und Literatur der siebziger und achtziger Jahre. Dabei ist es vor allem das wachsende Selbstbewusstsein von Minderheitskulturen und deren Rezeption durch eine breitere kulturelle Öffentlichkeit, was den modernistischen Glauben an die kategorische Trennung von ‚high‘ und ‚low‘ Lügen straft. Innerhalb etwa der schwarzamerikanischen Kultur, die immer außerhalb und im Schatten der dominanten hohen Kultur gestanden hat, macht die rigorose Trennung von ‚high‘ und ‚low‘ überhaupt kein Sinn.]

Jameson e quan ‘populizëm estetik’<sup>311</sup> në thelb paraqet triumfin e postmodernes, fitoren e nivelimit mes ‘high’ dhe ‘low’.<sup>312</sup>

Risia estetike e asaj kohe ka qenë autorefleksioni dhe intertekstualiteti. Kjo ka qenë hyrja poststrukturaliste e diskursit të ri estetik, i cili së pari u shfaq në SHBA. Futja e elementeve politike në trajtimin estetik si dhe privilegjimi i ironisë, alegorisë dhe shkrimit, që ishte veti e traditës moderne, për këtë diskurs paraqet vetëm një rën anë të medaljes. Ana tjetër e saj është shtytja për inovacion, për intertekstualitet dhe vetëpasqyrim, por këtu duhet cekur se nuk bëhet fjalë për autorefleksion të autorit, të subjektit, por të tekstit. Teksti i ri, sipas këtij diskursi, nuk do të duhej të kishte të bënte asgjë me jetën, subjektin, realitetin dhe instanca të ngjashme të modernes. Ai duhet të konstruktojë thjesht kënaqësinë e pastër që krijon të treguarit, prezantimi, performanca, teksti.<sup>313</sup> Ai, teksti, dëshiron të ndihet prania e tij dhe të krijojë një ndjenjë të të qenit:

*“Poststrukturalizmi me këtë rast konsturkton një autonomie të re të artit dhe kritikës mbi bazën e një teorie gjoja-metafizike të tekstualitetit, e cila fundja nuk lë të dallohet fare nga komponentët kryesorë të l’art pour l’art-it të modernizmit, respektivisht të praktikave të avangardizmit historik (si p.sh. shpërbërja e kuptimeve të veprës, autorit, subjektivitetit). Pikëpamja se subjekti konstitutohet në gjuhë, dhe përfytyrimi se nuk mund të ekzistojë asgjë jashtë tekstit, kanë çuar në një privilegjim të anës linguistike dhe tekstuale, i cili njihej që moti, që nga rezervat që kishte shfaqur dikur për të esteticizmi dhe formalizmi.”<sup>314</sup>*

<sup>311</sup> Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. Von A. Huyssen und K.R. Schrepe. F. 46

<sup>312</sup> Dikotominë e artit amerikan, veç të tjerëve, e ka analizuar edhe Christa Bürger. Më gjerësisht ajo këtë e ka botuar në studimin e saj *Das Verschwinden der Kunst. Diepostmoderne Debatte in den USA*. In: postmoderne: *Alltag, Allegorie und Avangarde*. Hrg. von Ch. Und P. Bürger. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. F. 34 f.

<sup>313</sup> Jo rastësisht ‘Kënaqësia që krijon teksti’ e R. Barth-it në vitet e ’80-ta, për shumë kritikë letrarë amerikanë, ka paraqitur kodin përkufizues të letërsisë postmoderne.

<sup>314</sup> Huyssen: Postmoderne. F. 32

[Der Poststrukturalismus konstruiert dabei eine neue Autonomie der Kunst und der Kritik auf Grund einer quasi-metaphysischen Theorie von Textualität, die aber letztlich in entscheidenden Komponenten vom l’art pour l’art des Modernismus bzw. von den Praktiken der historischen

Në këtë mënyrë, lista e negacioneve është zgjeruar deri te teksti vetë. Më nuk ka subjekt, as performancë, as kuptim, as autor, as qasje në realitet, as historizëm, vetëm tekst dhe jetë që shndërrohet perpetuueshëm në tekst; ky është botëkuptimi estetik i diskursit të ri. Tre mjeshtra të mëdhenj të letërsisë postmoderne të asaj periudhe janë Thomas Pynchon, Don DeLillo dhe Paul Auster.

#### IV.1.1. Thomas Pynchon

Dikotomia ‘high-low’, që ka karakterizuar kulturën amerikane të pasluftës, është ndikuar nga *Counter-Culture* dhe nga një prirje që gjërat të shihen jashtë kontrollës së shtetit, jashtë hierarkizimit dhe sistemit.

Njëri nga autorët më të rëndësishëm të letërsisë amerikane të pasluftës, Thomas Pynchon, i ka takuar grupit të parë të shkrimtarëve të cilët kanë kontribuar më së shumti në ndërrimin e paradigmave nga tregimi modern në atë postmodern. Siç mendon Schöpp, ky ndërrim paradigmash ka qenë një prirje e re dhe e fuqishme për të artikuluar vetveten në forma të reja dhe për t’i zëvendësuar mënyrat dhe figurat e vjetra të të menduarit me refigurime të reja.<sup>315</sup> Kjo paraqet një letërsi të re e cila mbështetet vetëm në tekst dhe jo më në shenjë. Ky çshenjëzim (dissemination) karakterizohet nga një tendencë për të tekstëzuar botën, e cila shfaqet me prirje eksperimentuese, fragmentare, që krijon iluzione dhe ka natyrë labirinti. Jo vetëm për këto, tekstet e Pynchon-it kanë jo rrallë hire surrealistike, sepse shpërbërja e njësisë bazë (plotit) në rrëfimt anësore, gjë kjo që në mënyrë permanente integrohet dhe përsëritet si elipsë gjatë gjithë tekstit, bën që thelbi dhe ngjarja të zbulohen dhe kuptohen me vështirësi. Kjo shpërbërje e tekstit në x-pjesë të tij krijon një sistem labirinti, i cili do të duhej të kuptohej si dekompozim, zhbërje e subjektit, që në rastin

---

Avangarde (z.B. Zersetzung der Begriffe von Werk, Autor, Subjektivität) kaum zu unterscheiden ist. Jegliche Form von politischem Engagement in der Kunst wird für obsolet erklärt. Die Einsicht, dass das Subjekt sich in der Sprache konstituiert, und die Vorstellung, dass es nichts außerhalb des Textes gibt, haben zu einer Privilegierung des Linguistischen und Textuellen geführt, wie sie von den Berührungspunkten des Ästhetizismus und Formalismus seit langem bekannt ist.]

<sup>315</sup> Schöpp, Joseph C.: Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen derpostmoderne. Wilhem Fink Verlag, München 1990. F. 46

e Pynchon-it bëhet strategji jetësore, sepse edhe ai, në jetën e tij private, është i padukshëm dhe i pazbuluar për mediet dhe publikun.

Thomas Pynchon është lindur më 1937 në New York, Glencove të Long Island. Si më i miri i brezit ai fitoi një stipendium për të studiuar fizikën dhe inxhinierinë në Universitetin Cornell në Ithaca. Më 1957 regjistroi College for Arts and Sciences dhe mban kurse të Nabokov-i (me gjasë, nga ai e ka mësuar edhe letërsinë e avangardës së Petersburgut, sepse Nabokov, si dhe Pasternak, atëbotë kishin ikur nga ish-Bashkimi Sovjetik). Që nga botimi i romanit të tij të parë *V.* ai konsiderohet si një nga shkrimtarët më të rëndësishëm të shekullit të 20-të. Recepti i veprës së tij në botë është shumë i madh, pikërisht për shkak të kompleksitetit të saj, kritikës politike, shumshtrësimit dhe para së gjithash për stilin dhe dilemat që ajo mbruan.

*“Të gjitha romanet e Pynchon-it kanë qenë të ashstuquajtura ‘quest’-romane. Gjithnjë bëhej fjalë për një kërkim – të identitetit të V. misterioz, kërkim të origjinës së pasurisë së Pierce Iverarity-t, kërkim të emrit dhe qëllimeve të ‘Firmës’ proteike. Një kërkim i tillë shërbehet me teknika detektiviste dhe, siç e dimë, synon sqarimin, të vërtetën. Porse, asnjë nga detektivët e Pynchon-it asnjëherë nuk e ka gjetur të vërtetën.”*<sup>316</sup>

Kjo vlen edhe për kryeveprën e tij *Gravity’s Rainbow*<sup>317</sup>, në të cilën nuk gjendet e vërteta, por në të kundërtën, i humbur në labirintin e fragmenteve të së vërtetës, humbet tërësia e tregimit dhe e së vërtetës, për të mos mundur të shfaqet si e tërë. Ajo mund të recipohet vetëm si një konstrukt i llojit të mozaikut, sepse romani është shkruar mbi bazën e inskenimit të filmave kinematografikë.<sup>318</sup> Shkërmoqja e së vërtetës paraqet paranojën, se bota

<sup>316</sup> Klepper, Martin: Geheimnisvolle Vergeltung. Thomas Pynchons Vineland. In: Literaturmagazin N. 39. Der neue amerikanische Roman. Hrsg. Von Martin Lüdke und Delf Schmidt. Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1997. F. 53  
[Alle Romane von Pynchon waren sogenannte ‚quest‘-Romane. Stets ging es um eine Suche – nach der Identität der mysteriösen V., nach dem Ursprung des Vermögens von Pierce Iverarity, nach den Namen und Absichten hinter der proteischen ‚Firma‘. Eine solche Suche bedient sich detektivischer Techniken und zielt, wie wir wissen, auf die Lösung, die Wahrheit ab. Keiner von Pynchons Detektiven jedoch hat die Wahrheit gefunden.]

<sup>317</sup> Në gjermanisht i botuar me titullin Titel *Die Enden der Parabel* te Rowohlt Verlag, në vitin 1981. Oërkthyer nga Elfriede Jelinek dhe Thomas Piltz.

<sup>318</sup> Klepper: Geheimnisvolle Vergeltung. F. 54



kontrollohet dhe sundohet nga institucione të fshehta, të pavarura dhe misterioze. Pra, bëhet fjalë për sisteme konspirative, që duan ta shkatërrojnë njerëzimin.

Historia ndodh në Angli dhe Gjermani pak para dhe pak pas Luftës së Dytë Botërore. Si edhe në romanet tjera të Pynchon-it, këtu lufta paraqet kryemotivin e tegimit. Raketa V-2 regjimit nacist gjerman, e cila aktualizohet në forma të ndryshme dhe përmes shumë figurash në pesë pjesët kryesore (kryeplotët) e romanit, paraqet para së gjithash agresivitetin e luftës ndërsa me harkun e saj të lëvizjes – ylberin dhe ligjet e gravitetit.

Në plotin e parë bëhet fjalë për lojtnant Tyrone Slothrop, i cili mundohet të zbulojë misterin e raketës. Atë e ngacmon ideja e çuditshme e ndërlihdjes së ereksioneve të veta me raketën. Për të zbuluar fshehtësinë e lidhjes së seksualitetit të vet me raketën, ai lë Londrën dhe udhëton për Gjermani. I sapombërritur atje ai zhduket nga ngjarja e romanit.

Në subplotin e dytë bëhet fjalë për një grup të fisit Herero nga Afrika, që tenton të vëjë në pronësi të veten një raketë V-2. Prijësi i tyre, Enzian-i, është gjithnjë në ikje nga gjysmëvëllau i tij, i cili punon për sigurimin e fshehtë rus. Enzian-i dikur ka qenë në shërbim të kënaqësisë seksuale të oficirit homoseksual, nacistit Weissmann.

Në kryeplotin e tretë kemi historinë e majorit Weissmann, që shpërfaq pamëshirshmërinë dhe çnjerëzoren. Majori Weissmann është i ngarkuar me punët përfundimtare në V-2. Ai internon në një kamp përqëndrimi gruan e inxhinierit Pökler, me qëllim që ky të detyrohet të punojë deri në fund në projektin e raketës.

Kryeploti i katërt karakterizohet nga një intertekstualitet përrallor. Aty modefikohet lënda përrallore e shkruar dikur nga vëllezërit Grimm, Hänsel dhe Gretel, dhe atë në një variant shumë ironik dhe makabër: krimineli nacist majori Weissmann e vret me gjakftohtësi dashnorin e tij të ri gjerman, Gottfried, me qëllim që trupin e tij ta përdorë si derivat për raketën V-2. Gretel, e cila projektohet në figurën e Katje-s, arrin të ikë dhe bëhet dashnore e agjentit të fshehtë Pointsman.

Ploti i pestë mirret me të bëmat e statistikut anglez Roger Mexico, i cili posedon aftësi të shprehura në kërkimin dhe leximin e të dhënave dhe informatave. Ai i lidh këto informata me njëra-tjetrën dhe tenton që, përmes kësaj, të krijojë një pasqyrë mbi tërësinë e përgjithshme të ngjarjeve. Si i tillë, ai mund të paraqesë edhe kodin për vetë leximin e romanit. Edhe lënda e tekstit të romanit paraqet një natyrë plot fshehtësi, kodime dhe mistere, të cilat duhet të zbulohen gjatë leximit. Statistikat e Roger Mexico-s mund të përdoren në mënyrë rekursive gjatë vetë leximit të romanit dhe gjatë këtij procesi ato mund të shërbejnë në shthurjen e të fshehtave të panumërta që ka teksti. Teksti i shpërndarë i romanit, i cili gjatë leximit merr gjithnjë e më shumë formën e një teksti paralel polimorf, mund të kuptohet vetëm duke i selektuar dhe sistematizuar të dhënat dhe informatat që përmban ai. Sepse *“vazhdimësia e vërtetë e librit mund të gjindet në ndërlidhjen e simboleve dhe pamjeve të koduara që ngërthen ai, dhe jo në narrativitetin e tij.”*<sup>319</sup>

Ndërlidhja e informatave, fragmenteve, pamjeve, në tekst (ndoshta këtu do të mund të bëhej fjalë për kolazhin) mund të lexohet dhe të kuptohet vetëm si strukturë rizomatike. Përndryshe, paraleliteti i rrëfimeve, mikropamjet dhe mikrorrëfenjat e panumërta, si dhe tërësia figurative e karaktereve (disa prej të cilave bëjnë pjesë edhe në romanet e mëparshme të Pynchon-it), mund të mbesin të pakuptuara. Kryeplotët ngërthejnë në vete një numër të madh miniplotesh, të cilat pastaj ndërlidhen dhe aludojnë në plote e miniplote tjera, madje edhe në libra të tjerë të Pynchon-it. Siç është rasti me romanin e tij të fundit:

*“Romani e merr lexuesin atje ku e ka lënë atë Pynchon-i pas V., The Crying of Lot dhe Gravity’s Rainbow. Qysh vargu i parë, në të cilin paraqitet njëri nga protagonistët, Zoyd Wheeler, na kujton Benny Profane-n, Oedipa Maas-in dhe Tyron Slothrop-in. Sepse, ashtu siç Wheeler, emri i të cilit na kujton rrotën e fatit, përfundon duke u errur esëll një mëngjesi të vitit orwellian 1984,*

---

<sup>319</sup> Fowler, Douglas: a Reader’s Guide to ,Gravity’s Rainbow’. Heatherway, Ann Arbor (MI) 1980. S. 47. Zitiert nach Bernd Klähn: postmodernistische Prosa. Hawkes, Pynchon, Coover. Wilhelm Fink Verlag, München 1999. F. 131  
[(...) the real continuity of the book can be found in the chains of coded symbols and images that hold it together, not in its narrative.]

*ashtu edhe personazhet e mëparshme të Pynchon-it i merr fati jetësor, duke i nxjerrë ato nga errësira dhe duke i bërë mjet loje të një fuqie mbinatyrore (V. dhe tregimi, Pierce Iverarity dhe America, Firma, respektivisht ‘Ajo’) [...] Dhuna e dukshme që bëhet mbi jetën e Zoyd-it, prej së cilës ai mundohet të ikë, ka diçka të pakapshme, të pakuptueshme [...]”<sup>320</sup>*

Ky intertekstualitet pynchonian është vetëm një dimension i gjithë intertekstualitetit dhe kontekstualitetit në të cilin zhvillohen tregimet, plotet dhe fragmentet e *Gravity’s Rainbow*. Në romanet e mëvonshme mund të hetohen hire të tregimeve të tij të mëparshme, ato reflektojnë dhe veprojnë në tërësinë e ngjarjeve dhe në të kuptuarit e tyre. Ky polimorfizëm i kësaj vepre të Pynchon-it është i papërsëritshëm, gjë kjo që i ka bërë studiuesit që këtë roman ta krahasojnë me *Ulysses* të Joyce-it. Universi i romanit *Gravity’s Rainbow* me gjithë ndërlikueshmërinë e tij, në vete paraqet një hapësirë harmonike, në të cilën ligjet fizike të rëndesës (gravitacionit) kujdesen të ketë stabilitet të mjaftueshëm. Mikroplotet e panumërta në roman kanë një strukturë të ngjashme me strukturat molekulare, në të cilat çdo njësi u nënshtrohet ligjeve të kinetikës.

Kufijtë mes realitetit dhe fiksionit zhbëhen, ndërsa ato mes fantazisë dhe përrallës as që ekzistojnë. Është kështu sepse instanca treguese është shumë labile, aspak e besueshme. Perspektivat e të treguarit në roman injorojnë gati tërësisht të gjitha normat e linearitetit, duke lënë kështu vend për shfaqjen e një teksti polifonik, me ç’rast arrin të ruhet vetëm mediumi i shkrimit si konstantë e gjithë tërësisë romanore, i cili po ashtu herë pas here kthehet si lajtmotiv qoftë si tregim apo si faktor dekodimi. Shkrimi reprezentohet më së miri në figurën e lojtnantit Slothrop. Ai është pasardhës i një familjeje

<sup>320</sup> Klepper: Geheimnisvolle Vergeltung. F. 52

[Der Roman holt den Leser dort ab, wo Pynchon ihn nach V., *The Crying of Lot und Gravity’s Rainbow* zurückließ. Schon der erste Satz, in dem einer der beiden Protagonisten. Zoyd Wheeler, vorgestellt wird, ruft die Erinnerung an Benny Profane Oedipa Maas und Tyron Slothrop auf. Denn so wie Wheeler, dessen Namen an das Schicksalsrad erinnert, an einem Morgen im Sommer des Orwell-Jahres 1984 in den Wachheitszustand hinüberdämmert, so wurden auch Pynchons frühere Charaktere vom Schicksal eingeholt, aus ihrem Dämmerzustand geworfen und von scheinbar übermächtigen Gewalten (V. und die Geschichte, Pierce Iverarity und Amerika, die Firma bzw. ‚Sie‘) zum Spielball gemacht. (...) Die pure Gewalt des Angriffs auf Zoyds Leben, vor der dieser davonlaufen möchte hat etwas Unfassbares, Unverstehbares (...)]

industrialistësh. Familja është pasuruar nga prodhimi i letrës, gjë kjo që ka rezultuar në tkurrjen e hapësirës pyjore. Fabrikat e familjes kanë shndërruar pyjet në letër tualeti, të holla dhe gazeta. Letra e prodhuar ka qenë “një medium apo fundament për mut, para dhe fjalë.”<sup>321</sup> Tri nga të vërtetat amerikane, të cilat kanë mbajtur në ‘jetë’ makinerinë amerikane merren dhe zhvillohen tutje nga Slothrop-i. Ai në raketë mendon të fshehur një tekst të fshehtë, të cilin duhet deshifruar. Kjo dëshirë për të deshifruar tekste të koduara bëhet paranojë e Slothrop-it. Kjo shkon aq larg sa ai nis të vërë në lidhje problematikën e ereksionit të ushtarët GI amerikanë me prodhimin dhe shitjen e artikujve ushtarakë. Tentimet për të dekoduar pengohen gjithnjë nga një sistem i padukshëm por i kudondodhshëm, që sundon botën. Uni i njeriut në roman, i përfaqësuar nga Slothrop, demontohet: humb formën që ka, uniformën, alfabetin dhe vetë emrin e vet. Paranoja krijon prej tij, një hiç.

Vepra e Pynchon-it është po ashtu një nostalgji për një botë të humbur përgjithmonë, në të cilën nuk ka pasur teknikë dhe raketa. Kjo nostalgji, që duhet të lexohet si kritikë shoqërisë, nga Pynchon-i materializohet përmes përmes një rikthimi të mitologjia dhe letërsia mitike. Bota e romanit paraqitet si një botë e egër e teknologjive dhe luftërave, ndërsa bota e vjetër dhe e humbur e Panit na shfaqet si një botë e harmonisë natyrore. Këtu duhet gjetur edhe kuptimin e aludimit intertekstual të Pynchon-it në poezinë e Rilkes *Orfeu*.

Përveç shkrimit, si medium del edhe filmi. Raketa përfundon harkun e saj të rënies në një sallë filmi në Los Angeles. Shikuesit shikojnë në sfond pamjet lëvizëse të përfundimit të tregimit. Këtu arrihen edhe kufijtë e realitetit të treguar. Kjo paraqet metaforën e teatrit botëror (bota-teatër), në të cilin publiku konfrontohet me historinë e vet: me luftën, zhdukjen dhe vdekjen. Loja intermediale bën që të ndërrohen perspektivat e përceptimit letrar: ajo, që deri atëherë është lexuar, ka qenë një film, ndërsa ajo që pason tutje është letërsi. Këtë hyrje të fiksionit pamor në atë shkrimor, këtë kurth (kurth tekstual) më vonë e kanë kultivuar dhe integruar në romanet e tyre edhe Christoph Ransmayr (*Die letzte Welt*) dhe Jostein Gaarder (*Sofies Welt*).

---

<sup>321</sup> Pynchon: Gravity's Rainbow. F. 48

#### IV.1.2. Paul Auster

Paul Auster është lindur më 1947 në Newark, New Jersey. Ka studiuar letërsinë në Columbia University. Shkruan romane, skenarë filmash, ese dhe poezi. Është edhe regjisor. U bë me famë me *New York Trilogy*<sup>322</sup>, që përbëhet nga tri romanet – *The City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) dhe *The Locked Room* (1987).

*Qyteti i qelqtë* i cili këtu merret si shembull nga letërsia postmoderne, përfaqëson kërkimin e tejdukshëm<sup>323</sup> në ekzistencën e individit në gjuhë, ose në mënyrë eksplicite: kërkimin e gjuhës si themel i qeniesisë. Derisa Pynchon-i paranojën e vet dhe kritikën ndaj shoqërisë i ndërton mbi rolin e mediave virtuale, Auster-i me romanin e *qelqtë* kërkon të provokojë çështjen e thyeshme, fragile, të mundësive të gjuhës, të kufijve që ajo ka, që shpesh del edhe si vizion për një botë pa gjuhë, një apokalipsë të shurdhërisë së përgjithshme. Për Auster-in, shkrimi dhe të shkruarit janë manifestimi i të qenit dhe paraqesin në vazhdimësi kryemotivet e romaneve të tij përmes të cilëve materializohet kërkimi i ekzistencës.

*Qyteti i qelqtë* është pjesa e parë e trilogjisë. Historia fillon me një thirrje, e cila, një nate të vonë, zgjon nga gjumi i thellë protagonistin e Auster-it, shkrimtarin Quinn. Zëri në aparat kërkon një detektiv me emrin Paul Auster<sup>324</sup>. Quinn thjesht lëshon kufjen, por pas një thirrjeje të mëvonshme ai

<sup>322</sup> Auster, Paul: *New Yorker Trilogie*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989

<sup>323</sup> Duke u bazuar në Teorinë e të Pavetdijshmës të Lacan-it, Klepper thotë se në veprën e Auster-it përfytyrimi i ndarjes së Unit nga kërcënimet paraqet një karakteristikë të vazhdueshme. (Për këtë, lexo më shumë te Klepper, Martin: *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Campus Verlag, Frankfurt am Main 1996. F. 252)

<sup>324</sup> Klepper ka bërë një paralele mes Quinn-it dhe shkrimtarit të vëtetë Paul Auster, ku thotë se Quinn është po ashtu shkrimtar, i ka 35-vjet, përafërsisht sa ka edhe Auster në kohën e shkrimit të romanit në fjalë (1981-1983). Ai po ashtu ka humbur familjen (në një aksident), ndërsa Auster në atë kohë është ndarë nga gruaja dhe djali i tij. (Lexo më shumë te Klepper: Pynchon, Auster, DeLillo. F. 225)  
Për të vërtetuar këtë, është e rëndësishme t'i referohemi tekstit të Auster-it *Die Kunst des Hungerns*. Aty ai, veç tjerash, përshkruan gjendjen e tij jetësore në kohën kur ka shkruar këtë roman. Atij i është dashur të luajë bashkë me personazhet tjerë në atë libër sepse 'ai ka qenë një homazh për gruan time; diçka sikur një biografi fiktive, e fshehtë, një tentim për t'i treguar vetes se ç'do të ndodhte me jetën time sikur të mos e kisha njohur atë. Kjo është arsyeja pse unë duhej të luaja vetë në libër, në të njëjtën kohë Auster është Quinn, por në një universum tjetër.' (Auster, Paul: *Die Kunst des Hungerns*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2000. F. 196)

deklaron të jetë vetë Auster dhe merr adresën e klientit, të cilin ai pastaj e viziton. Klienti është njëfarë Peter Stillman i Riu, i cili është duke ikur nga babai i tij, Stillman i Vjetri. Duke kërkuar gjuhën e zotërave, gjuhën e fillesës, i Vjetri e ka ngjuar për nëntë vjet me radhë të Riun, duke e mbajtur larg çdo kontakti me botën. Ai ka shpresuar se duke e mbajtur të birin në një gjendje të tillë, do ta detyronte që duke vuajtur të artikulohej disi dhe të fliste një gjuhë. Për këtë shkak, më vonë, Stillman i Vjetri dërgohet në një psikiatri, ku kalon edhe 13 vjet tjera. Tani ai është prapë i lirë dhe i biri frikësohet, ndaj kërkon mbrojtje. Quinn, i prezantuar si Paul Auster, e merr rastin mbi vete dhe i duhet ta mbrojë të Riun gjatë tërë kohës. Ai shkon gjithnjë pas tij dhe studion sjelljen misterioze të të Vjetrit. Dikur, i zhgënjyer nga detyra, ai dëshiron të japë dorëheqje, por është zonja Stillman ajo që e bind se duhet të vazhdojë me punën. Pas një kohe ai zbulon se stillman i Vjetri gjatë shëtitjeve të veta nëpër rrugë bën shtigje në formë shkronjash, duke formuar me këtë rast fjalinë: KULLA E BABILONIT (*THE TOWER OF BABEL*). Njëherë Quinn arrin të bisedojë me Stillman-in e Vjetër, i cili i tregon këtij se me çfarë preokupohet gjatë jetës, duke i thënë se ai përpiqet gjithë jetën që gjërave t'u japë emra të rinj. Ngjashëm ata dy bisedojnë disa herë, por Quinn herë paraqitet si Henry Dark, herë si Peter stillman. Megjithatë ai s'mund të zbulojë asgjë. Një ditë ai kupton se Stillman-i i Vjetër është zhdukur. Me kursimet e tij të fundit ai zë vend në rrugë, para banesës së Stillman-it, ku ai qëndron për gati gjashtë muaj, dhe në fund lë vendin që ka zënë. Quinn telefonon te Paul Auster-i dhe merr vesh se Stillman i Vjetri dy muaj më parë ka bërë vetëvrasje. Quinn dëshiron të kthehet në banesën e vet. Atje ai kupton se banesën për të cilën ai nuk kishte paguar gjatë qiranë, pronarët ia kanë lëshuar dikujt tjetër. Ai bëhet i pashtëpi dhe vendos të shkojë në banesë të Stillamn-it. Ajo është e zbrazët dhe ai vendos të qëndrojë aty. Ai vazhdon të jetojë atje dhe jeta e tij përbehet vetëm nga të fjeturit dhe të shkruarit në bllokun e vet të shënimeve. Kur e kërkojnë atje, gjejnë vetëm bllokun e shënimeve. Quinn-i vetë është zhdukur. Por, megjithatë, ky nuk është në asnjë mënyrë një roman detektiv.

*“Assesi. Unë kam përdorur dofarë mëlmesash të letërsisë kriminalistike. Quinn megjithatë është autor i romaneve detektiviste dhe fshihet në identitetin e një tjetri, të cilin e konsideron si detektiv. Por unë kam qenë i bindur se këto*

*elemente unë i kam përdorur për qëllime krejtësisht tjera. Për gjëra, të cilat me historirat e detektivëve nuk kishin asgjë të përbashkët, dhe vërtet jam ndier i zhgënjyer që njerëzit janë marrë së tepërmi me këtë çështje.”<sup>325</sup>*

Kipçësia, që shpërfaqet në roman është një arritje e e veçantë dhe unikale, thënë më mirë një inovacion, të cilin Auster ia ka dhuruar letërsisë botërore. Autori Quinn, që është vetë shkrimtar, ikën në një aventurë detektiviste duke marrë me këtë rast emrin e një detektivi të kërkuar që quhet Paul Auster. Ai, edhe për shkakun e pikëllimit për humbjen e familjes, është një person i dyzuar. Pseudonimi i tij ‘William Wilson’ më nuk i bën përshtypje, ai ndihet i joshur nga një figurë e romanit të tij, detektivi Max Work, dhe ikën përfundimisht në identitetin e tij të ri si detektiv, pa ditur më këtë rast se ‘Paul Auster-i’<sup>326</sup> i ‘vërtetë’ nuk është asfarë detektivi, por një shkrimtar si dhe ai vetë. Këu, autori i *The City of Glass* ka krijuar një kipç të vetes së tij, sepse:

*“Autori në njëfarë mënyre ontologjike është ndarë në Auster-in fikcional dhe në Quinn-in; njëherë si karakter ‘i tërë’, i cili pas humbjes së gruas dhe djalit, dëshiron që duke u kthyer në gjuhë të rikrijojë vetveten. Përmes dyfishimit metafiksional ‘teksti’ rrjedh që nga fillimi nëpër skajin e romanit, thith realitetin në tekstualitetin e vet.”<sup>327</sup>*

Por kipçësia shkon edhe më tutje sepse ekzistojnë pesë instanca që ndërreflektohen mes vete: Auster (figura e romanit) – Quinn – Work – Wilson

<sup>325</sup> Auster: *Kunst des Hungerns*. F. 196

[Überhaupt nicht. Ich habe gewisse Zutaten der Kriminalliteratur verwendet. Quinn ist immerhin Autor von Detektivromanen und schlüpft in die Identität eines anderen, den er für einen Detektiv hält. Aber ich war davon überzeugt, dass ich diese Elemente für ganz andere Zwecke einsetzte, für Dinge, die mit Detektivgeschichten fast gar nichts zu tun hatten, und es hat mich dann schon enttäuscht, dass man sich so sehr damit befasst hat.]

<sup>326</sup> Emri Paul Auster në roman përsëritet në forma të ndryshme, dhe atë: si autor i vetë romanit, si figurë në roman (shkrimtari Paul Auster) dhe si identitet detektivist i Quinn-it. Për këtë arsye këto përsëritje mund ta irritojnë lexuesin.

<sup>327</sup> Klepper: Pynchon, Auster, DeLillo. F. 255

[Im fiktionalen Auster und in Quinn hat sich der Autor durch eine Art ontologische Zellteilung gedoppelt: einmal als ‚ganzer‘ Charakter, der ein erfülltes Familienleben führt und keinen Verlust kennt, und einmal als gebrochener Charakter, der nach dem Verlust von Frau und Sohn durch seine Versprechungen seine Einheit wiederherstellen will. Durch die metafiktionale Doppelung fließt der ‚Text‘ von Anbeginn über den Rand des Romans hinaus, saugt die Wirklichkeit in seine Textualität hinein.]

– Auster (autori i romanit *The City of Glass*). Përmes kësaj Auster ka krijuar një konstalacion përsëritjesh, që na kujton gjarpërin mistik Orobus, i cili përbin bishtin e vet dhe qëndron si simbol i përsëritjes së përjetshme, të ciklicitetit natyror. Te *The City of Glass* kjo realizohet përmes përsëritjesh në rrafshin tekstor, atë të autorësisë dhe kërkimit të shenjave, gjuhës dhe shkrimit. Në këtë konstalacion të kipcësisë personazhi shkrimtar Paul Auster takohet me Quinn-in dhe i tregon atij rreth përvojave të veta me shkrimin, duke folur edhe për esenë e vet për Don Quijote-n. Edhe në esenë e tij ka një konstelacion të ngjashëm nga pesë instanca: autori Miguel de Cervantes de Saavedra, Don Quijote, përcjellësi i tij Sancho Pansa, përkthyesi Simon Carrasco dhe Cid Hamete Benengeli, i cili në tekst nuk shfaqet kurrë, por që sipas Cervantes-it, është autori i vërtetë i librit. Për Benengelin, shkrimtari Auster i thotë Quinn-it se ai mendon që ajo figurë përfaqëson katër instancat: Cervantes-in, Don Quijote-n, Pansa-n dhe Carrasco-n. Me këtë rast, Sancho duke qenë i vetmi dëshmitar i avanturave të Don Quijote-t paraqet instancën që do të duhej ta ketë treguar gojarisht historinë në fjalë (ai nuk di të lexoj, as të shkruajë, por ka një dhunti për t'i përshkruar ndodhitë shumë bukur gojarisht), duke nënkuptuar rojtarin apo priftin, shokët e Don Quijote-t<sup>328</sup>, të cilët pastaj historinë e treguar e kanë thurur mirë me shkrim duhe e përkthyer dhe përpunuar gjuhësisht. Dorëshkrimi i ishte dhënë Simon Carrasco-s, i cili atë e kishte përkthyer në arabisht. Cervantes-i ka gjetur përkthimin dhe ka lënë ta përkthejnë në spanjisht, të cilin pastaj e ka botuar me titullin *Jeta dhe të bëmat e aristokratit mendjemprehtë Don Quijote nga la Mancha* (përkth. imi). Don Quijote, sipas tij, nuk është asgjë tjetër pos projekcioni i vetë Cervantes-it, kipci i tij, sepse Cervantes-i kishte lexuar pa fund romane kalorësish dhe përmes një figure të tillë kishte prezantuar vetveten.<sup>329</sup>

Kjo paralele letrare me lindjen e *The City of Glass* tregon në mënyrë eksplicite se si vetë Auster ka proceduar me tekstin e tij. Ky autorefleksion i qartë tregon se në këtë roman rrafshet e autorësisë janë relative dhe s'përbëjnë veçse një strategji. Edhe kufijtë mes realitetit dhe fikSIONIT janë labilë, amorfë dhe

<sup>328</sup> Auster: *Die Stadt aus Glass*. F. 121

<sup>329</sup> 'Si mund të prezantohet më mirë një shkrimtar, pos duke e teguar një burrë që është i magjepsur nga librat.', kështu shprehet figura e shkrimtarit Auster mbi autoprojektimin e mundshëm të Cervantes-it në figurën e Don Quijote-t. (Po aty, f. 120)



shkrihen në njëri-tjetrin. Në shembullin e Don Quijote-t, i cili që çmendur nga leximi, figura e romanit, Auster, pranon aftësinë ndikuese dhe ndryshuese të letërsisë mbi realitetin. Kjo dukuri mund të gjendet edhe të Quinn, sepse edhe ai nuk jeton një jetë krejt normale, por është mishëruar aq shumë me rolin e detektivit Paul Auster, sa ka harruar dhe ka humbur gjithë të kaluarën dhe kujtimet e veta. Në fund të librit ai zhduket i tëri dhe ajo çka mbetet prej tij është shkrimi, notesi i kuq.

## IV.2. ‘Klasikët’ evropianë të postmodernes

### IV.2.1. Ismail Kadare

Shkrimtari ynë, Ismail Kadare, pas studimeve në Institutin e Letërsisë ‘Gorkij’ në Moskë, është kthyer në Shqipëri, ku vazhdoi të punonte si gazetar. Që në moshën 28-vjeçare ai arriti që me romanin *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* të bëhej i njohur në gjithë botën. Romani u botua në gati gjithë gjuhët e botës, duke marrë kritikën më të mira. Atë e pasuan *Kronikë në gur*, *Kështjella*, *Prilli i thyer*, *Koncert në fund të dimrit*, etj. Diktatura komuniste në Shqipëri i ka ndaluar një pjesë të konsiderueshme të shkrimeve. Ndër to edhe romanin *Përbindëshi* të botuar më 1965 në revistën ‘Nëndori’. Ky roman mbeti i ndaluar gjatë gjithë kohës së diktaturës dhe vetëm më 1990 arriti të ribotohej.

Pa të drejtë *Përbindëshi* ka mbetur gjer më sot i panjohur për letërsinë evropiane, për këtë arsye edhe nuk ka thuar fare vështrime rreth tij. Romani pret të rizbulohet. Aq më shumë, kur teoritë e romanit postmodern në Evropë nuk do të jenë kurrë të plota pa këtë pjesë të letërsisë kadareane dhe po ashtu fillet e postmodernes në kontinentin tonë nuk do të mund të jenë drejt të shpjeguara pa këtë roman.

Si në asnjë vepër të asaj kohe, te *Përbindëshi* janë plotësuar të gjitha kushtet dhe vetitë e letërsisë postmoderne. Pezullimi i kontinuumit kohë-hapësirë, mospërcaktueshmëria, kipcësia, paraleliteti, dyzimi, fragmentarizimi, ironia, struktura palimpsestoide, riciklimi i mitit, humbja e Unit, bota e fikcionit dhe

ëndrrës, loja me tekstin, intertekstualiteti, protesta, etj., të gjitha këto ngërthehen në këtë roman.

Romani paraqet tregimin paralel të dy botëve: botës së mitit dhe Luftës së Trojës, si dhe botës së marrëdhënieve të diktaturave komuniste. Libri tregon frikën dhe paranojën e shoqërisë së një vendi komunist (Shqipërisë), e cila sapo ka përjetuar një thyerje politike, përisht atë me ish-Bashkimin Sovjetik. Kadare e reflekton frikën e kësaj shoqërie në botën e Luftës së Trojës. Pasqyrimi i Trojës në vepër është aq i fuqishëm, sa që ai bëhet tregim paralel, i ngjashëm me një strukturë binare në të cilën të dy rrafshet sillen me komplementaritet ndaj njëri-tjetrit. Në këtë mënyrë romani ka dy fillime, dy botë dhe dy mbarime. Kapitulli i parë fillon më përshkrimin e një fugoni të lënë në një fushë disa kilometra larg qytetit. Kush e ka lënë, këtë s’e thotë teksti.

*“Disa kilometra larg qytetit, në rrethinë, në fushën e hapur ishte një fugon i madh i braktisur. Pjesët metalike ia kishin shkullur prej kohësh dhe tani s’i kishte mbetur veç karrocëria e mbyllur prej druri. Ajo ishte mbërthyer dhe qëndronte mbi katër trarë të shkurtër, të ngulur në tokë. Siç duket, dikush e kishte bërë këtë gjë për ta mbrojtur armaturën e drunjtë nga lluca dhe lagështira e fushës. Ditëve me diell, fugoni dukej qartë që nga tarracat apo katet e sipërme të shtëpive të qytetit, por kur binte nata ose kur kishte mjegull në fushë, ai tretej dhe humbiste sikur të mos kishte qenë kurrë.”*<sup>330</sup>

Gati identik është edhe fragmenti në fillim të kapitullit e tretë:

*“Disa kilometra larg qytetit, në fushën e hapur, ngrihej Kali i madh prej Druri. Ditëve me diell ai dukej qartë, që nga tarracat apo katet e sipërme të shtëpive të qytetit, por kur binte nata ose kur kishte mjegull në fushë, tretej dhe humbiste në të. Veçanërisht ngjiste kështu ditëve të tetorit por mjaftonte që mjegulla e vjeshtës të shpërndahej nga era dhe kali zbulohej përsëri. Në fillim shfaqej koka e kthyer pak anash, në drejtim të qytetit, pastaj*

---

<sup>330</sup> Kadare, Ismail: Përbindëshi. f.7

*qafa, shpina dhe më në fund barku e këmbët. Në këto raste, njerëzve u dukej sikur ai i qe avitur pak më tepër qytetit, por kjo nuk ishte e vërtetë.*<sup>331</sup>

Në barkun e kalit të drunjtë qëndrojnë të fshehur disa burra, të cilët presin të sulmojnë qytetin (Tiranën?). Ata këtë arrijnë ta bëjnë vetëm në ëndrrën e Konstruktorit, në një vizion gjithë masakra, gjakderdhje, dhunë dhe vdekje, që burrat e fshehur në kalin e drunjtë mbi banorët e qytetit. Kështu përsëritet historia e pushtimit të Trojës nga ana e grekëve. Personazhet janë marrë nga lënda homerike: Odhise K. (K. si aludim në Kafkën?!), Helena, Laokonti, si dhe shumica e figurave që nuk mbajnë emra homerikë, por emra modernë shqiptarë, lehtë mund të identifikohej se janë me karakteristika të heronjve të Homerit, si Akili, Menelau, Parisi, etj.

Historia që luhet në vitet e '60-ta të shekullit të kaluar zhvendoset në kohën e Kalit të Trojës: kërcënimimi me pushtim nga ana e Bashkimit Sovjetik, tmerret e komunizmit, hegjemonia dhe terrori ngjajnë në tmerret e mitit.

Tragjedia e rirrëfen tradhtinë e Helenës, e cila e lë Maksin (që është korrelati i Menelaut) dhe shkon me Gentin (Parisi), për të jetuar me të. Maksi, që bashkë me burrat e tjerë ka zënë vend në barkun e kalit, i ka vënë vetes një qëllim të vetëm dhe s'mendon tjetër: të hakmerret duke vrarë Helenën dhe të dashurin e saj. Mbyllur në barkun e kalit të drunjtë ai thur plane dhe strategji për të realizuar qëllimin e vet, pastaj paramendon si do ta mundin qytetin, se si do t'ua vejnë zjarrin dhe do t'i shkatërrojnë bibliotekat, teatrot dhe entet tjera.

Paralelisht me këtë, Kadare tregon edhe jetën e studentes Helena, e cila pas një lidhjeje të pafat, ka zgjedhur për vete Gentin, studentin e sapokthyer nga Moska, për të filluar me të një dashuri të re. Gjatë kësaj kohe, shokët e Maksit, të cilët natën dalin dhe operojnë në qytet, i sjellin atij lajme rreth Helenës. Duke ndërvepruar dhe ndërndikuar në njëra-tjetrën rrafshet e tregimit, ajo kadareane dhe ajo homerike, lidhen dhe ndërtojnë një njësi. Të shkrira në njëra-tjetrën këto rrafshe të tregimit shpërfaqin një paraqitje universale të frikës, të gjendjes së paranojës, si dhe kritikojnë marrëdhëniet në shoqëri. Si

---

<sup>331</sup> Po aty, f. 20.

fiksion kompleks i thurur me shumë saktësi, ky tekst i ikën çdo lloj historicizmi dhe lokalizimi.

Në kuptim të asaj që thonë Deleuze dhe Guattari, mund të thuhet se romani i nënshtrohet një strukture rizomatike, ngase tregimi parësor është lidhur në çdo çast të tij (me të gjitha rrënjët) me Mitin e Trojës. Elementet semiotike të një shoqërie komuniste të pasluftës, e cila kërcënohet nga fuqitë e huaja, mund të rigjinden në tekstin homerik: atje Troja sulmohet nga aleatët helenë, ndërsa këtu Shqipëria komuniste rrezikohet nga Bashkimi Sovjetik. Edhe rrethet e personazheve dhe psikologjive të tyre i janë përshtatur paralelisht atyre të tekstit homerik. Në tekstin e Kadaresë janë plotësuar si koneksioni i të dyja teksteve ashtu edhe heterogjeniteti i tyre. Me *Përbindëshin* Kadare ka arritur të krijojë një rimitizim të kohës, i cili atij i ka shërbyer për të projektuar idenë e tij antiluftë dhe ideologjinë e tij disidente antikomuniste.

Si projekcioni ashtu edhe tregimi që shtrihet në rrafshin mitik, janë karakteristika kadareane. Edhe në veprat e tij të tjera, si *Ura me tri harqe*, *Prometeu i mbërthyer*, *Ndërtimi i piramidës së Keopsit*, etj., si bazë e tregimit ka shërbyer lënda mitike. Rikthimi te mitet i ka shërbyer Kadaresë që të krijojë një instrumentarium gjuhësor me të cilin ai ka artikuluar idetë e tij përtej mundësisë së diktaturës për ta ndaluar tërësisht veprën e tij. Dhe natyrisht, me këtë riciklim të mitit ai ka shërbyer si shembull edhe për shkrimtarët tjerë. Romani *Bota e mbarmë* i shkrimtarit austriak Christoph Ransmayr, që, me rastin e botimit më 1988, qe festuar si inovacion letrar nga kritikët evropianë, është ndërtuar të thuash në mënyrë identike me *Përbindëshin*.

#### IV.2.2. Alain Robbe-Grillet

Robbe-Grillet është lindur më 1922 në Brest, Francë. Ka studiuar bujqësinë dhe ka punuar me vite si agronom, derisa u përcaktua për artin. Më 1953 u botua romani i tij i parë *Le gommès* (më parë ai kishte shkruar një roman, por nuk e kishte botuar). Pas tij pasuan vepra si: *Dans le labyrinthe*, *Le Voyeur*, *Le jalousie*, etj.

Robbe-Grillet letërsisë iu përkushtua me qëllim që të reformonte romanin francez, dhe, në kuptim të Flaubert-it, ta kthente atë në vepër artistike. Kjo shpejt u kuptua si një angazhim pozitiv dhe i frytshëm në kulturë, madje u fol

për të edhe si një revolucion kundër romanit të atëhershëm, të ashtuquajtur roman i ditës. Përmes veprës së tij “*vihet në dyshim e gjithë tradita e tregimit realist, e cila e kishte madhështuar tregimin francez.*”<sup>332</sup> Sipas kësaj, letërsia e Robbe-Grillet-së kërkon një art që të vërtetën e vet mund ta pasqyrojë vetëm përmes tekstit. Kështu është rasti me romanin e tij *La jalousie* (Grila) në të cilin autori palodhshëm përpiket që botën ta tregojë përmes numrash, konstalacionesh gjeometrike, ligjesh fizike, etj. Si i tillë teksti nuk lëshohet në thellësinë e gjërave, nuk i studion marrëdhëniet mes njeriut dhe botës, por mbi sipërfaqshmërinë e të përshkruarës realizon të përceptueshmen. Matematika e tekstit<sup>333</sup> manifestohet në të gjitha gjërat, dukuritë dhe lëvizjet, duke mos i lënë kështu gjuhës vend për t’u zhytur në thellësinë e asaj që tregohet. Kjo gjuhë matematikore përshkruan botën gjer në detaje, gjer në pjesët elementare të saj. Kjo karakteristikë përsëritet shpesh në veprat dhe poetologjinë e Robbe-Grillet-së, e cila nuk është më pak kritikë politike e marrëdhënieve shoqërore.

*La jalousie*, botuar më 1957, është romani i katërt i Robbe-Grillet-së. Gjer në këtë kohë veç dihej se ç’kërkonte ky autor nga letërsia, d.m.th. të ashtuquajturin *Nouveau Roman*. Këtë ai e ka përsëritur në shumë ese dhe punime shkencore letrare të kohës.<sup>334</sup> *La Jalousie* është një homonim. Në frëngjishte kjo do të thotë grila dhe xhelozia. Romani vërtet bën fjalë për një lojë dashurie e xhelozie si ajo mes dritës dhe hijes. Ai tregon për një familje që jeton në një koloni franceze dhe banon afër një plantazhe bananesh. Siç përshkruhet qysh në fillim të romanit, shtëpia është e rrethuar nga tri anët me

<sup>332</sup> Zellner, Gerda: Allain Robbe-Grillet. *Techniker und Träume*. In: Allain Robbe-Grillet: *Die Jalousie oder die Eifersucht*. Reclam Verlag, Stuttgart 1997. F. 124

[(...) wird die ganze realistische Tradition, welche die französische Erzählung zu ihrer Größe gebracht hatte, in der Frage gestellt.]

<sup>333</sup> ‘*Arti që më besnikërisht përfaqëson Robbe-Grillet-në (...) shpërfaqet në La jalousie. Aty arrihet për herë të parë depërtimi i plotë i teknikës, i ëndërrës dhe fantazisë; sepse tani përgjimi fascinues i xhelozisë, që nuk lejon t’i ikën asnjë detaj, mbulon gjithçka me shikimin matematik prej detektivi. Përmes një syri si ata të matësve të tokës, të një bashkëshorti xheloz (i cili tregon, edhe pse i padukshëm) na shfaqet një natyrë, që na tëhuaqson më shumë se gjithçka tjetër.*’ Po aty, f. 129

[Den reinsten von Robbe-Grillet's Kunst findet (...) *La jalousie*. Hier gelingt erstmals die vollendete Durchdringung des Technischen und des Traum- oder Wahnhaften; denn nun deckt sich das faszinierte Lauern der Eifersucht, die sich kein Detail entgehen lassen kann, genau mit dem mathematischen Blick des Detektivs. Unter dem Landesvermesserauge des eifersüchtigen Gatten (der, wenn auch unsichtbar, hier berichtet) entsteht indessen eine Gegend, die uns mehr als alle übrigen entfremdet]

<sup>334</sup> Lexo më shumë te Robbe-Grillet: *Argumente für einen neuen Roman*. München 1965.

këtë plantazh. Ndërveprimi i dritëhijeve dhe loja me numrat, shpërfaqen fuqishëm qysh në fillim të romanit:

*“Tash hija e shtyllës (e asaj shtylle, që mban këndin jugperëndimor të kulmit) ndan qoshin përkatës të terracës në dy pjesë të ngjashme. Kjo terracë është një galeri e gjerë, e mbuluar, që përthekon shtëpinë në tri anë të saj.”<sup>335</sup>*

Numrat një, dy dhe tre na shfaqen këtu aq përfutueshëm, si të ishte ky një paralajmërim i asaj që pret lexuesin. Shtëpia, për aq sa mund të ketë xheloz, është e ndarë në dysh, nga një shtyllë, e cila shihet vetëm atëherë kur e ndriçon dielli, duke i bërë kështu të mundur që ajo të hedhë hijen e saj mbi shtëpi. Hija pra është një veprim që shkaktohet nga e huaja, nga jashtë. Në rastin e tregimit kjo vjen nga fqinjët, në formë të një burri me emrin Franck. Ai dhe dy bashkëshortët përbëjnë një histori trekëndëshi, e cila është plot me pasiguri dhe mosdije për të ardhmen. Motivi i bashkëshortësisë së shkatërruar shfaqet edhe një herë:

*“Dy drunjtë e parë shtrihen paralel pranë njëri - tjetrit (dhe paralel me lumin), me ç’rast hapësira mes tyre është përafërsisht dy herë më e madhe se diametri i përbashkët që kanë. Një dru i tretë i pret ata pjerrtaz [...].”<sup>336</sup>*

Romani tregon vuajtjet e xhelozisë së një bashkëshorti që mendon se gruaja e tij është duke e tradhtuar. Me këtë rast lexuesi konfrontohet me një tekst të atypëratyshëm, paralel, i cili ndodh në të njëjtën kohë me vazhdimësinë e veprimeve të figurave në roman. Këtu raporton një tregimtar i papranishëm, i cili vetëm përmes tekstit të vet dhe nga gjërat që i përshkruan vetë ai arrin të shfaqet si i tillë. Ne mësojmë rreth tij (edhe rreth gjendjes së tij shpirtërore)

<sup>335</sup> Robbe-Grillet: Die Jalousie. F. 3

[Nun scheidet der Schatten des Pfeilers – des Pfeilers, der die Südwestecke des Dachs stützt – den entsprechenden Winkel der Terrasse in zwei gleiche Teile. Diese Terrasse ist eine breite, überdachte, das Haus an drei Seiten umgebende Galerie.]

<sup>336</sup> Po aty, f. 56.

[Die beiden ersten Hölzer liegen parallel nebeneinander (und zum Fluss), wobei ihr Zwischenraum ungefähr doppelt so groß ist wie ihr gemeinsamer Durchmesser. Ein drittes Holz schneidet sie schräg (...)]

sepse ai është personi që përgjon, vështron dhe tregon kronologjikisht dhe nga perspektiva të ndryshme.

*“A... sikur duket se ka një qef të pazakontë për të biseduar. Ajo ka përshtypjen, thotë ajo, se për atë kohë të shkurtër duhet të ketë ndodhur shumëçka, që te ajo ka qenë e mbushur bukur mirë [...] A... don t’i thotë edhe ca fjalë. Por ajo nuk e përshkruan dhomën e fjetjes, ku kaloi natën e fundit, një temë jo fort me rëndësi, thotë ajo duke kthyer kokën matanë: ai hotel, të metat e tij në konfor dhe rrjetat e arnuara kundër miskonjave veç janë të njohura tërë andej [...]*

*Ajo dhe Franck-u bisedojnë në dy ulëset e tyre, ulur dhe pa u brengosur për atë se çfarë dite do të ishte më e përshtatëshmja për udhëtimin e tyre të shkurtër në qytet, të cilin e planifikojnë që prej djeshit.”<sup>337</sup>*

Ose:

*“Tani shtëpia është e zbrazët.*

*A... ka udhëtuar poshtë me Franck-un, për të blerë diçka. Ajo nuk ka thënë çka.*

*Që të kenë mjaftë kohë për blerjet dhe për të ardhur me kohë në mbrëmje për të mbjella, janë nisur shumë herët.*

*Ngaqë e kanë lënë shtëpinë herët në mëngjes në ora gjashtë e gjysmë, llogarisin të kthehen pak para mesnate, çka do të thotë tetëmbëdhjetë orë mungesë, dhe nëse gjithçka shkon si duhet, së paku tetë prej tyre udhëtim.”<sup>338</sup>*

<sup>337</sup> Po aty, f. 52.

[A... scheint jedoch eine ungewöhnliche Redelust zu haben. Sie hat den Eindruck – sagt sie –, dass viel während der kurzen Zeit geschehen sein muss, die bei ihr so gut ausgefüllt war (...) A... will noch ein paar Worte wagen. Sie beschreibt jedoch nicht das Schlafzimmer, in dem sie die letzte Nacht verbrachte, ein nicht sehr interessantes Thema, sagt sie, den Kopf abwendend: dieses Hotel, sein Mangel an Komfort und seine geflickten Moskitonetze sind ja allgemein berüchtigt (...)]

Sie und Franck unterhalten sich dort in ihren beiden Sesseln sitzend und zwanglos weiter darüber, welcher Tag sich wohl am besten für die kleine Reise zur Stadt, die sie seit gestern abend planen, eignen würde.]

<sup>338</sup> Po aty, f. 68.

[Nun ist das Haus leer.

Gjatë tregimit si gjendja psiqike e tregimtarit ashtu edhe zjarrmia e xhelozisë së tij bëhen edhe më destruktive. Si rezultat i kësaj edhe dukuritë natyrore duken më armiçësore, më negative: të kujtojmë këtu vetëm zhurmën e bulkthave dhe errësirën e natës. Gjatë tregimit ato përshkruhen si dukuri të padurueshme, që përsëriten pambarimisht.

*“Është një natë futë e zezë, natë me angushti, që nuk sjell as më të voglën freski, plot me zhurmën shurdhuese të bulkthave, që duket të zgjasë përgjithmonë.”<sup>339</sup>*

Duket sikur vuajtja e madhe nga mosdija dhe xhelozia, që tregimtarit i errëson gjendjen shpirtërore dhe psikike, reflektohet edhe në dukuritë penguese dhe shpesh kërcënuese natyrore. Por jo vetëm me dukuritë natyrore ndodh kështu, edhe ndikimet që vijnë nga veprimet njerëzore sikur marrin një ngjyrim armiçësor. Shembull: gjurma në tapetë e një shumëkëmbëshi të shtypur nga Franck-u tregimtarit i duket gjithnjë e më e madhe, siç ndodh e dhe me gjurmën e vajit nën automobil. Sidomos e hollësisht përshkruhet pritja për gruan, në një natë që bëhet gjithnjë e më e errët dhe më boshe. Tregimtari mundohet ta fshijë shumëkëmbëshin nga muri, dhe gjatë këtij veprimi, sa më shumë që ai gërryen gjurmën aq më i pranishëm duket të jetë. Deri në çastin kur tregon shkrimin.<sup>340</sup> Shkrimi si realizim i ngjarjes, qeniesisë. Shkrimi është gjurma e vetme kuptimplotë, e cila mund të ribëjë ekzistencën, dhe me të vuajtjen dhembjen dhe vdekjen. Porse kjo më parë është një ekzistencë disi e rezervuar, thënë më mirë: pasive. Syri ynë në roman, ‘tregimtari i papranishëm’, është i paaftë të reagojë për të sqaruar situatën dhe kështu për t’i dhënë fund vuajtjes që ka. Ai nuk tenton të ndërhyjë në rrjedhën e gjërave, por është lëshuar në një kërkim paranojak të argumenteve të dyshimit që e bren. Një ekzistencë e tillë e subjektit është karakteristike për gjeneratën e

---

A... ist mit Franck zur Stadt hinuntergefahren, um einpaar Einkäufe zu machen. Sie hat nicht gesagt welche.

Sie sind sehr früh aufgebrochen, um über nötige Zeit für ihre Besorgungen zu verfügen und doch noch am Abend zu Pflanzung zurückzukehren zu können.

Da sie das Haus morgens um sechs Uhr dreißig verlassen haben, rechnen sie damit, kurz nach Mitternacht zurück zu sein, was achtzehn Stunden Abwesenheit bedeutet, davon mindestens acht Stunden unterwegs, wenn alles gut verläuft.]

<sup>339</sup> Po aty, f. 80.

[Es ist eine stockfinstere, Schwüle Nacht, die nicht die mindeste Abkühlung bringt, voll von dem ohrenbetäubenden Lärm der Grillen, der seit jeher zu dauern scheint.]

<sup>340</sup> Po aty, f. 72-73



romanit të ri (nouveau roman). Te romani i tillë kërkesat për autentiken janë të mëdha.

*“Dhe sidomos te Robbe-Grillet kërkesa (ose përmallimi) mund të shihet më së qarti dhe, para së gjithash, shprehet në përpjekjet e tij të palodhshme për një gjuhë ‘të pastër’. Por, sikur me gjuhën e përditshmërisë sonë, në të cilën rrjedhin automatikisht fundërrinat e një botëkuptimi të shtirur, konvencional dhe që moti të kundërprovuar, ndodh edhe me vetëdijen tonë të përditshmërisë: është një hapësirë, kanë zënë vend idetë statike dhe të pajeta tonat për vlerat; ku grijnë shablonet dhe shprehitë; ku vetëdija qytetare pasqyron vetveten dhe ku vërshon rutina.”<sup>341</sup>*

Robbe-Grillet, si njëri nga postmodernistët e parë, është angazhuar vazhdimisht për autenticitetin që duhet të ketë arti, si shkrimtar dhe si regjisor, po ashtu. Arti i tij paraqet një projeksion preciz të qeniesisë sonë sot, të fragmentaritetit tonë, të mossubjektit, të pafuqisë sonë përballë teknizimit dhe medializimit gjithëpërfshirës të jetës. Nuk është rastësi, që në një botë anonime si kjo në romanet e Robbe-Grillet-së, individit të paraqitet si një qenie e pafuqi dhe e humbur pas obsesioneve, anktheve dhe seksizmit të vet.

#### IV.2.3. Italo Calvino

*Nëse një udhëtar një nate dimri*<sup>342</sup> është një nga romanet më të gjithanshme dhe më të çuditshme të shekullit të kaluar. Në këtë roman bëhet fjalë për një

---

<sup>341</sup> Zeltner. Po aty, F. 131

[Und gerade bei Robbe-Grillet ist die Forderung (oder Sehnsucht) am reinsten zu finden und drückt sich vor allem in seiner unermüdlischen Bemühungen um die ‚saubere‘ Sprache aus. Jedoch genau wie mit unserer Alltagssprache, wo die Schlacken einer verlogenen, konventionellen und längst widerlegten Weltanschauung automatisch mitgeschoben werden, steht es auch mit unserem Alltagsbewusstsein: Es ist der Raum, wo die statischen und somit unlebendigen Wertvorstellungen Fuß gefasst haben; wo die Schablonen und Gewohnheiten hocken; wo die bürgerliche Vernunft sich selbst bespiegelt und in breitausgetretenen Bahnen die Routine läuft.]

<sup>342</sup> Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi editore s.p.a., Torino 1979 (Botimi gjerman, prej të cilit janë marrur citatet, është dalë në dtv Verlag München, më 1989, përkthyer nga B. Kroeber)

botë librash dhe lexuesish. Ai *‘tematizon lektyrën e kësaj bote duke shprehur me këtë rast në mënyrë implicite besimin në lexueshmërinë e saj.*<sup>343</sup>

Në fillim të tekstit lexuesi fiktiv me ndihmën e autorit përgatitet për lexim me ç’rast i jepen edhe instruksionet e nevojshme. Ai, lexuesi, ka blerë romanin *Nëse një udhëtar një nate dimri* të Italo Calvino-s, por pas disa faqesh del se libri nuk është ai i vërteti dhe se gjatë lidhjes së tij ka ndodhur një gabim. Me rastin e kthimit të librit në librari, lexuesi mëson se në atë ekzemplar janë lidhur pjesë librash tjerë. Ai vendos të lexojë librin dhe ndien menjëherë se tregimi ndërpritet shpejt. Secili nga dymbëdhjetë kapitujt e romanit tregon në mënyrë fragmentare një tregim, që asnjëherë nuk përfundon, por që ndërpritet në mes të ngjarjes. Po ashtu në librari, lexuesi takon lexuesen Ludmilla, me të cilën ai, në fund të librit, martohet. Romani pra, për temë ka aktin e shkrimit dhe atë të leximit. Aty reflektohet si për strategjitë e shkrimit ashtu edhe për ato të leximit.

*“Fiksioni dhe mekanizmat e tij bëhen transparentë, ndërsa mekanizmat fikzionale të brendshme dhe ato të jashtme injorohen tërësisht. Duke lënë fiksionin e përgjithshëm të rrjedhë në shumë rrafsh dhe duke tematizuar vetë fiksionin, Calvino realizon strategjinë e tij me një lojë të dyfishtë. Teksti, për nga tematika, ka të bëjë më transparencën, me ç’rast marrdhënia e shfaqur lexues-autor-letërsi dhe rrafshi i parë i ngjarjes jo vetëm që konstituojnë një botë dhe realitet të figurave, por e rikthejnë atë në fiksion.”*<sup>344</sup>

<sup>343</sup> Lessle, Christine: Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvinos erzählerischem Spätwerk. Romanistischer Verlag, Bonn 1992. S. 44  
[(...) thematisiert die Lektüre dieser Welt und drückt damit implizit den Glauben an ihre Lesbarkeit aus.]

<sup>344</sup> Knaller, Susanne: Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos. Untersuchungen zu „Le città invisibili“ und „Se una notte d’inverno un viaggiatore“. Wilhelm Fink Verlag, München 1988. F. 57  
[Die Fiktion und ihre Mechanismen werden transparent gemacht, interne und externe Fiktionsmechanismen bloßgelegt. Calvino realisiert seine Strategie mit einem Doppelspiel, wenn er die gesamte Fiktion auf mehreren Ebenen ablaufen lässt und die Fiktion selbst thematisiert. Der Text bedeutet bereits von der Thematik her Transparenz, wobei die dargestellte Leser-Autor-Literatur-Beziehung und erste Handlungsebene nicht nur eine Welt und Wirklichkeit der Figuren konstituiert, sondern wiederum auf Fiktion zurückgeführt wird.]

Në fillim të romanit autori u drejtohet lexuesit fiktiv dhe atij real. Që të dy janë bërë gati të lexojnë lekturën e shkrimtarit Italo Calvino. Në kapitullin e dytë, kur figura e lexuesit fiktiv veç nis të marrë formë, lexuesi real nis t'i lëshojë vendin atij fiktivit. Lexuesi fiktiv merr mbi vete organizimin e tregimit, derisa lexuesi real më nuk mund të marrë pjesë në tregim, por, përmes figurës së lexuesit fiktiv, e përjeton atë nga jashtë.

*“Lexuesi fiktiv legjitimohet si një instancë e caktuar, si faktor tekstkonstruktues dhe, në procesin e konstruktimit, fikcioni shfaqet para lexuesit përmes të treguarit në veten e dytë dhe kohës së tashme si kohë e të treguarit, me ç’rast ai rikthehet në pozitën e tij të vërtetë: në atë të atij që qëndron jashtë dhe që, në mënyrë eksplicite, gjen veten të vënë përballë një fikcioni.”<sup>345</sup>*

Kjo lidhet edhe me përthurjet komplekse të rrafsheve të fikSIONIT në roman, sepse aty bëhet fjalë për mundësitë e komunikimit përmes Letërsisë, dhe se si mund të realizohet ky komunikim. Rrafshet e fikSIONIT në roman bëhen të deshifrueshme përmes teorive të Calvino-s mbi lexuesin. Nga vepra teorike e tij e dimë se ai beson në deshifrimin e botës përmes leximit dhe se lexuesin e vë në kulm të hierarkisë letrare. Me këtë rast, në romanin *Nëse një udhëtar një nate dimri*, teoria e tij realizohet në mënyrë binare. Aty paraqitet letrarisht pohimi teorik për mosanashkalueshmërinë e rolit të recipientit, madje duke e integruar atë në tekst, si përfaqësues të botës së lexuesve.

Autori i implikuar Calvino që shfaqet në tekst është edhe një aludim në mundësitë komunikuese të letërsisë dhe, njëkohësisht, ka rolin e autorit real dhe të atregimtarit fiktiv. Një rrafsh tjetër i fikSIONIT në roman paraqet letërsia e shkrimtarit Flannery, e cila vjen në formë ditaresh, duke shfaqur kështu botën komplekse të autorëve. Në ditarin e Flannery-t përshkruhen krizat e autorëve si dhe dëshirat dhe problemet që ata kanë gjatë krijimit të letërsisë. Me këtë rast lexuesi real mund të njoftohet me interesat dhe paramendimet që

<sup>345</sup> Po aty, f. 56.

[Der fiktive Leser wird als eine gegebene Größe, als textkonstruierender Faktor ausgewiesen und die Fiktion erscheint vor dem Leser über die Du-Erzählform und das Präsens als Erzählzeit gleichsam in ihrem Konstruktionsprozess, wodurch er auf seine eigentliche Position zurückgeworfen wird: auf die des Außenstehenden, der sich nun explizit einer Fiktion gegenübergestellt sieht.]

kanë autorët për lexuesit e tyre. Flannery ka një interes të veçantë për të shkruar letërsi: ai synon një të shkruar të cilit nuk i duhet më veta e parë ('unë'), për ta zëvendësuar atë me veten e tretë të papërcaktuar. Kështu do të shpërfaqej kuptimi universal i një libri, sepse ai do të ishte jopersonal dhe i pakufizueshëm. Sepse:

*"[...] unë dua të zhdukem, të zbuloj për secilin nga librat e mi një Unë të ri, nga një zë tjetër, nga një emër tjetër, dua të shuhem dhe të rilindem. Por qëllimi im është të mbërthej në libër botën e palexueshme: botën pa epiqendër, pa Unë."*<sup>346</sup>

Sipas idesë së Flannery-t për letërsinë, me këtë rast do të duhej që vetë letërsia, e shkruara, të luante rolin kryesor gjatë procesit të krijimit të letërsisë dhe të zëvendësonte subjektin eventual.

*"Sa mirë do të kisha mundur të shkruaja, sikur të mos isha unë! Nëse mes fletës së bardhë dhe gurgullimës së fjalëve, vargjeve, tregimeve, që sa marrin formë e zhbëhen, pa mundur t'i shkruaj ndonjërit, të mos ishte personi im, ky mur ndarë gjithë pengesa [...] Sikur të isha vetëm një dorë, një dorë e prerë, që do të mbante një pendë dhe do të shkruante [...] Vetëm për t'u bërë medium i të shkruarës, që pret të shkruhet, i të tregueshmes, që s'e ka treguar ende njeri."*<sup>347</sup>

Të qenit medium i të shkruarës do të thotë njëkohësisht edhe zëvendësim i instancës së autorit dhe subjektit me vetë letërsinë. Kjo zhbërje e subjektit, e Unit krijues, merr formë sidomos në pohimet e përkthyesit Ermes Marana, të cilat janë të përafërta me projeksionet letrare të Calvinos. Marana pledon

<sup>346</sup> Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. DTV, Großdruck. München 1989. F. 290

[(...) ich möchte mich auflösen, für jedes meiner Bücher ein anderes Ich erfinden, eine andere Stimme, einen anderen Namen, verlöschen und wiedergeboren werden. Aber es ist mein Ziel, im Buch die unlesbare Welt einzufangen: die Welt ohne Mittelpunkt, ohne Ich]

<sup>347</sup> Po aty, f. 247.

[Wie gut ich schreiben würde, wenn ich nicht wäre! Wenn zwischen dem weißen Blatt und dem Brodeln der Wörter, Sätze, Geschichten, die da Gestalt annehmen und wieder entschwinden, ohne dass jemand sie schreibt, nicht diese hemmende Trennwand meiner Person wäre (...) Wäre ich nur eine Hand, eine abgehauene Hand, die eine Feder hielte und schriebe (...) Nur um Mittler zu werden für das Schreibbare, das darauf wartet, geschrieben zu werden, für das Erzählbare, das noch niemand erzählt hat.]

për një letërsi të paautor, në të cilën autori paraqet vetëm një fikSION, gjë që i përgjigjet pikëpamjes së Calvinos së mbështetur në tekstin dhe lexuesin. Si figurë mitike, emri Hermes paraqet të dërguarin e zotërave, i cili njerëzve u sillte lajme nga botërat e qiellit. Në romanin e Calvinos ai ka një rol të përafërt, ai përkthen, por jo vetëm kaq:

*“Hermesi i mugët nuk e mban emrin e vet vetëm për faktin se ai është me profesion përkthyes, por edhe si lajmëtar i vdekjes, që është që nga antika: ai lajmëron gjithashtu edhe vdekjen e autorit.”<sup>348</sup>*

Ai arrin të ndikojë në shkrimtarin Flannery, i cili është në krizë krijuese, duke i treguar atij rreth pikëpamjeve të veta rreth letërsisë, tekstit, vdekjes së autorit dhe anonimitetit, si dhe rreth falsifikimit, makinave letrare, prodhimit letrar.

*“Pse të mos pranoj se moskënaqësia ime zbulon në mua një ambicie të pakufi, ndoshta një megalomani? Shkrimtarit, që do të anulohet vetveten, për të kthyer në gjuhë atë çka mbetet jashtë tij, i mbesin dy rrugë: ose të shkruajë një libër, i cili mund të jetë i vetmi dhe gjithpërfshirësi, sepse në faqet e tij harxhohet Gjithësia dhe Tërësia; ose të shkruajë të gjithë librat në mënyrë që kështu, përmes pamjeve të pjesshme, të kapë Tërësinë. Ai libër i vetëm dhe gjithpërfshirës, nuk mund të jetë asnjë tjetër pos teksti i shenjtë, fjala e shfaqur totale. Por unë nuk besoj se totaliteti mund të përthekohet në gjuhë. Problemi im është ajo që mbetet jashtë, e pashkruara, e pashkrueshmja. Për këtë arsye nuk më mbetet tjetër shteg, vetëm të shkruaj të gjitha librat, librat e të gjithë autorëve.”<sup>349</sup>*

<sup>348</sup> Schmitz-Emans, Monika: Das literarische Werk im weltliterarischen Kontext. Italo Calvino: Unsere Vorfahren. Studienbrief der Gesamthochschule Hagen. Hagen, 1995. S. 243

[Der zwielichtige Hermes trägt jedenfalls seinen Namen nicht allein seines Übersetzerberufs wegen, sondern auch als der Todesbote, der er seit der Antike ist: Er verkündet ja gleichsam den Tod des Autors.]

<sup>349</sup> Calvino: Wenn ein Reisender ... F. 291

[Warum nicht zugeben, dass meine Unzufriedenheit einen maßlosen Ehrgeiz in mir enthüllt, vielleicht einen Großwahn? Dem Schriftsteller, der sich selbst annullieren will, um zur Sprache zu bringen, was außer ihm bleibt, tun sich zwei Wege auf: entweder ein Buch zu schreiben, das zum einzigen, allumfassenden Buch werden kann, da es auf seinen Seiten das All und das Grenze ausschöpft; oder alle Bücher zu schreiben, um das Ganze durch seine Teilbilder

Kriza e identitetit e Flannery-it paraqet edhe shpërputhshmërinë mes autorit dhe asaj që ende nuk është shkruar: masa e pashkruar, por e shkrueshme, është e paarritshme, e papushtueshme, derisa koha, mundësitë gjuhësore dhe teknikat e shkrimit, të cilat mund t'i posedojë një autor, nuk mjaftojnë as për së afërmi për të shndërruar në letërsi gjithë këtë masë të së mundshmes. Pafundësia e letërsisë potenciale redukton të gjitha dimensionet e ekzistencës dhe zgjon idenë e zhdukjes, zhbërjes, ose si në fragmentin e cituar më lart: idenë e gjithpushtetshmërisë, e cila realizohet përmes një libri universal apo një numri të pafund librash të shkruar. Ky raport mes të shkruarës dhe të pashkruarës paraqet një nga interesimet më të mëdha të Calvino-s:

*“Kjo bazohet në një kundërshti themelore në filozofinë bashkëkohore: teza se vetëm gjuha dhe jo ekzistenca e botës janë të kapshme për ne, dhe kundërteza, se gjuha e përbashkët nuk qartëson asnjë kuptim dhe bota vetë është e paartikulueshme gjuhësisht. Përmes kësaj letërsia është e sfiduar të pezullojë me ndihmën e thesarit të saj estetik (zbulimit shkrimor të botës së pashkruar) kundërshtinë e gjuhës si botë dhe botës pa gjuhë.”<sup>350</sup>*

Zhbërja e subjektit, si në rastin e Flannery-it, i cili dëshiron që të shndërrohet në një pafu-ndësi Unësh, hap mundësinë e pakufishmërisë, e cila mund të jetë e realizueshme vetëm përmes shkrimit. Këtu veta jopersonale ‘es’, duke i lënë shkrimit (*L’écriture*) të pushtojë instancën e subjektit do të mund të realizonte çlirimin nga Uni. Kjo tezë e Calvino-s aludon në Derrida-në:

*“Nëse mendojmë saktë, atëherë del se leximi është një akt individual, shumë më tepër se ç’është të shkruarit. Le të supozojmë se shkrimi (*l’écriture*) si i tillë do të mund të tejkalonte*

---

einzufangen. Das einzige, allumfassende Buch könnte nichts anderes sein als der heilige Text, das offenbarte totale Wort. Doch ich glaube nicht, dass die Totalität sich in der Sprache einfangen lässt. Mein Problem ist das, was draußen bleibt, das Nichtgeschriebene, das Nichtschreibbare. Daher bleibt mir kein anderer Weg, als alle Bücher zu schreiben, die Bücher aller möglichen Autoren.]

<sup>350</sup> Jauß: Studien ... F. 275

[Dieser geht von einer fundamentalen Opposition in der gegenwärtigen Philosophie aus: der These, dass uns allein die Sprache zugänglich, die Existenz der Welt aber unzugänglich ist, und der Gegenthese, dass die Gemeinsprache keinen Sinn erschließt und die Welt selbst 8unaussprechbar ist. Die Literatur ist dadurch herausgefordert, den Gegensatz von Sprache als Welt und Welt ohne Sprache nach ihrem ästhetischen Vermögen – dem schreibenden Entdecken der ungeschriebenen Welt – aufzuheben.]

*kufizueshmërinë e autorit, atëherë ai do të merrte kuptim, nëse do të lexohej nga një person, duke i përshkuar atij botën e rrjedhës dhe rregullave shpirtërore. Fakti se vetëm veta jopersonale ‘es’ është e lexueshme për një person dëshmon për pjesëmarrjen e të shkruarës në pushtetin e të shkruarit-si-shkrim [...] Gjithësia do të mund të shprehet për aq kohë sa do të ekzistojë dikush që do të mund thotë ‘unë po lexoj, pra po shkruan.’»<sup>351</sup>*

Në kuptim të kësaj roli i autorit del krejtësisht i parëndësishëm. Ai paraqitet si një person i paformë, i cili nuk mund të ketë asnjë rëndësi për librin. Krejtësisht ndryshe ndodh me rolin e lexuesit, sepse vetëm përmes tij del se mund të realizohet një tekst. Kështu rezulton se autori i vërtetë i një teksti është lexuesi i tij, i cili tekstit i jep një pamje përfundimtare. Lexuesi, duke e perceptuar dhe interpretuar tekstin, e riprodhon atë dhe arrin të realizojë për vete pikëpamjet e veta për tregimin.

Në *romanin e natës së dimrit* Calvino ka vënë përballë dy horizonte të ndryshme të pritjes, atë të autorit me atë të lexuesit. Pra, çka dëshiron dhe pret një autor nga lexuesi i vet, dhe çfarë mund bëjë një lexues gjatë lektyrës dhe si e përfytyron atë. Të dyja pozicionet sillen në mënyrë komplementare ndaj njëra-tjetrës duke u zbuluar reciprokisht. Duke vepruar në mënyrë aktive në realizimin e tregimit, lexuesi ravijëzon idenë edhe përfytyrimin për një lexues ideal. Ky tip lexuesi u përshtatet gjithashtu pritjeve legjitime të autorit Flannery, madje edhe atyre të Calvino-s. Nëse i referohemi teorisë së Eco-s mbi ‘Veprën e hapur’, lektyra e Calvino-s kërkon dije deshifruese dhe me këtë edhe lexues, që, pa këtë dije, nuk lëshohen nëpër aventura leximi. Për këtë arsye në roman defilojnë figura dhe tipe të ndryshme lexuesish, të cilat, varësisht nga interesimet dhe pikëpamjet e tyre letrare, arrijnë të krijojnë një imazh të shumëngjyrshëm të botës së lexuesve dhe me këtë edhe të botës

<sup>351</sup> Calvino: Wenn ein Reisender ... F. 283

[Genau bedacht ist das Lesen ein zwangsläufig individueller Akt, viel mehr als Schreiben. Angenommen, es gelänge der Schrift als solcher (der écriture), die Begrenztheit des Autors zu überwinden, so behielte sich gleichwohl einen Sinn, wenn sie von einer Einzelperson gelesen wird und deren geistige Strom- oder Regelkreise durchläuft. Nur dass es für ein Individuum lesbar ist, beweist die Teilhabe des Geschriebenen an der Macht des Schreibens-als-Schrift, die sich auf etwas den einzelnen Übergreifendes gründet. Das Universum wird sich solange ausdrücken können, wie jemand zu sagen vermag: „Ich lese, also schreibt es.]

plurale të metodave të interpretimit. Në këtë shumësi të botëkuptimeve mbi letërsinë, është mëse e kuptueshme që nuk mund të flitet kurrë për një përkufizim dhe interpretim përfundimtar të saj.

Perpetuimi i interpretimeve zgjerohet në një numër të pafund të mundësive, të cilat bëjnë që në çdo lexues të prodhohet një tekst i veçantë, unik. Për këtë arsye interesimi i Calvino-s është i përqëndruar vetëm në lexuesin, si një ambient në të cilin mund të jetojë tutje letërsia bashkë me modifikimet e veta.

Shembuj të rëndësishëm të shkrimit postmodern në letërsinë evropiane janë edhe Thomas Bernhard (*Auslöschung*), Umberto Eco (*Im nome della rosa*), Cees Nooteboom (*De volgende verhaal*), Antonio Tabucchi (*Träume von Träumen*), Jostein Gaarder (*Sofies Welt*), Patrick Süskind (*Das Parfum*), Milan Kundera (*Das Buch vom Lachen und Vergessen*), etj.

### IV.3. Gabriel Garcia Márquez dhe postmodernia latino-amerikane

G. García Márquez, 1936, është shkrimtari më me nam nga Kolumbia. Si i ri ai vazhdoi kolegjin jezuit ndërsa më vonë, në Bogota, nisi studimet për drejtësi, të cilat i ndërpreu pas një kohe të shkurtër, për t'iu përkushtuar tërësisht letërsisë dhe gazetarisë<sup>352</sup>. Kryeveprat e tij janë *Njëqind vjet vetmi*, *Dashuria në kohë të kolerës*, *Kronika e një vdekje të paralajmëruar*, *Kolonelit s'ka kush t'i shkruajë*. Më 1982, për romanin *Njëqind vjet vetmi* ai mori Çmimin Nobel për Letërsi, por qysh më herët ai “ishte bërë një mit i letërsisë botërore [...] Vepra e tij letrare ka gjetur përkushtim në të gjitha kulturat dhe shtresat e shoqërisë dhe qëndron si model që ngërthen në vete disiplinën intelektuale dhe popullaritetin, kompleksitetin dhe qartësinë, baroken dhe të përditshmen, rrënjët tradicionale dhe rinimin e vazhdueshëm.”<sup>353</sup>

<sup>352</sup> Shiko më gjerësisht në: Autorenlexikon Lateinamerika. Hrg. von Dieter Reicherdt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994. F. 393.

<sup>353</sup> Po aty.



*Cien anos de soledad*<sup>354</sup> është vepra e tij më njohur. Romani tregon historinë e familjes Buendia dhe të fshatit Macondo, i cili është kryesisht vendi i ngjarjes. Vetë titulli është një metaforë, që përmban elemente të kulturës krishtere dhe mitike. Numri 100 është sinonim i përkryeshmërisë, që në antikë i njohur si i tillë, dhe njëkohësisht paraqet simbolin për harmoninë kozmike. Në këtë mënyrë numri 100 duhet të kuptohet si kohë kronologjike dhe harmoni kohore.<sup>355</sup> Përkundrazi, fjala ‘vetmi’ duhet të kuptohet në konotacion të parajsës së humbur dhe humbjes së asaj harmonisë biblike. Kështu Macondo, fshati i sapothemeluar, shfaqet si vendstrehim jo vetëm i fateve njerëzore, por edhe i lëndëve dhe tregimeve biblike e mitike gjithashtu. Megjithëse është një emër fiktiv, Macondo duhet kërkuar në afërsi të Aracatacas, vendlindjes së García Márquez-it. Këtë ai e dëshmon në veprën e tij të fundit *Jeto për me tregue*<sup>356</sup>.

*“Treni u ndal në një stacion ku s’bënte ndonjë fshat dhe vazhdoi pas pak pranë të vetmit plantazh bananesh, në portalin e të cilit qe i shkruar një emër: Macondo. Kjo fjalë më kishte bërë përshtypje qysh në udhëtimet e mia të para me gjyshin tim, por vetëm si i rritur e zbulova se më kishte pëlqyer tingëllimi poetik i saj.”*<sup>357</sup>

Ose:

*“[...] një ngrehinë prej druri të llahtarshëm, me kulme zinku si samarë dhe ballkone rrethore, dhe para saj një shesh i vogël dhe bosh, në të cilin do të mund të zinin vend së shumti dyqind veta. Siç saktësoi ime më atë ditë, aty armata kishte pushkatuar një*

<sup>354</sup> Gabriel García Márquez: Hundert Jahre Einsamkeit. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984

<sup>355</sup> Lexo më gjerësisht te Strausfeld, Mechtild: Aspekte des neuen lateinamerikanischen Romans und ein Modell: „Hundert Jahre Einsamkeit“ (Gabriel García Márquez). Herbert Lang Verlag, Bern 1974. F. 29 f.

<sup>356</sup> Gabriel García Márquez: Leben um davon zu erzählen. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2002

<sup>357</sup> Po aty, f. 29.

[Der Zug hielt an einer Bahnstation ohne Dorf und fuhr kurz darauf an der einzigen Bananenplantage vorbei, an deren Portal ein Name stand: *Macondo*. Das Wort war mir schon bei meinen ersten Reisen mit dem Großvater aufgefallen, doch erst als erwachsener entdeckte ich, dass mir sein poetischer Klang gefiel]

*numër që s'u mësua kurrë, rrogëtarësh të kompanisë së bananeve.*"<sup>358</sup>

Letërsia postmoderne latino-amerikane është bashkëthemeluese e postmodernes. Fakti që ajo gjithnjë ka qëndruar disi në prapavijë më shumë ka të bëjë me përkatësinë gjeografike dhe me veçantitë që ka ky kontinent: historinë e tij, gjuhët, kulturën. Shikuar në aspektin kohor zbulimi dhe pushtimi i këtij kontinenti nuk qëndrojnë fort larg në histori. Asgjësimi i kulturës autoktone të Maya-ve dhe Inka-ve (dhe gjithë fiseve indiane), përhapja e Krishterizmit në kontinent si dhe luftërat kundër kolonizimit dhe ato për pavarësi shtrihen gjer në vitet e fundit të shekullit të 19-të dhe kanë ndikuar fuqishëm tërë kulturën dhe mentalitetin e këtij kontinenti shumëkombësh.

Në vitet e '40-ta nisi i ashtuquajtur i Shkrimi i Ri, Neuva Novela, që vuri themelet e lulëzimit të mëvonshëm të letërsisë latinoamerikane në vitet '60-ta. Ajo ishte koha kur u zhvillua një brez intelektualësh dhe shkrimtarësh, të cilët njihnin mirë traditën moderniste si dhe veprat e Proust-it, Kafka-s, Joyce-t. Rol të veçantë për këtë brez luanin veprat e Faulkner-it, Hemingway-t, Dos Pasos-it dhe Pound-it. Si busullë këtij brezi i shërbenin sidomos ekspresionizmi gjerman dhe surrealizmi francez.

*“Përveç kësaj, në tekstet bashkëkohore rodhën edhe diskutimet filozofike mbi ekzistencën dhe esencën e jetës njerëzore, siç bëheshin në ekzistencializëm dhe në teorinë e absurdit. Në këto kushte u zhvilluan dy nëngjini të mëdha në Amerikën Latine: në njërin anë letërsia fantastike nga Jorge Luis Borges, dhe në anën tjetër teza mbi ‘realitetin e mrekullueshëm’ nga Alejo Carpentier apo ajo e ‘realizmit magjik’ nga Miguel Ángel Asturias.”*<sup>359</sup>

<sup>358</sup> Po aty, f. 23.

[(...) ein Gebäude aus schaurigem Holz, mit Satteldächern aus Zink und umlaufenden Balkonen, und davor eine leere, kleine Plaza, auf der allenfalls zweihundert Personen Platz gefunden hätten. Dort hatte, wie meine Mutter an jenem Tag präzisierte, das Heer eine nie geklärte Zahl von Tagelöhnern der Banangesellschaft erschossen.]

<sup>359</sup> Ertler, Klaus-Dieter: Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke. Günter Narr Verlag, Tübingen 2002. F. 160

[Darüber hinaus flossen philosophische Fragestellungen über die Existenz und Essenz des menschlichen Lebens, wie sich der Existentialismus oder die Theorie des Absurden stellte, in

Figura më me ndikim e kohës ka qenë J.L. Borges. Edhe pse ai nuk shkroi romane në kuptimin e vërtetë të fjalës, por iu përkushtua formave të shkurtra të prozës, vepra e tij megjithatë u bë udhërrëfyese për gjithë letërsinë latinoamerikane të asaj kohe. Ai shkroi një prozë hibride: zbulonte libra mbi të cilët ai pastaj reflektonte. Kështu është rasti me *Pierre Menard, Autor i Don Quijote*, me *Uqbar*, etj. Tregimet e tij kanë një strukturë kompakte narrative dhe në vete integrojnë si elementet fikzionale ashtu edhe ato reale. Letërsia dhe shkrimi shfaqen si dy kodet kryesore përmes të cilëve mund të përshkruhet realiteti. Në këtë mënyrë tekstet e tij duhet kuptuar njëkohësisht si perspektiva leximi dhe shkrimi. Si të tilla ato paraqesin një konstruksion labirintik, në të cilin subjekti (i cili përfaqësohet vetëm përmes shkrimit) bie viktimë e tensionit mes fikSIONIT dhe realitetit.

*“Funksionet qëndrore në tregimet e Borges-it janë vështrimet eksperimentale të realitetit përmes sistemit të letërsisë, përpunimi i vetëdijshëm për kompleksitetin e kontigjencës dhe nevojshmërisë, funksioni vetëreferues i fikSIONIT, përdorimi relativ-teoretik i kohës dhe përplasja mes realitetit dhe fikSIONIT.”*<sup>360</sup>

Kjo estetikë e ka ndikuar shumë edhe Marquez-in. Romani i tij *Njëqind vjet vetmi* mund të kuptohet edhe si vetëreferim, edhe si konstruksion kalimesh të kufijve mes historisë, realitetit, kombinatorikës cirkularitetit, mitit, fantazisë, magjisë dhe të mrekullueshmes. Themelimit të Macondos i paraprin një vrasje. Themeluesi i fshatit, Arcadio Buendia, për shkak të një fyerjeje që i bën burrërisë së tij, vret një banor të Riohachas dhe për këtë arsye vendos të shpërngulet. Pas një ecjeje të mundimshme disajavore përmes xhunglës, ai bashkë me familjen dhe disa nga njerëzit e tij besnikë, arrijnë në një vend

---

der zeitgenössischen Texte ein. Zwei große Untergattungen bildeten sich unter diesen Bedingungen in Lateinamerika heraus: zum einen die phantastische Literatur von Jorge Luis Borges, zum anderen die These der ‘wunderbaren Wirklichkeit’ von Alejo Carpentier oder des ‘magischen Realismus’ von Miguel Ángel Asturias.]

<sup>360</sup> Po aty, f. 161.

[Zentrale Funktionen in Borges’ Erzählungen sind die experimentelle Beobachtung von Realität durch das System der Literatur, die komplexitätsbewusste Aufbereitung von Kontingenz und Notwendigkeit, die selbstreferentielle Funktion der Fiktion, die relativitätstheoretische Verwendung von Zeit und das Kollabieren von Wirklichkeit und Fiktion.]

parajzor, ku vendosin të themelojnë Macondo-n. Atje, ata jetojnë tërësisht të izoluar dhe larg nga bota. Njerëzit e parë që pas një kohe të gjatë kalojnë nga Macondo janë ciganët shtegtarë, që udhëhiqen nga Melquíades-i, magjistari. Banorëve të fshatit ai ua paraqet zbulimet botërore e të panjohura për ta dhe Macondo-n: llupën, magnetin, astrolabin dhe akullin. Fillimi i tregtisë me të huajt, blerja e gjërave të ndryshme të ardhura nga larg, paraqet hyrjen e botës së jashtme në Macondo, dhe njëkohësisht përceptimin e fshatit nga bota e jashtme. Integrimi i plotë i Macondos me botën bëhet me rastin e ardhjes së gjykatësit në fshat. Me këtë Macondo edhe zyrtarisht është integruar në rrjetin administrativ të shtetit. Me këtë fshati zhvendoset në kohën e vërtetueshme historikisht, në kohën e proklamimit të Republikës së Kolumbisë më 1830. Gjer në këtë kohë banorët e Macondo-s jetojnë në paqe dhe të qetë në gjendjen parajsore, janë të paprekur nga bota dhe pa probleme të mëdha. Kjo vazhdon gjer me ardhjen e gjyqtarit në fshat. Dalëngadalë Macondo bëhet me prift, polic, dhe shndërrohet në një vend, si gjithë të tjerët, me të vetmin ndryshim: ai nuk ka varreza, sepse deri në këtë kohë në Macondo nuk ka vdekur asnjëri. Melquíades-i është i pari që vdes aty. Është koha e ndeshjeve dhe luftërave të përgjakshme në Amerikën Latine, që Kolumbinë e kanë goditur sidomos shumë, dhe e godasin ende. Koloneli Aureliano Buendia është simboli i këtyre luftërave dhe kryengritjeve, ai lufton më shumë se njëzet vjet rresht në anën e liberalëve dhe mbijeton tridhjetë e dy kryengritje. Kështu Macondo qëndron si një *Pars pro toto*<sup>361</sup> për gjithë Amerikën Latine, duke simbolizuar tragjedinë e këtij kontinenti.

Një zhvillim të hovshëm të gjendjes ekonomike në Macondo sjell ardhja e amerikanëve, të cilët kultivojnë bananet. Por ky gjallërim nuk zgjat shumë, sepse punëtorët e plantazheve të bananeve nuk paguhen me rregull dhe nuk trajtohen drejt, për këtë arsye ata organizohen në sindikata: ata kërkojnë rroga më të mira dhe lehtësime të drejta sociale. Kompania që kultivon bananet refuzon çdo kërkesë të tyre, duke shkaktuar me këtë rast grevën e punëtorëve, që më vonë rezulton në trazira që zgjasin për disa muaj rresht. Trazirat

---

<sup>361</sup> Në roman, Macondo është një mikrokosmos, por megjithatë ai simbolizon makrokosmosin. Macondo përjeton themelimin, zhvillimin dhe rënien. Në Macondo ndodhin të gjitha tragjeditë e luftës së Kolumbisë, gjithë zhvillimet e asaj epoke, kryengritjet, paqja, etj. Kjo e bën Macondo-n të reflektojë fatin dhe historinë e gjithë kontinentit.

përfundojnë me një masakër në treg, me ç’rast vriten gati të gjithë punëtorët e plantazhës. Kjo masakër shkakton vërshimën, që vjen dhe vërshon tregun si dënim për njerëzit e vrarë pa faj. Pas kësaj nis rënia dhe shkatërrimi i Macondo-s, sepse shiu zgjat katër vjet rresht derisa vjen një stuhi dhe bën rrafsh me tokën çdo gjë.

*“Rënia e fshatit na lejon shumë interpretime: së pari Njëqind vjet vetmi është një roman, d.m.th. fiktion. Themelimi dhe zhbërja e Macondo-s me këtë rast paraqesin fillimin dhe fundin e romanit, pra një princip konstruksioni. Në anën simbolike Fillea dhe Apokalipsa mbyllen në një rreth, që na është i njohur nga Bibla dhe tregimet e tjera mitikologjike. Ndërsa nga ana historike shpjegimi komplikohet ca. A do të thotë rënia e Macondo-s se autori nuk parashihet të problemeve për kontinentin? A vërtetë nuk ka një ‘rast të dytë’ në këtë botë, siç pohon vargu i fundit i romanit?”<sup>362</sup>*

Anëtari i fundit i familjes Buendia, Aureliano Babilonia, kohën e kalon me shënimet e ciganit Mequíades, duke u munduar t’i deshifrojë ato. Shënimet janë shkruar në gjuhën sanskrite dhe qëndrojnë të padeshifruara për më se një shekull në një kthinë të familjes Buendia. Aureliano Babilonia e deshifron tekstin dhe zbulon se shenjat përmbajnë një profeci për të ardhmen, me ç’rast koha e parashikuar përkon saktësisht me aktualitetin e leximit të shënimeve. Pas kësaj vjen uragani dhe Macondo fshihet nga faqja e dheut. Kështu, në formë të një rrethi, përfundon historia e Macondo-s dhe familjes Buendia.

G. García Márquez në figurën dhe shënimet e Melquíades-it ka projektuar instancën e tregimtarit, sepse në ato shënime qëndron e shkruar profecia për Macondo-n dhe familjen Buendia. Rekonstruktimi i këtij tregimi mbi bazën e

---

<sup>362</sup> Strausfeld, Michi: Hundert Jahre Einsamkeit. Eine Interpretation. In: Die lateinamerikanische Literatur. Hrg. von Michi Strausfeld. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1989. F. 313  
[Der Untergang des Dorfes erlaubt mehrere Interpretationen: Zunächst ist Hundert Jahre Einsamkeit ein Roman, d.h. Fiktion. Gründung und Verschwinden Macondos sind somit Anfang und Ende des Romans, Konstruktionsprinzip. Auf der symbolischen Ebene schließen sich Genesis und Apokalypse zu einem Kreis, wie er aus der Bibel und anderen mythologischen Berichten bekannt ist. Auf der historischen Ebene dagegen wird die Deutung komplizierter. Hießt der Untergang Macondos, dass der Autor dem Kontinent keine Lösung seiner Probleme zugesteht? Gibt es wirklich ‚keine zweite Chance auf Erden‘, wie es der letzte Satz des Romans behauptet?]

ngjarjeve të treguara në shënimet e Melquíades-it, është një strategji narrative e qëllimtë e Márquez-it, përmes së cilës ai krijon distancë ndaj autorësisë duke lënë që vetë shkrimi të realizojë tregimin. Me këtë edhe autorefleksioni i shkrimtarit (për të cilin veç dimë se në këtë libër ka integruar shumë të dhëna autobiografike) del të jetë jopersonal dhe universal. Në këte lojë të funksioneve narrative dhe reflektive në tekst, realiteti dhe fiksioni shkrihen në njëri - tjetrin, duke rezultuar edhe një nga karakteristikat facinuese të realizmit magjik në letërsinë e G. García Márquez-it.

*“Aty ku duket se qëndrojnë kornizat e fiksionit, detajet janë të realizuara në formë krejtësisht realiste dhe anasjelltas, kështu që lexuesi përkundër elementeve të shumta logjike dhe realiste pushtohet nga gurra kaleidoskopike e të menduarit neobarokian. Përmes gjuhës së saktë, që është përshtatur me normën iberike, romani arrin që ta pushtojë publikun lexues të orientuar nga logozentrizmi, duke e rrëmbyer atë në një fushë të magjishme.”<sup>363</sup>*

---

<sup>363</sup> Ertler: Kleine Geschichte. F. 231 f.

[Wo der Rahmen oft fiktiv anmutet, sind die Einzelheiten in völlig realistischer Ausformung gestaltet und umgekehrt, so dass der Leser trotz der zahlreichen logisch-realistischen Elemente in den kaleidoskopischen Strudel des neubarocken Denkens hineingezogen wird. Über die präzise Sprache, die der iberischen Norm angepasst ist, gelingt es dem Roman, das logozentrisch ausgerichtete Leserpublikum in seinen Bann zu ziehen und in bezaubernde Gefilde zu entführen.]

## V. Metaletërsia dhe autorefleksioni te Konstantin Vaginov-i

*“PARAFJALË e autorit, e thënë në mes të librit pas shfaqjes së tij.*

*Tash nuk ka më Petërburg. Ka një Leningrad; por Leningradi s’na bën fare përshtypje – Autori me profesion është arkivolpunues dhe kurrëfarë mjeshtri që punon djepa [...] Edhe tani autori po gdhend arkivolin e vet, për të njëzeteshtatë vjetët e jetës së tij [...] Ju të mos besoni assesi që ai po e prodhon këtë arkivol për ndonjë destinim tjetër; ky është vetëm një si kalë loje prej tij. Ai e largon shpejt hundën – vjen era kufomë; prandaj lypset një arkivol. Dhe ai i do fort të vdekurit e tij dhe u përkushtohet qysh në të gjallë të tyre, ua shtrëngon duart, flet me ta me ngazëllim, dhe krejt kalimthi palon dërrasat, blen gozhdat dhe herë pas herë shpon vrima në dru.”<sup>364</sup>*

### V.1. Rrethanat politike

Koha e ndërrimeve epokale përreth Luftës së Parë Botërore paraqet një nga periudhat më të rëndësishme të kulturës dhe historisë ruse. Në këtë kohë, 1908 – 1914, Rusia kishte zhvilluar një luftë kundër Japonisë dhe kishte përjetuar dy revolucione. Ky ishte realiteti në rrugën drejt komunizmit, themeli i të ashtuquajturës diktaturë e proletariatit, e cila do të zgjaste gjer në fund të

---

<sup>364</sup> Konstantin Vaginov: Bocksgesang. Roman. Hrg. und Übersetzt von Gerhard Hacker. Johannes Lang Verlag, Münster 1999. F. 10

shekullit 20. Shoqëria ruse e asaj kohe u detyrua që për një kohë shumë të shkurtër të transformohej nga një sistem pjesërisht feudal në atë komunist.

Revolucioni i Tetorit ka qenë kurorëzimi i një procesi të gjatë të rënies së qeverisë autokratike cariste. Në llogarinë e kësaj qeverie shkon edhe kriza ekonomike e vitit 1917, e cila përgatiti terrenin për trazirat e ardhshme dhe bankrotimin e shtetit. Kjo kishte goditur rëndë edhe armatën, kështu që një numër i madh ushtarësh vendosi të dezertonte. Kjo shkaktoi zhbërjen e armatës ruse, gjë kjo që rezultoi me një gjendje kaotike në shoqëri. Dezertorët u bashkuan me bolshevikët dhe morën pjesë aktive në trazirat e revolucionit. Pas Revolucionit të Tetorit nisi kolektivizimi i detyrueshëm i ekonomisë agrare dhe të gjithë pronarëve të tokave iu mor e drejta e pronës, duke i shtetëzuar ato. Njëkohësisht, nëpër fabrika u formuan të ashtuquajturat ‘kontrolla të punëtorëve’ me ç’akt të gjitha fabrikat kaluan në proteksionin e proletarëve. Kjo shënon fillimin e luftës së klasave, e cila më vonë do të shtrihej në të gjitha fushat e jetës.

E ashtuquajtura luftë e klasave u zhvillua sidomos fuqishëm kundër inteligjencisë. Poetët, filozofët, mjekët, priftrinjtë dhe shkenctarët, të cilët gjatë regjimit të Carit kishin ushtruar poste të larta në hierarkinë shoqërore të kaluar, tani u rrëzuan më dhunë duke u zëvendësuar nga revolucionarë, militarë, apo bolshevikë nga fshati. Menjëherë pas Revolucionit u ndaluan edhe gazetatat me të rëndësishme ditore. Përveç fabrikave, që u morën nga punëtorët, edhe strukturat tjera të rëndësishme shtetërore si posta, telegrafi, çështjet banesore u morën në duart e sovjetikëve.

Funksionarët e lartë të regjimit të kaluar u shpallën armiq të popullit. Këto masa shkaktuan varfërim edhe më të madh të shtresat e gjëra të popullit, duke shkaktuar një gjendje të rrezikut nga uria, gjë që skajshmërisht vështirësoi jetën e njerëzve. Në vendlindjen e Vaginov-it, në Petërburg, paga mujore e një punëtori në fillim të vitit 1920 ishte prej 7000 deri në 12000 rubla, ndërsa një litër qumësht kushtonte 750 rubla. Furnizimi me artikuj ushqimor ishte reduktuar aq shumë, sa njerëzit vuanin nga mungesa e artikujve bazë për jetë.



*“Në Petërburg, kah fundi i vitit 1919, një punëtor fitonte pak më shumë se gjysmë kilogrami bukë në ditë, një kilogram sheqer në muaj, gjysmë kilogrami gjalp, katër kilogramë haringa të thara në tym.”<sup>365</sup>*

Faza vendimtare e terrorit shtetëror bolshevik, që u karakterizua me pastrime ideologjike, u drejtua kundër të gjithë atyre që kishin mendime të ndryshme, alternative, të cilat nuk qëndronin konform vizioneve të socializmit dhe komunizmit. Kjo, në radhë të parë, goditi intelektualët. Iteligjencia u nda në grupe dhe nëngrupe, me ç’rast sidomos shkrimtarët, profesorët universitarë, gazetarët, politikanët dhe ekonomistët iu nënshtruan kontrollave të shpeshta dhe represioneve të ndryshme. Rreth kësaj teme, Feliks Gjergjinski<sup>366</sup>, i cili ishte i ngarkuar me këtë punë, gjatë një fjalimi para bashkëpunëtorëve të tij, thoshte:

*“Çdo intelektual duhet të ketë një dosje te ne. Duhet ta kemi gjithnjë parasysh se qëllimi i repartit tonë nuk është vetëm arrestimi dhe legjitimimi i personave. Ne duam të kontribuojmë në ndërtimin e një vije të përgjithshme politike kundër këtyre intelektualëve: t’i përgjojmë ata sa më shumë dhe t’i mbajmë ndaras prej njëri-tjetrit, por ata që janë të gatshëm të ndihmojnë Bashkimin Sovjetik me vepra dhe jo vetëm fjalë, duhet t’i mbështesim [...] Ne do ta pastrojmë Rusinë njëherë e përgjithmonë. Po ashtu të gjithë autorët nga Shtëpia e Shkrimtarëve dhe ata nga Shtëpia e Mendimit (nga Petërburgu) [...] Qyteti duhet të pastrohet në mënyrë radikale dhe të shpejtë [...] Kujdesuni për autorët dhe shkrimtarët nga Petërburgu (adresat e tyre janë në revistën Mendimet e reja ruse Nr. 4, 1922,*

<sup>365</sup> Werth, Nicolas: Ein Staat gegen sein Volk. In: Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. Hrsg. von S. Courtois, N. Werth, J.-L. Panné, A. Paczkowski, K. Bartosek, J.-L. Margolin. Piper Verlag, München 1998. F. 103

[In Petrograd stand dem Schwerarbeiter Ende 1919 täglich ein halbes Pfund Brot zu, monatlich ein Pfund Zucker, ein halbes Pfund Fett, vier Pfund geräucherte Heringe]

<sup>366</sup> F. Gjergjinski ka qenë një funksionar i lartë i Komitetit të Revolucionit, bashkëpunëtor i afërt i Leninit. Ai ka luajtur rol të rëndësishëm në strukturimin e të ashtuquajturës ‘dora e armatosur e diktaturës së proletariatit’. Ai ka qenë i emëruar nga Lenini me formimin e komisionit gjithrus për luftimin e kundërrevolucionit, spekulimeve dhe sabotazhit. Kjo organizatë ka qenë një strukturë e ngjashme me policinë dhe ushtrinë, e cila çdo tentativë sabotazhe dhe kundërrevolucione e luftonte me masat më represive të mundshme. (Po aty, f. 70)

*F. 37) dhe për listën e botuesëve privatë. Kjo është më se e rëndësishme.*<sup>367</sup>

Ndjekja e intelektualëve dhe shkrimtarëve mori forma të terrorit sidomos në Petërburg, kur bolshevikët deshën me çdo kusht t'i eliminojnë ata që mendonin ndryshe. Kështu në këtë qytet u burgosën dhe u pushkatuan shumë intelektualë, madje edhe shkrimtarë të njohur si Ana Ahmatova, Boris Pasternak, Mihail Bulgakov, Osip Mandeshtam, Maksim Gorkij dhe të tjerë u terrorizuan nën dorën e hekurt të diktaturës që po strukturohej me gjithë tmerrin që sillte gjithkrah. Kjo dhunë u orientua në veçanti ndaj frymës avangardiste (të orientuar kah perëndimi) të Petërburgut. Bartësit e dikurshëm të frymës kulturore dhe letrare, aristokracia, inteligjencia dhe qytetaria të thuash veç ishin asgjësuar. Ata që kishin fat, arrinin të iknin në mërgim. Bolshevikët ndërkaq vendosën një censurë, e cila drejtohej kundër çdo vepre artistike, që nuk u përgjigjej pikëpamjeve të pushtetit sovjetik. Bashkimi Sovjetik u shndërrua shpejt në një vend në të cilin nuk mund të krijoheshin arti dhe kultura. Si rezultat i këtyre masave shumë represive, një numëri madh intelektualësh u detyruan të migronin në Evropën Perëndimore, ku sidomos Berlioni dhe Parisi paraqitnin qendrat e këtij emigracioni.<sup>368</sup>

Në këtë kohë (vitet e '20-ta të shekullit të kaluar) në Berlin ishte formuar kolonia më e madhe e jetës artistike e letrare ruse. Isak Babel, Aleksander Belij, Kasimir Maleviq, Vasilij Kandinskij, Sergej Jesenjin, Marina Zvetajeva, Maksim Gorkij, Osip Mandelshtam, Vera Lourie, duke i ikur

---

<sup>367</sup> Po aty, f. 147.

[Jeder Intellektuelle muss bei uns eine Akte haben. Es ist immer im Auge zu behalten, dass das Ziel unserer Abteilung nicht nur die Verhaftung und Ausweisung von Einzelpersonen ist. Wir wollen auch einen Beitrag leisten zur Ausarbeitung einer allgemeinen politischen Linie gegenüber diesen Intellektuellen: Sie streng überwachen und voneinander trennen, aber diejenigen, die bereit sind, nicht nur mit Worten, sondern auch mit Taten die Sowjetmacht zu unterstützen, sollen gefördert werden (...) Wir werden Russland ein für allemal säubern. Ebenfalls alle Autoren aus dem *Haus der Schriftsteller* auch die des *Gedankens* (aus Petrograd) (...) Die Stadt muss radikal und schnell gesäubert werden (...) Kümmert euch um die Autoren und die Schriftsteller von Petrograd (ihre Adressen stehen im *Neuen Russischen Gedanken* Nr.4, 1922, S. 37) und auch um die Liste der privaten Herausgeber. Das ist äußerst wichtig!]

<sup>368</sup> Lexo më gjerësisht te Kasack, Wolfgang. *Russische Literaturgeschichte und Lexika der russischen Literatur. Die Handbücher des 20. Jahrhunderts. Überblick, Einführung, Wegführer.* Universitätsverlag, Konstanz 1997. F. 18 f.

terrorit shtetëror sovjetik, kishin gjetur strehim në Berlin dhe vazhdonin të krijonin artin e tyre.

*“Kurrë para dhe pas asaj kohe, asnjë qytet jashtë Rusisë nuk ka luajtur rol kaq të rëndësishëm në vetëdijesimin rus, sa Berlini i viteve të njëzeta.”<sup>369</sup>*

Në Bashkimin Sovjetik jeta letrare e vendit organizohej nga një nomenklaturë funksionarësh bolshevikë, të cilët i merrnin të gjitha vendimet, edhe ato mbi Lidhjen e Shkrimtarëve të Bashkimit Sovjetik.

*“Në këtë mënyrë në shoqata, në botues dhe revista, mbi shkrimtarët e mëdhenj sundonin shkrimtarë mediokër oportunistë dhe të paaftë, që vendosnin mbi të drejtën e publikimit për secilin autor, për secilën vepër, për secilin tirazh, madje për secilin varg. Ata vendosnin për banesën, standardin jetësor, lirinë dhe vdekjen [...] Rregull vendimtar për autorët e degraduar në ‘inxhinierë të shpirtit njerëzor’ ishte ‘Realizmi socialist’ [...] rrena zbukuruese në vend të bindjes.”<sup>370</sup>*

Vetë letërsia u vu dhunshëm në shërbim të diktaturës, me qëllim propagandën. Vlera letrare e një vepre nuk përbënte më kushtin themelor për botim, por përcaktimi dhe përmbajtja ideologjike e saj. Ishte rregull që të hymnizohej pushteti sovjetik, të glorifikohej ai dhe të idealizohej njeriu i ri socialist. Çdo kundërshtim ndaj kanonit të artit dhe kulturës së re bolshevikë dënohej në mënyrë drakonike, sa që shumë autorëve iu kushtoi me jetë (mes tyre Mandelshtam dhe Harms, të cilët u pushkatuan në fillim të Luftës së Dytë

<sup>369</sup> Mireau, Fritz: Russen in Berlin. Eine kulturelle Begegnung; 1918-1933. Quadriga-Verlag, Weinheim 1988. F. VIII

[Nie zuvor und nie wieder danach hat eine Stadt außerhalb Russlands in unserem Jahrhundert für die russische Selbsterkenntnis eine so große Rolle gespielt wie das Berlin der zwanziger Jahre]

<sup>370</sup> Kasack: Russische Literaturgeschichte. F. 19 f.

[Damit herrschten lückenlos in Verband, in Verlagen und Zeitschriften opportunistische, mittelbegabte oder unbegabte Schriftsteller über die Großen der Literatur und bestimmten über das Publikationsrecht jedes Einzelnen Autors, über jedes Werk, jede Auflagenhöhe, ja jede Zeile. Sie entschieden über Wohnung, Lebensstandard, Freiheit und Tod (...) Richtschnur der zum ‚Ingenieur der menschlichen Seele‘ degradierten Autoren war der ‚Sozialistische Realismus‘, die parteigemäße Schilderung des Gewünschten statt empirischer Wahrheit und eigener geistiger Erkenntnis: beschönigende Lüge statt Überzeugung.]

Botërore). Mes viteve 1920 – 1930 nga pushkatimet apo vetëvrasjet vdiqën autorë si Gumilev dhe Blok (1921), Hlebnikov (1922), Jesenjin (1925) dhe Majakovski (1930).

Ky ka qenë realiteti në të cilin jetoi dhe krijoi Konstantin Vaginov.

## V.2. Rreth jetëshkrimit të Konstantin Vaginov-it

Vaginov u lind më 1899 në Shën Petërburg. Ishte i dyti nga tre djemtë e një familjeje me prejardhje gjermane, të cilët ishin shpërngulur në Siberinë Jugore. Mbiemri i vërtetë i familjes ishte Wagenheim. Në eseun e tij mbi Vaginov-in<sup>371</sup>, Brian Pool supozon se mbiemri prejardhës i familjes mund të kishte ndërruar diku në fillim të Luftës së Parë Botërore. Se a ka qenë familja Wagenheim me prejardhje hebreje, kjo nuk është sqaruar ende. Dihet vetëm se kanë qenë të pasur, gjë që Konstantinit të vogël i kishte mundësuar shkollim cilësor privat, ku kishte mësuar frëngjisht, italisht dhe latinisht, duke iu përkushtuar që në rini të herëshme antikës, arkeologjisë dhe numizmatikës. Gjatë kohës së gjimnazit ai ishte magjepsur nga Ovid-i, Shakespeare dhe sidomos nga Baudelaire, poezia e të cilit, thuhet, ta ketë shtyrë Vaginov-in të shkruaj edhe vetë.<sup>372</sup> Pak para Revolucionit të Tetorit më 1917, ai filloi studimet për drejtësi. Por, regjimi i ri i mori të gjithë pasurinë familjes Vaginov. Rënia e menjëhershme dhe e papritur në varfëri Vaginov-in e ri e goditi shumë rëndë, sa që ai filloi të merrte drogë, hashash dhe kokainë, duke jetuar kështu një *vie de boheme*<sup>373</sup> në shoqëri të vazhdueshme me maskarenjtë dhe banditët më të mëdhenj të qytetit.<sup>374</sup> Ai i takoi një brezi që përjetoi rrëzimin e carizmit rus dhe që ndihmoi në mënyrë qenësore zhvillimin e revolucionit bolshevik.<sup>375</sup> Me revolucion mendohej që vendi të çlirohej nga

<sup>371</sup> Brian Poole: Konstantin Vaginov. Ein Essay. In: Konstantin Vaginov: Bocksgesang. Roman. Hrg. und übersetzt von Gerhard Hacker. Johannes Lang Verlag, Münster 1999. F. 241

<sup>372</sup> Certkov, Leonid: „Zügige Weite und Ungemütlichkeit“. Konstantin Vaginov, der Lyriker. In: Scheibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 40. Hrs. von Norbert Wehr. Essen, 1992. F.104

<sup>373</sup> Poole. Vaginov. F. 251

<sup>374</sup> Po aty.

<sup>375</sup> Revolucion i Tetorit, më 1917.

autoritetet e vjetruara, nga strukturat ekzistuese në familje, sidomos në borgjezi, në kishë.

Po ashtu ky brez ka qenë i vetëdijshëm, për humbjen e diçkaje, që në gjithë Evropën e asaj kohe njihet si “ndjenjë e tërësisë, e një harmonie mes individit, kulturës dhe ndjenjës ndaj botës dhe me dyshimin që sillte ky botëkuptim ndaj formave dhe mënyrave të vjetra të të menduarit dhe vlerave [...]”<sup>376</sup>

Në këtë sfond, si në gjithë Evropën, edhe në Rusi u zhvilluan rryma artistike si dadaizmi, futurizmi, surrealizmi, ekspresionizmi. Me Revolucionin e Tetorit nisi ‘bota e re’ e komunizmit, e diktaturës së proletariatit dhe Bashkimit Sovjetik. I ashtuquajtur ‘përndim i botës së vjetër’ reflektohej në gjithë veprat e avangardës letrare<sup>377</sup>, të cilës i takonte edhe Vaginov-i i ri. Por, me revolucionin, shoqëria ruse pësoi një dyzim: në njërin anë humbja e vlerave dhe e botëkuptimeve të vjetra ishte më se e pranishme, duke shkaktuar një bosh, një ndjenjë nostalgjie dhe frike njëkohësisht; në anën tjetër qëndronte sistemi i sapongritur i vlerave sovjetike të cilin pushteti e forconte me çdo kusht. Në vitet e ’20-ta të shekullit të kaluar nëpër qytetet e mëdha, e sidomos në Petërburg, vlerat e vjetra veç kishin përfunduar së qeni temë përditshmërie dhe arti, sepse pushteti kishte filluar me një vullnet të fuqishëm, me elanin komunist, me patosin dhe dogmën e asaj kohe, të krijonte grupe letrare-artistike, që, largkaosit dhe urisë së shoqërisë sovjetike, mundoheshin të krijonin një art në shërbim të idealizimit dhe hyjnizimit të vlerave sovjetike.

Në vitet 1919 deri më 1921 Vaginov shërbeu në armatën ruse. Thuhet se thirrja në ushtri Vaginov-it i ka shpëtuar jetën, ndryshe ai do të vdiste nga konsumimi i kokainës. Kështu dëshmon Cukovskij<sup>378</sup>, shoku më i mirë i Vagno-it.<sup>379</sup> Poeti kishte shpëtuar nga drogat, por në front ishin përhapur sëmundje të ndryshme, të cilave nuk u shpëtoi as Vaginov, që u sëmur nga tifoja. Për këtë shkak ai u lirua nga shërbimi ushtarak. Gjatë vuajtjes nga

<sup>376</sup> von Heyl, Daniela: Die Prosa Konstantin Vaginovs. O. Sanger Verlag, München 1993. F. 7 [Ganzheitsgefühl, einer harmonischen Übereinstimmung von Individuum, Kultur und Weltempfinden und die damit einhergehende Infragestellung althergebrachter Denkweisen, Formen und Werte (...)]

<sup>377</sup> Rreth rrymave avangardiste ne Rusi në fillim të shekullit të kaluar këtu do të bëhet fjalë e dhe njëherë.

<sup>378</sup> Cukovskij, Nikolaj: Literaturnye Vaspominaniya, Moskau 1989

<sup>379</sup> Poole. F. 241

semundja ai kishte peshuar vetëm 45 kilogramë. I skeletosur, me rroba të shqyera, pa shumicën e dhëmbëve, ai ishte kthyer në Petrograd, duke filluar menjëherë të integrohej në jetën letrare të qytetit. Në vjeshtën e vitit 1921 ai botoi përmbledhjen e tij të parë me poezi *Rrugëtim në kaos* (Putesestvie v chaos).<sup>380</sup> Ai mori pjesë në shumë shoqata letrare dhe “gjatë kalimit të kohës u qëndroi afër shumë rrymave artistike si simbolizmit, akmeizmit dhe emocionalistëve, por pa u identifikuar asnjëherë tërësisht me ndonjë nga këto grupime.”<sup>381</sup> Gjatë viteve 1923 – 1926 Vaginov studioi në Institutin e Historisë dhe Arteve duke dëgjuar atje ligjërata nga profesorë si Tinjanov, Eihenbaum dhe Engeland. Në këtë kohë ai u takua me Bahtin-in. Më vonë u anëtarësua në grupe letraro-artistike si Oberiu dhe Abdem. Nga ajo kohë rrjedh edhe përmbledhja e tij e dytë me poezi *Poezi, kushtuar A. Fedorova* (Stichi, posvjescenje A. Fedorovoj).<sup>382</sup>

Përveç këtyre dy librash me poezi, ai ka shkruar edhe një tjetër me titullin *Opiti soedinjenija slov posredstvom ritma* (Përpyetje për të lidhur fjalët me ndihmën e ritmit).<sup>383</sup> Më vonë ai shkroi romanet *Harpagoniana*<sup>384</sup>, *Trudi und dni Svistonova*<sup>385</sup>, *Kozlinaja pesn’*, *Bambociade*<sup>386</sup>, librin me tregime *Zvezda Viflehema*<sup>387</sup>. Mund të thuhet se, në krahasim me jetën e tij të shkurtër dhe të rëndë, Vaginov ka shkruar relativisht shumë.

Partia Komuniste e Bashkimit Sovjetik i ndaloi librat e tij dhe ai u dënua me vdekje. Në kohën kur do të gjykohej ai i ishte nënshtruar një kritike të rëndë të kritikëve letrarë besnikë të ideologjisë dhe sistemit. Në gazeta dhe revista më nuk i botoheshin shkrimet, as vështrimet e recensionet mbi veprat e tij, sepse “ai akuzohej për tendenca reaksionare të skepticizmit borgjez, për shtrembërim të përditshmërisë sovjetike dhe të ngjashme.”<sup>388</sup> Ngjashëm

<sup>380</sup> Vaginov, Konstantin: Putesestvie v chaos, Petrograd 1921

<sup>381</sup> von Heyl. Die Prosa ... F. 8

[(...) stand im Laufe der Zeit verschiedenen Strömungen wie dem Symbolismus, dem Akmeismus und den Emotionalisten nahe, ohne sich je ganz mit einer der Gruppen zu identifizieren]

<sup>382</sup> Vaginov, Konstantin: Stichi. Petrograd. 1926

<sup>383</sup> Vaginov, Konstantin: Opiti soedinjenija slov posredstvom ritma, Petrograd 1931

<sup>384</sup> Vaginov, Konstantin: Garpagoniada. Në: Romany, Moskë 1991

<sup>385</sup> Vaginov, Konstantin: Trudy i dni Svistonova. Leningrad 1929

<sup>386</sup> Vaginov, Konstantin: Bambočada, Leningrad 1931

<sup>387</sup> Vaginov, Konstantin: Zvezda Vifleema. Në: „Abraksas”, Almanah Bd. 1, Petersburg 1922

<sup>388</sup> von Heyl: Dia Prosa ... F. 12

ndodhi edhe me shokët e tij, më 1931, me akuzën për “*organizim dhe pjesëmarrje në një shoqatë antisovjetike të letrarëve*” u arrestuan Harms, Vedenskij, Andronikov, Kalasnikov, Tufanov dhe Voronic.<sup>389</sup>

Militarët e sovjetit nuk mund ta burgosnin Vaginov-in, sepse ai kishte vdekur tri ditë më parë nga tuberkulozi, por ata arrestuan nënën e tij, të cilën pastaj e vranë. Pas vdekjes së tij më 25.04.1934 në Bashkimin Sovjetik ai as nuk u botua më, dhe as nuk u përmend. Për arsye se shkrimet e tij, si ato të shumicës së miqve të tij letrarë, u larguan pa mëshirë nga analet e letërsisë ruse, Vaginov mbeti për një kohë të gjatë i panjohur dhe i pastudiuar, andaj dihet shumë pak për letërsinë e tij.

Kjo ndryshoi një ditë kur Mihail Bahtin, gjatë një interviste me një slavist italian, në pyetjen se cilët libra rusë të shekullit të 20-të do të duhej të përktheheshin gjithsesi, ai krahas romanit të Belji-t *Peterburg*<sup>390</sup>, të dytin përmend romanin *Kozlinaja pesn'* të Vaginov-it. Pas rënies së diktaturës komuniste librat e tij nisën të ribotoheshin dhe përktheheshin në shumë gjuhë të botës. Lektyrë sekondare rreth Vaginov-it ka shumë pak. Deri më sot janë dy monografi<sup>391</sup> dhe disa vështrime në gjermanisht. Por, ka relativisht shumë studime në rusisht dhe anglisht, sidomos në lidhje me shoqatën letrare OBERIU, të cilës i takonte ai. Kjo bën që dalëngadalë të dihet më shumë rreth jetës dhe veprës së tij.<sup>392</sup> Këtu duhet patjetër të përmenden monografitë e A. Anemone (*K. Vaginov and the Leningrad Avant-Garde; 1921-1934*, Berkeley 1985) dhe A. Korbinskij (*Poetika „Oberiu” v kontexte ruskogo literaturnogo avangarde*. Izdat. Moskovskogo Kult. 2000).

Në hapësirën shqiptare ai është krejtësisht i panjohur dhe pret të zbulohet. Në këtë drejtim, ky punim mëton të ndriçojë kuptimin dhe rëndësinë e poetikës, gjuhës dhe metaforikës së kryeveprës së Vaginov-it, romanit *Kozlinaja pesn'*

<sup>389</sup> Urban, Peter: Chronik der Oberiu, 1925-1932. In: Scheibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 40. Hrs. von Norbert Wehr. Essen, 1992. F.80

<sup>390</sup> Shiko te Christine Bohnet: Der Metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs. O. Sagner Verlag, München 1998. F. 10

<sup>391</sup> Bohnet dhe von Heyl

<sup>392</sup> Një bibliografi të hollësishme rreth tij e ka hartuar Gudrun Lehman, të cilën ajo e ka botuar në *Wiener Slawistischer Almanah 44* (1999) F. 185-252

(Kënga e cjamin). Para së gjithash, këtu do të bëhet përpjekje që të analizohen pozicionet postmoderne të këtij teksti.

### V.3. Letërsia në Rusinë e asaj kohe

Shën Petërburgu ka qenë një kohë të gjatë kryeqyteti i Rusisë. Ai është themeluar me emrin që tigëllon holandisht *Sankt-Pieterburch* në shekullin e 18-të, pas një urdhëri të Carit Peter i Parë. Emri i qytetit aludon jo në emrin e carit, por të shenjtorit mbrojtës të qytetit, Simon Pjetër. Pas një kohe emri u gjermanizua në *Sankt Petersburg*, deri në fillim të Luftës së Parë Botërore, kur ai rusifikua në *Petrograd*. Pas Revolucionit të Tetorit Petrogradi humbi rëndësinë që kishte dhe vendimmarrja e politikës ruse u bart në Moskë. Më 1924, pas vdekjes së Lenin-it, me kërkesë të Partisë Komuniste të Petrogradit, qytetit iu ndërrua emri në *Leningrad*, emërtim ky që u ndërrua përsëri më 1991, pas rënies së diktaturës komuniste, duke i dhënë qytetit emrin e tij të dikurshëm Sankt Petersburg. Qyteti ka qenë jo vetëm politikisht, por edhe kulturalisht, kryeqendra ruse, e cila karakterizohet me orientimin e saj perëndimor, gjë që i bënte shumë rusë ta shihnin këtë qytet si ‘mish të huaj’ ne organizmin e tyre, sepse Sankt Petersburg arrinte që “vetëm për shkak të emrit të tij skajshmërisht jorus dhe për veshin rus tërësisht të pazakontë të mos pranohej ndryshe pos si një lloj kolonie evropiane në Rusi, si simbol i skllavërimit të popullit rus nga të huajt. Forma e jashtme e Sankt Petersburgut ishte dhe mbetet skajshmërisht perëndimore, dhe para së gjithash, qysh në oksidentalizmin e saj të skajshëm, tërësisht rus: vetëm në Rusi, pa u penguar nga asfarë tradicionalizmi historik, është i mundur një realizim i tillë radikal i formalizmit dhe racionalizmit perëndimor.”<sup>393</sup>

<sup>393</sup> Groys, Boris: St. Petersburg – Petograd – Leningrad. Përkthyer në gjermanisht nga Gabriele Leupold.

Shiko më shumë në homepage të Uni-Potsdam eseun e Boris Groys

<http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/nfranz/Texte/Autoren/g/Groys/>

GroysPetersburg1995.html

[...] schon dank seines extrem unrussischen und für das russische Ohr vollkommen ungewohnten Namens, nicht anders empfunden werden als eine Art europäische Kolonie in Russland, als Symbol der Versklavung des russischen Volkes durch Ausländer. Die äußere Gestalt Sankt Petersburgs war und bleibt extrem westlich, allerdings schon damals eben in



Në S. Petërsburg kanë jetuar dhe vepruar edhe shkrimtarët e mëdhenj rusë si: Pushkin, Distojevski, Tolstoj, Gogol, pastaj Belji, Bloh, Bahtin, Nabokov, Hlebnikov, Mandelshtam, Ahmatova, Brodski. Avangarda ruse ka lindur rreth viti 1910, me krijimin e disagrupeve të ndryshme kulturore letrare, të cilat u bën pjesë e pandashme e jetës kulturore jo vetëm në Rusi. Në fillim të lëvizjes avangardiste në Rusi qëndron lëvizja kundërsymboliste e akmeistëve. *Akmeistët* ishin një lëvizje botëkuptimi letrar i të cilëve nënkuptonte konkretësinë, afërsinë me realitetin dhe qartësinë e thjeshtë të gjuhës. Kërkesat e akmeistëve (greqisht *akmé* – majë, pikamë e lartë, përkryerje) kanë qenë të natyrës neoklasiciste dhe dalloheshin decidivisht nga ato të simbolistëve. Për akmeistët (ku bënin pjesë edhe Gumilov, Ahmatova e Mandelshtam), motoja e të cilëve ishte ‘nga realja në më realen’ (a realibus ad realiora), *“ishte më rëndësi që puna poetike të kryhej me kujdes, që të kultivoheshin format tradicionale të vjershërimit dhe vargëzimit, sidomos ruajtja e rimës, po ashtu edhe preciziteti i pamjes së çastshme lirike të objekteve dhe gjesteve më të parëndësishme, si dhe potenciali kreativ i kujtimeve dhe përceptimi ndjenjësor.”*<sup>394</sup> Me një fjalë ata pledonin për të kundërtën e simbolizmit. Në atë kohë (rreth vitit 1910), nën ndikimin e botëkuptimit letrar simbolist, lirika merrej si gjinia dominante letrare. Konflikti mes avangardës dhe simbolizmit zhvillohet mu në dyshimet e avangardës mbi këtë rol të lirikës dhe në insistimin për ridefinim të subjektit lirik. Pikërisht ky proces i dehierakizimit, që u mbështet dhe zhvillua nga grupet avangardiste, bëhet kryekarakteristikë e avangardës dhe reflektohet në shumë romane të asaj kohe, sidomos në ato të Vaginov-it.

Mbi këtë krijohen idetë e formalizmit, ku ndjeshëm ndikojnë dhe kontribuojnë sidomos Gumilov, Mandelshtam, Shklovskij dhe Eichenbaum. Këtu duhet të kërkohej edhe rrënjët e gati të gjitha grupimeve avangardiste të pastajme,

---

dieser extremen Westlichkeit vollkommen russisch: nur in Russland, ungebremst von jeglicher historischen Tradition, ist eine solche radikale Umsetzung des westlichen Formalismus und Rationalismus möglich.]

<sup>394</sup> Ingold, Felix Philipp: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik. Verlag C.H. Beck, München 2000. F. 197

[(...) legten Wert auf sorgfältiges dichterisches Handwerk, auf die Pflege tradierter Geicht- und Versformen, insbesondere auf die Erhaltung des Reims, auf präzise lyrische Momentaufnahme unscheinbarster Gegenstände und Gesten, auf das kreative Potenzial von Erinnerung und sinnlicher Wahrnehmung]

sepse ‘shkolla formale’ vuri themelet e një botëkuptimi të ri mbi letërsinë, i cili thotë se të gjitha lidhjet jashtëletrare të një vepre (p.sh. biografia e autorit) janë të parëndësishme. Kjo ide e re mbështetet vetëm në literaricitetin e tekstit letrar. Literariciteti për të, paraqet karakteristikën themelore të veprës letrare, sepse dallon një tekst letrar nga gjuha e përditshmërisë.

*“Qëllimi i artit është të transmetojë një ndjenjësi të objektit, si pamje dhe jo si rinjohje; procesi i artit është procesi i ‘tëhuajimit’ të gjërave dhe procesi i një forme të vështirësuar, një proces i cili ngrit vështirësinë dhe gjatësinë e perceptimit, sepse procesi i perceptimit në art është një qëllim për vetveten dhe duhet të zgjatet; arti është një mjet, për të përjetuar bërjen e një gjëje; ndërsa e bëra për artin është e parëndësishme.”<sup>395</sup>*

Krijimi i artit dhe letërsisë, por edhe të gjitha sferat e jetës, në vitet ’20-ta në Rusi kanë qenë të ndikuara shumë nga procesi i filluar nga bolshevikët që kishte të bënte me mobilizimin e përgjithshëm. Rreth vitit 1920 e parë nga Lenini, e ashtuquajtura ‘diktaturë e proletariatit’ kishte vënë nën kontroll të gjitha shtëpitë botuese dhe shtypshkronjat. E gjithë infrastruktura e botimit, madje edhe vetë ngjyra dhe letra, ishin vënë në administrimin e sovjetëve, kështu që ishte bërë i pamundur botimi i librave pa vendimin e censurës. U krijua ideja e ‘letërsisë së faktit’, me ç’rast u botua një përmbledhje, e cila të gjithë shkrimtarëve do t’u shërbente si doracak. Me të ashtuquajturën ‘letërsi e faktit’ kërkoheshin që punimet letrare të krijoheshin mbi idenë e kulturës proletare, deindividualizimin, deprofesionalizimin dhe kolektivizimin. Partia do të duhej që në mënyrë aktive të luante rolin e vrojtuesit permanent të letërsisë. Asaj i propozohej që *“shkrimi të copëzohej në funksione të veçanta, që do të realizoheshin nga specialistë të ndryshëm: nga specialistë të rrethit*

<sup>395</sup> Šklovskij, Viktor B.: Die Kunst als Verfahren (Russ: Iskusstvo kak priem). In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von Jurij Striedter. W. Fink Verlag, München 1969. F. 15  
[Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‘Verfremdung’ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist der Kunst unwichtig.]

*jashtëletrar, fiksues dhe formëdhënës letrarë, që montojnë dhe i japin formë materialit.* »<sup>396</sup>

Krijimi i letërsisë përmes kultivimit të këtij doracaku të realizmit socialist kërcënonte të pragmatizonte letërsinë dhe t'i injoronte vlerat estetike në art. Kundër kësaj u vu një shtresë e artistëve përparimtarë avangardistë, poetët jokonformistë, të cilët ishin të varur nga përhapja gojore e letërsisë së tyre. Këtë përhapje gojore të letërsisë e ofronin sidomos shumë kafetë e Peterburgut, të cilat quheshin ndryshe edhe 'kafenetë letrare'.

*“Për këtë arsye ajo kohë quhet ‘periudha e kafeneve’ (në kafenetë letrare njeriu mund të dëgjonte ‘biokosmistët’, ‘formlibristët’, ‘emocionalistët’, ‘ekspresionistët’, ‘luministët’ dhe ‘imagjinistët’). Atëbotë dominonte lirika. Në kryeqytete, shkrimtarët me emër, në studiot e tyre u mësonin të rinjve artin e shkrimit (në Petrograd Gumilovi mësonte poezinë, Zamjatin-i prozën; në Moskë Brjusov, të cilin e mbështeste pushteti, udhëhiqte një studio ku mësonte poetët proletarë).”*<sup>397</sup>

Vetë Vaginov ka ndjekur mësimet në një studio të tillë, dhe atë te poeti atëbotë shumë i njohur Gumilov. Më vonë ai formoi grupin e vet me emrin 'Ostrovitanje', të cilin shpejt e la. Ai po ashtu ishte anëtar i grupeve tjera letrare si 'Cech poetov' (me Gumilov-in), 'Sojus poetov', 'Zvucacscaja rakovina', te emocionalistët dhe ishte shumë i afërt me 'Serapionovy brat'ja'. Vëllezërit Serapionë, ka qenë një grup letrar, emri i të cilit bazohej në novelën me të njëjtin emër të E.T.A. Hoffman-it. Ata përpiqeshin për një art përtej

<sup>396</sup> Günther, Hans: Literatur des Fakts. In: In: Glossarium der russischen Avangarde. Hrsg. von A. Flaker. Droschl Verlag, Graz – Wien 1989. S. 342  
[(...) das Schreiben in einzelnen Funktionen zu zergliedern, die von verschiedenen Spezialisten durchgeführt werden sollen: von Spezialisten außerliterarischer Ordnung, Fixierern und literarischen Gestaltern, die das Material montieren und gestalten.]

<sup>397</sup> Waegemans, Emmanuel: Die Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart. Universitätsverlag, Konstanz 1998. F. 241  
[Darum ist zuweilen von der ‚Kaffeehaus Periode‘ der russischen Literatur die Rede (in literarischen Cafés konnte man sich ‚Biokosmisten‘, ‚Formliebristen‘, ‚Emotionalisten‘, ‚Expressionisten‘, ‚Luministen‘, und ‚Imaginen‘ anhören). Die Lyrik dominierte damals. In den Hauptstädten brachten große Schriftsteller in literarischen Studios jungen Menschen die Kunst des Schreibens bei (in Petrograd Gumilev Poesie, Zamjatin Prosa; in Moskau leitete der von offizieller Seite unterstützte Brjusov ein Studio proletarischer Dichter.)

ideologjisë dhe politikës. Veç Vaginov-it, aty ndodheshin edhe Zamjatin dhe Shkovskij.<sup>398</sup>

#### V.4. OBERIU

Një nga shumë grupet letrare të Petrogradit ishte edhe OBERIU (rusisht: *Ob'jedinjenije realnogo iskustva*. Shqip: Bashkimi për art real). Kokat kryesore të këtij grupi ishin Daniil Harms, Aleksandr Vvedenskij dhe Nikolaj Zabolockij, të cilët u bashkuan në vitin 1927, duke botuar një manifest (që ishte rregull te të gjithë grupet e atëherëshme letrare artistike). Me atë manifest grupi deklarohet si pjesë e artit të majtë revolucionar.

*“Ne Oberiutët jemi punëtorë të ndershëm të artit tonë. Jemi poetë të një botëkuptimi dhe të një arti të ri. Jemi krijues jo vetëm të një gjuhe të re poetike, por edhe të një perceptimi të ri të jetës dhe objekteve të saj. Dëshira jonë krijuese është universale; ajo ngërthen të gjitha gjinitë e artit në njëra-tjetrën duke iu kthyer jetës nga të gjitha anët e saj.”<sup>399</sup>*

Të njohur edhe si absurdistë<sup>400</sup>, ky grup poetësh paraqiste një bashkim pluralist të eksperimentatorëve avangardistë<sup>401</sup>, të cilëve iu afrua edhe një piktor shumë i njohur si Malevic. Grupi ndahej në katër seksione: letërsinë,

<sup>398</sup> Lexo më gjerësisht në: Die Serapionsbrüder von Petrograd. Hrg. und Übersetzt von Gisela Drohla. Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1963

<sup>399</sup> Shiko: OBERIU – Vereinigung der realen Kunst. Manifest, 1928. In: Schreibheft 39, F. 13 [Wir Oberiuten sind ehrlicher Arbeiter unserer Kunst. Wir sind die Dichter einer neuen Weltsicht und einer neuen Kunst. Wir sind Schöpfer nicht nur einer neuen dichterischen Sprache, sondern auch einer neuen Wahrnehmung des Lebens und seiner Gegenstände. Unser schöpferischer Wille ist universell; er wirbelt sämtliche Gattungen der Kunst durcheinander und bricht ins Leben ein, indem er es von allen Seiten erfasst.]

<sup>400</sup> Rreth kësaj mund të lexohet më shumë në: Russia's lost Literatur of the Absurd. Selected works of Daniil Kharmis and Alexander Vvedensky. Translated and edited by George Gibian. Cornell University Press, Ithaca and London 1971

<sup>401</sup> I. Smirnov shkruan se ky grup ka qenë një kolektiv avangardist i brezit të dytë, por që nuk kishte një strukturë kompakte, por më shumë përfaqësonte një grupim letrar të rastit, anëtarët e të cilit nuk kishin gjithnjë bindjet dhe botëkuptimet e njëjta letrare artistike. (Më gjerësisht në Literarische Zeitschrift Schreibheft 39, F. 119)

artin figurativ, teatrin dhe filmin, dhe siç qe e sqaruar në manifestin e këtij grupi, ata kishin të paraparë edhe sekcionin e muzikës.<sup>402</sup>

*“Shoqata jonë është e lirë dhe vullnetare, ajo bashkon mjeshtra, dhe jo çirakë, artistë dhe jo bojaxhinj, të gjithë njohin vetveten dhe secili e din se çka e lidh me tjetrin.”<sup>403</sup>*

Për të vërtetuar këtë, në Manifest qenë botuar paraqitje të shkurtra për secilin nga themeluesit. Për Vaginov-in ishte shkruar sa vijon:

*“K. Vaginov, fantazmagoria e të cilit botës i përfton kah sytë si e mbështjellur me mjegull dhe tërmet. Por përmes kësaj mjegulle Ju ndjeni afërsinë e objektit dhe ngohtësinë e tij, ndjeni vërshimin e masës dhe luhatjen e pemëve, të cilat jetojnë dhe frymojnë në mënyrën e tyre, vaginoviane, sepse artisti i kaformuar ato me duart e tija dhe i ka ngrohur me frymën e vet.”<sup>404</sup>*

Nuk përjashtohet mundësia që këtë paraqitje të shkurtër për veten ta ketë shkruar vetë Vaginov.

Kryeqëllimi i grupit ka qenë që paralelisht me revolucionin bolshevik të bënin një revolucion kulturor. Grupi kundërshtonte monizmin artistik të cilin bolshevikët e propagandonin dhe kultivonin me ngulm. Në të vërtetë kjo kishte qenë edhe arsyeja kryesore që ishte themeluar ky grup, sepse qysh në fillim të Manifestit të tyre përmendet diskriminimi që i bëhet artit nga ana e Partisë Komuniste:

*“Ndërrimi i madh revolucionar i artit dhe jetës së përditshme, që karakterizojnë kohën tonë, në fushën e artit po ndeshet me shumë dukuri jonormale. Ne nuk e kemi kuptuar deri në fund të vërtetën*

<sup>402</sup> Shiko: OBERIU. Manifest, 1928. Botuar në Schreibeft 39, F. 13

<sup>403</sup> Po aty, F. 14

[Unsere Vereinigung ist frei und ist freiwillig, sie vereint Meister, und keine Gesellen, Künstler, und keine Anstreicher, jeder kennt sich selbst und jeder weiß, was ihn mit dem anderen verbindet.]

<sup>404</sup> Po aty.

[K. Vaginov, dessen Phantasmagorie der Welt am Auge vorüberzieht wie in Nebel und Beben gehüllt. Doch durch diesen Nebel hindurch spüren Sie die Nähe des Gegenstandes und seine Wärme, spüren Sie das Anbränden der Menge und das Schwanken der Bäume, die auf ihre, auf Vaginovsche Weise leben und atmen, denn der Künstler hat sie mit eigenen Händen geformt und mit seinem Atem erwärmt.]

*e pakundërshtueshme se proletariati nuk mund të jetë i kënaqur me shërbimet e shkollave të vjetra të artit, sepse principet e tij artistike shkojnë shumë më thellë dhe mbulojnë nën vete rrënjët e artit të vjetër [...] Ne përshëndesim kërkesën për krijimin e një arti të gjithkuptueshëm, i cili në formën e tij është i kuptueshëm edhe për një nxënës fshati, por një kërkesë për krijim të një arti të tillë pa përjashtim çon drejt një makthi gabimesh të tmerrshme.”<sup>405</sup>*

Në këtë grup ka qenë i madh sidomos ndikimi i të ashtuquajturit futurizmit rus (rus.: *Budetljane*). Ndodhi kështu sepse, para se të bashkoheshin për të formuar këtë grup, anëtarët e tij kishin qenë aktivë në grupe të ndryshme avangardiste të asaj kohe, por ishte pikërisht manifesti i tyre, që tanimë i dallonte nga to. Ata refuzuan neologjizmin rus të vitit 1913 *Zaum*<sup>406</sup> (që do të thoshte ‘transracional’, ‘transental’, ‘metalogjik’, e të cilin e kishin përqaftuar të thuash të gjithë grupet avangardiste të atëhershme), dhe me këtë çdo familjarizim me emocionalistët dhe impresionistët:

*“Ata refuzuan logjikën e artit dhe e zëvendësuan atë me ‘të menduarit e natyrshëm’ (të menduarit asociativ, siç e bëjnë fëmijët), hoqën dorë nga kuptimi tradicional për kohën dhe lanë të përplaseshin mes vete ‘objektet konkrete’, që në vete ishin realiste, e të cilat ata i vështronin me ‘sy të lirë’. Ata nuk dëshironin që gjërave t’u japin ‘kuptim’ ose të krijonin rregull nga kaosi, ata nuk skiconin asnjë veprim konsekuent, figurat vepruese të tyre nuk kanë identitet.”<sup>407</sup>*

<sup>405</sup> Po aty, f. 13.

[Die gewaltige revolutionäre Veränderungen von Kunst und Alltagswelt, so charakteristisch für unsere Zeit, wird im Bereich der Kunst durch viele unnormale Erscheinungen aufgehalten. Wir haben die unstrittige Wahrheit noch nicht bis zu Ende begriffen, dass sich das Proletariat im Bereich der Kunst nicht mit der künstlerischen Methode alter Schulen zufrieden geben kann, dass seine künstlerischen Prinzipien viel tiefer reichen und die Wurzeln der alten Kunst untergraben. (...) Die Forderung nach einer allgemeinverständlichen Kunst, die in ihrer Form selbst einem Dorfschüler zugänglich sei, begrüßen wir, die Forderung nach einer ausschließlich solchen Kunst jedoch führt in das Dickicht schrecklicher Irrtümer.]

<sup>406</sup> Ziegler, Rosemarie: *ZAUM*. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. von A. Flaker. Droschl Verlag, Graz – Wien 1989. F. 512 f.

<sup>407</sup> Waegemans, Emmanuel: Die Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart. F. 281

Oberiuët nuk kanë besuar, siç e potencon edhe I. Smirnov në punimin e tij ‘Teksti i kompromituar’, se të menduarit është instrumenti i duhur për të njohur dhe ndryshuar botën, madje as mjeti i duhur për të organizuar natyrën në të mirë të njeriut.

*“Ajo që i ka lidhur përfaqësuesit e lëvizjes së avangardës së vonë, ka qenë një kritikë antropologjike, e cila dyshonte në aftësitë shpirtërore të njeriut. Avangarda e brezit të dytë dyshonte në faktin se intelekti përfaqësonte me të vërtetë instrumentin e duhur për të njohur dhe ndryshuar botën dhe mjetin e duhur për të nënshtruar botën në të mirë të njeriut.”<sup>408</sup>*

Ata mendonin se për të formuluar një kritikë ndaj njeriut, pozicioni më adekuat është ai i të marrit.<sup>409</sup>

Caqet poetologjike dhe estetike të oberiuëtëve legjitimoheshin me idenë e tyre për dehierarkizimin e gjinive letrare dhe zhbërjen e kufijve mes lirikës dhe dramatikës. Ideja kuptimdhënëse e botëkuptimit të tyre artistik ishte eksperimenti, loja, absurdja. Për ta nuk ekzistonte asfarë kanoni, që mund të normëzonte dhe detyronte vjershërimin apo artin. Nuk mund të ekzistonte asnjë detyrim mbi artin dhe poetikja duhej të krijohej si një lojë e përbashkët e njërive semantike gjuhësore të përplatura në njëra-tjetrën, që do të shpërfaqej si një kolazh i intencionit artistik. Gjatë këtij procesi “‘objekti konkret’ [...] vështrohet me sy të lirë, çlirohet nga prarimi i vet dhe pastrohet nga shtresimet e artit konvencional.”<sup>410</sup> Vetëm objekti i zhveshur nga mbulojat e letërsisë mund të bëhet pronë e artit, mendonin oberiuët.<sup>411</sup>

---

[Sie wiesen die Logik in der Kunst von sich und ersetzten sie durch das ‚natürliche Denken‘ (assoziativ denken, wie Kinder es tun), gaben den traditionellen Zeitbegriff auf und ließen ‚konkrete Gegenstände‘, die sie ‚mit nackten Augen‘ betrachteten und die an sich realistisch sind, aufeinanderprallen. Sie wollten den Dingen keinen ‚Sinn‘ verleihen oder Ordnung im Chaos schaffen, sie entwarfen keine konsequente Handlung, ihre Handelnden Personen haben keine Identität.]

<sup>408</sup> I. Smirnov: Der kompromittierte Text. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur Nr. 39/1992. F. 119

<sup>409</sup> Po aty.

<sup>410</sup> Holthusen, Johannes: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. UTB Francke Verlag, München 1978. F. 170

[...] der ‚konkrete Gegenstand‘ (...) mit nackten Augen betrachtet, von seiner ‚Vergoldung‘ befreit und den ‚Schalen‘ des konventionellen und literarischen Umgangs gereinigt.)

<sup>411</sup> Oberiu. Manifest, 1928. Në: Schriebheft 39, F. 14

Kështu OBERIU ishte grupi letrar-artistik më i përparuar dhe njëkohësisht më me ndikim i asaj kohe, i cili përditë e më shumë po bëhej i rrezikshëm për kanonin letrar e artistik zyrtar bolshevik. Kjo do të thoshte se ishte vetëm një çështje kohe se kur do të ndalohej ky grup. Bolshevikët i luftonin pamëshirshëm lëvizjet eksperimentuese. Rreth vitit 1930 oberiutëve iu ndalua të deklaroheshin si anëtarë të një grupi të organizuar letrar-kulturor, ndërsa çdo ligjëratë dhe recitim dënohej rëndë. Kjo bëri që ky grup për një kohë të gjatë të ekzistonte ilegalisht, jozyrtarisht dhe si një kundërshtar i Lidhjes së Shkrimtarëve, “*duke u ndryrë në një emigrim të brendshëm, sepse gjasat për të publikuar diçka të shkruar shuheshin përditë e më shumë. Për Leningradin po fillonin vitet e terrorit, jo vetëm me proceset e hapura gjyqësore, por me vrasjen e Kirov-it.*”<sup>412</sup>

Vedenskij dhe Harms u detyruan të ‘strehoheshin’ në letërsinë për fëmijë, por megjithatë nuk arritën t’u shpëtonin ndjekjeve të regjimit. Gjatë viteve 1928-1949 Vedenskij ka botuar më shumë se gjashtëdhjetë libra për fëmijë, gjë që, n donëse në numër më të vogël, e ka bërë edhe Harms. I vetmi anëtar i këtij grupi, i cili mbijetoi diktaturën e Stalin-it, ishte Zabolockij, i cili u shndërruan në një konformist duke u përkushtuar për artin bolshevik. Kështu, OBERIU paraqet edhe fillet e letërsisë ruse për fëmijë.<sup>413</sup> Edhe Harms dhe Vedenskij filluan të shkruajnë gjithnjë e më shumë për fëmijë. Nëse llogarisim gjithë shkrimet e tij, Vedenskij, gjatë viteve 1928-1940 ka botuar më shumë se gjashtëdhjetë libra për fëmijë, ndërsa Harms ka shkruar shumë tregime për fëmijë dhe një numër më të vogël librash. Në tregimet e tyre bota, në të cilën jetojnë figurat, shpesh realizohet si shajni dhe misterioze, e në të cilën figurat asnjëherë nul qëndrojnë në harmoni. Tregimet shpesh janë të pakuptueshme, ndërsa gjuha, që përdoret në to, lë shumë vend për keqkuptime.<sup>414</sup>

<sup>412</sup> Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Nr. 39. Essen 1992. F. 17

[...] in innerer Emigration gleichsam, denn die Aussichten, von dem Geschriebenen etwas je publizieren zu können, schwanden zusehends. Für Leningrad setzten die Jahre des Terrors früher ein, nicht erst mit den Schauprozessen, sondern schon 1934 mit der Ermordung Kirovs.]

<sup>413</sup> Po aty.

<sup>414</sup> Gibian, G.: Russia's lost Literatur of the Absurd. Selected works of Daniil Kharm's and Alexander Vvedensky. Translated and edited by George Gibian. Cornell University Press, Ithaca, London 1971. F. 22-23

[Kharm's and Vvedensky's children's stories often have a structure of a series of incidents which is repetitious without increment in meaning. The world in which the characters live is



## V.5. Poetika semantike

Kundërtradicionalizimi dhe dehierarkizimi i letërsisë ruse të viteve të '20-ta zhvillohet nën ndikimin e dukshëm të shkrimtarit simbolist Aleksandr Belij, shkrimtarit futurist Osip Mandelshtam dhe studimeve teorike të semiotistëve të asaj kohe.

*“Megjithatë konturat më të qarta të romanit të dezintegruar rus i ka vënë kryefigura e simbolizmit rus – Aleksandr Belij. Romani i tij Petrograd (1911-1913) është krejtësisht e pamundur të imagjinohet pa marrëdhëniet metatekstuale me traditën e romanit rus të shekullit të 19-të.”<sup>415</sup>*

Kjo poetikë pledon për dehierarkizim të stileve dhe hapet për kolazhin dhe shumësinë: kështu njeriut i bëhet e mundur që në mënyrë fragmentare të integrojë në një tekst stilet dhe epokat më të ndryshme artistike. Përmes kësaj një autor mund të shërbehet me alogjizmin dhe të krijojë letërsi mbi principet e lidhjes së elementeve dhe njësisive poetike të palidhshme mes vete. Struktura tekstore e këtyre fragmenteve krijon të ashtuquajturin ‘dialog i fshehtë’ me veprat dhe tekstet e së kaluarës dhe për këtë arsye është shumë i përhapur në botën letrare të avangardës së atëbotshme, e sidomos të OBERIU.

*“Tingëllon si paradoks, por mu avangarda, nëse vërtetë do të jetë avangardë, është e detyruar t’i referohet traditës kulturore. Natyrisht që tekstet e ndryshme avangardiste mund të interpretohen edhe pa ekzegjzën e tyre të plotë, por ashtu siç është e domosdoshme të dihen sstrukturat bazë të Odisesë për të kuptuar Uliksin e Joyce-it, njësoj është domosdoshme edhe për Zabolockij-n ose Mandelshtam-in, e në të shumtën edhe për*

---

*often hazy and mysterious; the environment and the characters are out of step with one another. Events are difficult to understand. There are misunderstandings about language.]*

<sup>415</sup> Flaker, Aleksandar: Poetika osporavanja. Avangarda i knjižvna ljevica. Školska knjiga, Zagreb 1982. F 248

[ajkarakterističnije je, međutim, oblike dezintegriranog ruskoga romana stvorio nominalni pripadnik simbolističkoga pokreta – Andrej Bjeli. Njegov Petrograd (1911-1913) nezamisliv je bez metatekstualnih odnosa s tradicijom ruskoga romana i ruske književnosti 19. stoljeća uopće.]

*Majakovskij-n, që të njihen për afërsisht ato tekste me të cilat tekstet e tyre kanë lidhje në këtë apo atë formë.*<sup>416</sup>

Radhë semantike, të ndryshme që në themel, drejtohen dhunshëm kah kolizioni, në një përplasje letrare prej së cilës nuk mund të lindin raporte të drejtpërdrejta, por këto raporte mund të identifikohen në strukturën e tërësishme të veprës artistike. Në kuptim të kësaj, me rastin e paraqitjes së Vedenskij-t në Manifestin e OBERIU-t, vërtetohet ideja për principin e një poetike që ndërtohet mbi kolizionin e njësisve semantike:

*“Kur të deshifrohen të gjitha gjer në fund, si rezultat fitohet një përshtypje e pakuptimësisë. Pse përshtypje? Sepse pakuptimësia e hapur është Zaum-fjala, dhe kjo nuk përsëritet në veprën e Vedenskij-t. Duhet qenë pak kureshtar dhe jo përtac për të hulumtuar konfrontimin e kuptimeve të fjalëve. Vjershërimi nuk është përsesh që mund të përbihet pa u përtypur dhe që harrohet menjëherë pastaj.*<sup>417</sup>

Këto kolizione të kuptimeve foljore kanë karakterizuar edhe veprën e Vaginov-it, madje ai këto i ka kultivuar si në lirikën e tij ashtu edhe në prozë. Bashkë me kolegët nga OBERIU ai, me zbulimin e poetikës semantike, ka vënë themelet e asaj që më vonë në Evropë do të njihet me kuptimin e absurdit, sepse:

*“Çka atëbotë (1928) ofrohej si ‘dukuri e pakuptimësisë’, sot, pas përvojave të letërsisë evropiane, njihet me nocionin e absurdit, edhe pse atëbotë, kur këcënonte ‘restaurimi’ i realizmit, nocioni*

<sup>416</sup> Flaker, A.: Die russische Avangarde. In: Glossarium. F 18

[Es klingt paradox, aber gerade die Avangarde muss, wenn sie Avangarde sein will, zwangsläufig die kulturelle Tradition in Erinnerung rufen. Natürlich lassen sich avangardistische Texte auch ohne ihre vollständige Exegese interpretieren, aber wie man für Joyces Ulysses wenigstens die Grundcharakteristika der Odyssee kennen muss, so ist auch für Zabolockij oder Mandel’štam, und zu einem großen Teil auch für Majakovskij, wenigstens eine annähernde Kenntnis jener Texte notwendig, mit denen ihre Texte in dieser oder jener weise in Verbindung stehen.]

<sup>417</sup> Oberiu- Manifest. Schreibheft Nr. 39. F. 14

[Wenn man alles bis zu Ende entschlüsselt, erhält man im Ergebnis – den Anschein des Sinnlosen. Warum den Anschein? Weil die offenkundige Sinnlosigkeit das Zaum-Wort ist, und das kommt im Werk Vvedenskij’s nicht vor. Man muss schon ein wenig neugieriger sein und nicht zu faul, die Konfrontation der Wortsinne zu untersuchen. Dichtung ist keine Buchweizengrütze, die man ungekaut herunterschlingt und sofort danach vergisst.]

*i 'reales' përdorej për ato dukuri të cilat do të mund të emërtoheshin si absurde.*<sup>418</sup>

## V.6. Bachtin-i dhe ndikimi i tij

Një nga personalitetet më me ndikim, e të cilat kanë lënë gjurmë të thella në botëkuptimin letrar të avangardës ruse të viteve të '20-ta, është pa dyshim Michail Bachtin. Tezat e tij mbi pluralitetin e tekstit letrar, mbi strukturat karnevaleske, mbi dialogicitetin e teksteve letrare, mbi satirën manipeike, mbi kronotoposin dhe hibridizimin e letërsisë, të cilat ai, veç tjerash, i ka shpërfaqur në studimet e tij mbi poetikën e Dostojewskij-t dhe të Rabelaise, kanë ndikuar ndjeshëm botëkuptimin letrar të asaj kohe. Sidomos tezat e tij në lëmin e teorisë së romanit kanë lënë gjurmë të pashlyeshme, madje edhe sot janë aktuale. Si kritik i formalizmit rus, ai pledonte kundër hierarkizimit të tekstit letrar, ndërsa te romani ai pa një formë të dialogici-tetit, të polifonisë, e po ashtu edhe një dikotomi të strukturave letrare plebeje dhe karneva-leske. Fillimisht, Bachtin-i teorinë e vet mbi strukturat karnevaleske në tekst e kishte paraqitur në studimin e tij *Problemet e poetikës së Dostojewskij-t*. Atë e zgjeroi në monografinë për Rabelaise-në, ku u kronfrontua me traditën origjinale popullore të kulturës së qeshjes. Bachtin-i ishte i bindur se tekste letrare, si *Gargantua e Pantagruel* i Rabelaise, në vete ngërthejnë një ndërthurje hibride dhe plurale strukturash të ndryshme letrare. Në këtë kuptim, sipas Bachtin-it, vepra e Rabelaise përfaqëson një formë të veçantë, sinkretiste, të letërsisë, e cila vërteton në mënyrë shembullore, se si mund të kultivohen elementet letrare të kulturës popullore të të qeshurit, në mënyrë që të arrihet parodizimi me realitetin shoqëror. Bachtin-i kishte identifikuar në kulturën e karnevalit të Renaissances atë formën më të lartë të strukturave kulturore sinkretiste, të cilat, siç është rasti me veprën e Rabelaise, shërbehen me stile të ndryshme inkongruente, duke i transformuar ato dhe shkrirë në veten e tyre. Në këtë

<sup>418</sup> Flaker, A.: Die russische Avangarde. In: Glossarium. S. 20-21  
[Was damals (1928) als `Schein einer Sinnlosigkeit` dargeboten wurde, ist heute, nach den Erfahrungen der europäischen Literatur, unter dem Begriff des Absurden zu verstehen, obwohl man damals, als die `Restaurierung` des Realismus drohte, den Begriff des `Realen` für die Erscheinungen verwendete, die heute als absurd bezeichnet werden könnten.]

shumësi formash të papërputhshme semantike, sipas Bachtin-t, lind dhe krijohet e qeshura karnevaleske. Efektet letrare të të tepruarit, të skurrilitetit, të groteskes, të shformimit, të transformimit, të metamorfozës dhe të përzjerjes, hapin shtegun kah komikja, kah ludistikja.

Mu ky sinkretizëm, i cili filloi në Renaissance, sipas Bachtin-it, konstrukton një kundërstil ndaj traditës dhe shijes tradicionale. Ai nuk i kultivon vetëm format konvencionale të retorikës, por shërbehet edhe me metastruktura letrare:

*“Në poetikat e romantikes dhe pastaj atyre të simbolizmit, postsymbolizmit, strukturalizmit, etj., pra në metatekste, të cilat nuk qëndrojnë në kundërshtim të drejtpërdrejtë me mësimin ortodoks të retorikës, por me modelet e estetikës klasike, kuptimet si groteska, arabeska (së paku që nga romantika të bartura në fenomenet letrare), simboli, absurdja, tëhuajësimi, asociojnë me traditën sinkretiste. Shqendërzimi, pluralizimi i kuptimit, kompleksiteti i kuptimit dhe shkapërderdhja e kuptimit, formulojnë pjesë të aspektit; edhe kuptimet e dialogicitetit dhe intertekstualitetit qëndrojnë në traditën e mendimit sinkretist.”<sup>419</sup>*

Struktura dialogjike e një teksti mbështetet (dhe krijohet) posaçërisht mbi këtë shumësi procesesh sinkretise. Ndërveprimi i strukturave dhe stileve tekstore me njëri-tjetrin në kuadër të kornizave të një teksti (të çdo teksti letrar) krijon një polifoni, dialogicitet dhe hibriditet elementesh gjuhësore, historike dhe kulturore, sepse:

*“Ne i quajmë konstruktion hibrid ato shprehje, të cilat sipas vetive të veta gramatikore (sintaksore) dhe kompozicionale i*

---

<sup>419</sup> Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. F. 209

[In den Poetiken der Romantik und hernach denen des Symbolismus, Postsymbolismus, Strukturalismus etc., Metatexten also, die nicht mehr in direkter Konfrontation mit orthodoxer rhetorischer Lehre stehen, wohl aber mit Modellen klassischer Ästhetik, lassen sich Begriffe wie Groteske, Arabeske (zumindest seit der Romantik auf Phänomene des Literarischen übertragen), Symbol, das Absurde, Verfremdung mit synkretistischen Tradition assoziieren. Dezentrierung, Pluralisierung von Sinn, Sinnkomplexion und Sinnzersträubung formulieren Teilaspekte; auch Begriffe der Dialogizität und Intertextualität stehen in der Tradition des synkretistischen Denkens.]

*takojnë një dhe të vetmit folës, e ku përzihen realiteti por dy deklarime, dy mënyra të të ligjëruarit, dy stile, dy ‘gjuhë’, dy horizonte të kuptimit dhe vlerësimit.*”<sup>420</sup>

Për Bachtin-in dialogiciteti karakterizohet nga dy struktura gjuhësore:

1. Nga gjuha zyrtare dhe kanoni i saj. Në kuadër të kësaj ai trajton gjuhën e prozës.
2. Nga gjuha poetike, e cila shërbehet ekskluzivisht me volumin lirik, që realizohet përmes mekanizmash estetiko-stilistik.

*“Bota e Poezisë vezullon [...] në një dhe të vetmen fjalë të padiskutueshme. Përkundrazi kundërshtimet, konfliktet dhe dyshimet mbeten në mendime, në përjetime, me një fjalë: në material, ato nuk arrijnë të kalojnë në gjuhë. Në poezi fjala duhet të qëndrojë përmbi dyshimin si fjalë e padyshimtë.*”<sup>421</sup>

Në gjuhën e prozës Bachtin-i identifikon strukturat e dialogicitetit, derisa lirika, sipas mendimit të tij, për shkak të strukturës së saj estetiko-stilistike, mund të shpërfaqet vetëm si natyrë monologe. Për Bachtin-in romani dhe struktura e tij paraqesin gjininë kryesore ku mund të realizohet dialogiciteti. Në tekstin e romanit ai sheh mundësinë për të krijuar konstruksionet e komunikimit dialogjik, të cilat nuk i nënshtrohen më detyrimeve hierarkike nga të cilat vuan teksti monologjik poetik, por është i çliruar nga to, duke u shfaqur aktiv polivalent dhe polifonik në rrafshin e dy vetëdijeve dhe dy pozicioneve të kuptimit:

*“Fjala dialogjike, e cila si e tillë konstruktohet në kryqëzim me një të huaj, është dyzërëshe: në dyzëshmërinë e saj takohen Uni dhe Tjetri (sinjifikant në pamjen e kipcit), Uni dhe Tjetri veprojnë*

<sup>420</sup> Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. F. 195

[Wir nennen diejenige Äußerungen eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmale nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich die Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‘Sprachen’, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.]

<sup>421</sup> Po aty, f. 178.

[Die Welt der Poesie erstahlt (...), in einem einheitlichen und unumstrittenen Wort. Widersprüche, Konflikte, und Zweifel bleiben im Gegenstand, in den Gedanken, in den Erlebnissen, mit einem Wort: im Material, sie gehen jedoch nicht in Sprache über. In der Poesie muss das Wort über den Zweifel als Wort zweifelsfrei sein.]

*në dyzëshmëri mbi dialogun. Teksti si dialog potencial i papërmbyllshëm, si rezultat i kësaj, del të jetë një ndërveprim pozicionesh të caktuara kuptimore pa një subjekt eksplisit gjuhësor, përderisa kjo referencë nuk është injoruar tërësisht.”<sup>422</sup>*

Sipas botëkuptimit të Bachtin-it mbi romanin, kjo gjini krijon shtegun deri te dialogu, sepse “*çdo gjë është mjet, vetëm dialogu është qëllimi. Një zë i vetëm nuk përfundon asgjë dhe nuk vendos asgjë. Dy zëra janë minimumi i jetës.*”<sup>423</sup>

Përveç teorive të karnevalit dhe të dialogicitetit (polifonisë) me rëndësi të veçantë për avangardën e asaj kohe dhe për vetë Vaginov-in ka qenë edhe teza e Bachtin-it mbi Kronoto-posin. Me ‘kronotopos’ Bachtin-i ka menduar një tërësi kohore-hapësinore në strukturën e të treguarit. Sipas mendimit të tij kategoritë e kohës dhe hapësirës paraqesin koordinatat e diskursit në roman, pa të cilat s’do të ishte i mundur ndërtimi i asfarë ngjarjeje dhe veprimi në roman. Në këtë mënyrë, për Bachtin-in, kronotoposi paraqet një pjesë përbërëse të poetikës historike, e cila gjatë zhvillimit dhe evoluimit të saj në kohë e hapësirë është karakterizuar më katër tipe të ndryshme romanesh:

Qysh herët, në Antikë, tipi sofist i romanit (Helidori dhe Achilleus Tatos) si dhe veprat e Longos-it, Xenophon-it nga Efesi, sipas Bachtin-it, kanë treguar karakteristika të përbashkëta në lidhje me kronotoposin. Te ky lloj romani koha nuk luan asfarë roli, nuk ka rëndësi, dhe s’ka asnjë ndikim në heronjtë e ngjarjes. Ngjarjet zhvillohen pa asnjë vetiniciativë të heroit, sepse ata (heronjtë) nuk janë në gjendje të ndikojnë në këto ndodhi.

Tipi i dytë i romanit nga Bachtin-i lokalizohet në veprat e Petronius-it (*Satiricon*) dhe Apuleius-it (*Gomari i artë*). Atje koha merr trajtë të kohës

<sup>422</sup> Lachmann: Dialogizität. F. 52

[Das dialogische Wort, das sich als dialogisches in der Kreuzung mit einem fremden konstituiert, ist zweistimmig: in der Zweistimmigkeit treffen sich das Ich und der Andere (signifikant im Bild des Doppelgängers), das Ich und der Andere fundieren zweistimmig den Dialog. Der Text als potentiell nichtabschließbarer Dialog erscheint somit als Interaktion bestimmter Sinnpositionen ohne explizite Sprechersubjekt, wengleich diese Referenz nicht völlig ausgeblendet wird.]

<sup>423</sup> Bachtin. Ästhetik. F. 285

[Alles ist Mittel, der Dialog allein ist Ziel. Eine einzelne Stimme beendet nichts und entscheidet nichts. Zwei Stimmen sind das Minimum des Lebens.]

reale dhe historike. Në veprat e këtyre shkrimtarëve koha dhe gjeografia u përshtaten kohës dhe gjeografisë reale. Korrelacioni mes kohës dhe hapësirës fiktive dhe asaj reale krijon një dinamikë në roman, e cila rishfaqet sidomos përmes një numri të madh metamorfozash.

Në tipin e tretë të romanit, gjithnjë në kuptim të kronotoposit, Bachtin ka identifikuar ndërthurjen e biografisë dhe autobiografisë. Me këtë rast jeta e heronjve të romanit bëhet publike (Bachtin përmend me këtë rast ‘tërësinë publike’).

Tipi i katërt paraqet njeriun e Renesancës, i cili, në kohën dhe hapësirën e vet, është vazhdimisht në kërkim të formave të reja të komunikimit me botën. Sipas kësaj, në këtë tip romani, vihen përballë njëra-tjetrës ‘koha që tregohet’ dhe ‘koha e tregimit’. Kjo, sipas Bachtin-it, ndodh edhe te Proust, Dostojewskij, Mann dhe Kafka, dhe kultivohet më vonë nga avangarda, sepse:

*“Sidomos gjatë vështrimit të teksteve avangardiste (duke filluar me futurizmin) shfaqet ndërlikueshmëria e pazgjidhshme mes kohësisë dhe hapësirës, pamundësia e një analize të kohës, pa përmendur me këtë rast as hapësirën. Çdo aktualizim i ndonjë përcaktimi kohor në tekst është njëkohësisht edhe aktualizim i pikëpamjes hapësimore, nëse bëhet këtu fjalë vetëm për hapësira të mesme kohore, – gjithmonë si metafora implicite -, apo për të provuar simultanitetin.”<sup>424</sup>*

Një projeksion letrar i teorive letrare të Bachtin-it mbi dialogicitetin, karnevalin, kronotoposin dhe kipcësinë, siç do të vërtetohet në vazhdim të këtij studimi, paraqet sidomos vepra e Vaginov-it *Kozlinaja pesn’*. I njohur mirë me teorite e Bachtin-it, në rrethin e të cilit ai kaloi një pjesë të jetës, Vaginov-i ka transformuar në art dhe letërsi, mbi bazën e fiksionit, krijimet teorike të Bachtin-it. Për fat të keq, gjer më sot, nuk janë studiuar fare raportet

<sup>424</sup> Konstantinović, Zoran: Chronotopos. In: Glossarium der russischen Avangarde. Hrsg. von A. Flaker. F. 150

[Besonders bei der Betrachtung avangardistischer Texte (beginnend mit dem Futurismus) zeigt sich die unlösbare Verflochtenheit von Räumlichkeit und Zeitlichkeit, die Unmöglichkeit einer Analyse der Zeit, ohne dabei auch den Raum zu erwähnen. Jede Aktualisierung einer zeitlichen Bestimmung im Text wird auf diese Weise zugleich auch zur Aktualisierung einer Raumvorstellung, ob es sich nun um zeitliche Zwischenräume – jeweils als implizite Metapher – handelt, oder um die Erfahrung der Simultaneität.]

mes teorive të Bachtin-it dhe realizimit të tyre letrar nga ana e Vaginov-it. Në rastin më të mirë këto raporte janë përmendur sipërfaqësisht, kalimthi. Me këtë rast duhet thënë se, siç synon të argumentojë kjo analizë, një studim i hollësishëm i veprës së Vaginov-it është i pamundur pa reflektuar mbi të edhe teorinë e Bachtin-it.

## V.7. Kozlinaja pesn' (Kënga e cjamin)

### V.7.1. Përmbajtja

Tregimi që shpërfaq *Kozlinaja pesn'* është mjaft i ndërlikuar. Teksti injoron çdo lloj harmonie e hierarkie, ai po ashtu nuk njeh asfarë lineariteti të narracionit. Këtu kemi të bëjmë me një tekst të llojit mozaik, i cili përmes kapitujve të shumtë, shkallë-shkallë shndërrohet në një tërësi. Lënda e tregimit lëviz duke kërcyer sa andej këndej nëpër periudha dhe vite, por edhe nëpër ngjarje, veprime dhe persona të ndryshëm. Aty, ku përfundon një kapitull, assesi nuk fillon një kapitull i ri që do të vazhdonte tutje tregimin, porse një partikël, e cila do të mund të funksiononte edhe si një tregim i shkurtër, krejtësisht i pavarur nga konteksti. Për të realizuar sa më mirë interpretimin, këtu duhet patjetër të bëhet një vështrim i shkurtër përgjatë kapitujve, sepse përmes kësaj do të ofrohet një mori të dhënash që do ta bëjnë më të kapshme tërësinë e romanit.

Ngjarja në romanin *Kozlinaja pesn'* ndodh në Petersburg (Leningrad) gjatë viteve të '20-ta të shekullit të kaluar. Libri ka 35 kapituj, të cilët shpesh janë shumë të shkurtër, si dhe nga dy parafjalë (prelude), dy interlude dhe një pasthënie. Në dy parafjalët përshkruhet atmosfera e shoqërisë së Petersburgut, me ç'rast 'autori' (autori fiktiv) nuk harron të na kujtojë se më nuk ka Petersburg, por Leningrad.

Kapitulli i parë (të gjithë kapitujt kanë nga një titull) quhet *Teptelkin*. Këtu na paraqitet personazhi i intelektualit Teptelkin, i cili është një nga figurat kryesore të romanit. Kapitulli sjell informatat më të rëndësishme mbi jetën e Teptelkin-it. Ai jeton vetëm, në një lagje të varfër, mendon të martohet dhe



shkruan një studim mbi një poet të panjohur, të cilin ai mendon ta lexojë para një publiku të zgjedhur. Vetën ai e mban për një njeri shumë të lexuar, sa që mendon se ai do të duhej t’i takonte një akademie që do të kontraktonte për të hulumtuar një gjuhë për Perandorinë Romake të krijuar nga Musolini. Po ashtu ai e mendon vetën në majë të kulturës dhe jetës kulturore që zhvillohet në qytet. Gjatë rrugës për në vendin ku ai do të lexojë studimin e tij, ai fton dikë në tubim me arsyetimin se sot a do të ligjëronte rreth një shkrimtari të çuditshëm, me ç’rast kryefigura e romanit është një poet i panjohur.

Si shoqërues i Teptelkin-it, në të gjitha veprimet e tij, del të jetë Filostrati. Po ashtu edhe përkushtimi i Teptelkin-it për dashurinë ndaj Marija Petrovna-ës është një përshkrimet shtesë që i bëhen figurës së tij. Në ëndërr ajo i shfaqet si Venusi që lexon nga vepra ‘*Kallimachos*’ dhe i thotë atij:

“Në tmerrësi dhe shkretërim jetojmë ne.”<sup>425</sup>

Në kapitullin e dytë përshkruhen vitet e fëmijërisë dhe rinisë së poetit të panjohur. Fillon me kujtimet e fëmijërisë ku ai, si fëmijë shtatvjeçar, shkon bashkë me të ëmën në teatër. Sidomos i bën përshtypje veshja dhe mënyra e jetesës e atëhershme. Preokupimi kryesor i poetit të panjohur, si fëmijë, është numizmatika, koleksionimi i monedhave. Ai po ashtu reflekton mbi edukimin dhe arsimimin e tij në fëmijëri, dhe bibliotekën e vet me shumë libra, ku ai përmend veprën e Ovidit *Metamorphosen*, si veprën më të dashur. E tërë kjo i përgjigjet fakticitetit biografik të shkrimtarit Vaginov.

Ndërtimi i kapitujve thyhet shpesh nga ndajshtime të ndryshme, si ‘Meslojë’ apo ‘Interlud’, me ç’rast edhe këto pjesë të tekstit do të mund të funksiononin si kapituj të pavarur. Kështu, në kapitullin e tretë, që mban titullin *Interlud*, shfaqet një vetë e parë që tregon dhe reflekton rreth heronjve të tekstit të tij (figurave të romanit). Nuk janë lulet dhe peisazhet e jugut (Romës) (“*Asgjëkundi më nuk frymon liria sublime e shpirtit*” f. 27), por shkretia dhe errësira e Petersburg-ut ato që shpërfaqen tërëandëj tekstit. Personi që tregon në vetën e parë qëndron në dritare, përjeton këtë shkretërim dhe errësi të qytetit dhe njëkohësisht mendon për veprat e letërsisë botërore ku bëhet fjalë për dashurinë, harmoninë dhe pasuritë e antikës, siç është rasti me Bartolomeo

<sup>425</sup> Vaginov: Kozlinaja pesn’. F. 15

Taeggio-n apo me Longus-in. Derisa e vërteta dëshpëruese e aktualitetit qëndron varur në murin e dhomës së tij, dhe atë në formën e një harte gjeografike të Luftës së Parë Botërore.

Kapitulli vijues merret me reflektimet e dy protagonistëve të romanit: Teptelkin-it dhe poetit të panjohur. Edhe këtu defilohet një mori titujsh dhe emrash nga letërsia botërore, të cilët përmenden direkt ose indirekt: Marc Aurel, Boethius, Longus, si dhe Bartolomeo Taeggio, një shkrimtar nga Milano, që kishte jetuar në shekullin e 16-të. Po ashtu, në këtë kapitull, Teptelkin-i merret drejtpërsëdrejti me poetikën e poetit të panjohur, respektivisht me faktin që ky poet, sipas Teptelkin-it, shkruan vargje të mira, të cilat edhe pse janë të shkruara pa menduar mirë, megjithatë tingëllojnë të plotkuptimta. Derisa ai shëtit nëpër tregun e librave mendon rreth tezave të poetit të panjohur, i cili ka thënë se bolshevizmi është shumë i dhunshëm dhe ngjan me krishterizmin e shekujve të parë. Rrugës për në shtëpi ai reflekton rreth lindjes së religjioneve (krishterizmit dhe islamit) në periferinë e Perandorisë Romake, rreth aromës trallisëse të grave në Jemen dhe turpërohet nga vizionet e veta seksiste. Me mendime si këto për Marja Petrovna-n, ai hyn në dhomën e tij:

*“Po, po, së pari ia sqarojmë vetes një gjë pastaj e kuptojmë – fjalët mendojnë për ne. Sapo të fillojë njeriu për t’i sqaruar dikujt diçka, dëgjon fjalët e veta... dhe gjatë kësaj kjo veç sqarohet edhe për vete. Dhe ai u kujtua për poetin e panjohur. Ai vërtetë e do atë, poetin e panjohur. Seç shkruan dy vargje ky Poeti i panjohur, pa u menduar fare, dhe atypëraty krijohet diçka interesante, Zot i madh, diçka aq interesante. Dhe në po të njëjtat fjalë rri fshehur perëndimi; dhuntia e madhe dhe klithja për një Diell që perëndon përgjithnjë. Për poetin e panjohur fjalët mendojnë vetë. Ah, me sa finesë dinte Teptelkin-i të mirre me vargjet e poetit të panjohur. Ç’plotni të nduarnduarshme i falnin atij metaforat e poetit të panjohur. Aty shkërrmoqet një shtet, ndërsa djaloshi këndon lirinë e shpirtit, e këndon me siklet, sikur të turpërohej, por të gjithë i dëgjojnë ato dhe kanë plot lëvdata për metaforat e*

*pakuptueshme, për shkëlqimin, i cili vërshon nga të vënit përballë  
njëra-tjetrës të fjalëve.*<sup>426</sup>

Kapitulli i pestë përshkruan një shoqëri meshkujsh e femrash që merren me letërsi dhe art. Aty përshkruhet ngazëllimi dhe dehja e kësaj shoqërie. Vaginovi (që vetë kishte qenë viktimë e drogës dhe alkoolit) kishte njohur shumë mirë këto shoqëri dhe rituale: derisa diskutohet për letërsinë, ata pinë dhe dehen. Çka ndodh pastaj, është krejtësisht në shërbim të ritualeve orgjiastike dhe transit. Në një gjendje të tillë, Natasa Golubec, humb virgjërinë e saj, të cilën e kishte ruajtur me xhelozë. Ajo është bija e një gjenerali me nam, që asaj i sjell edhe më shumë respekt nga shoqëria. Edhe i fejuari i saj është një ushtarak, por nga largësia dhe mungesa, dashuria e saj për të venitet, dhe ajo vendos të ndahet. Shpirti i saj i ndjeshëm e i përkushtuar për artin nuk duron dot jetën e ashpër të armatës, kështu që ajo pas ndarjes i përkushtohet tërësisht vetëm artit dhe letërsisë.

Në kapitullin vijues tregimi fokusohet prap të Teptelki-ni, i cili vazhdon të punojë në studimin e tij mbi poetikën e poetit të panjohur. Ai është i bindur se ka ardhur koha për të filluar me një zhvillim të artit poetik përmes shkencës. Ky art poetik shkencor, sipas mendimit të tij, për gjeneratat e ardhshme do të kishte sqaruar çdo gjë dhe do t'i kishte dhënë kuptim çdo gjëje, të cilën poetët, si Poeti i panjohur, shkruajnë dhe krijojnë. Ky art poetik do të qëmtonte gjithçka dhe do të rishkruante çdo gjë nëpërmes një gjuhe prozaike, me ç'rast këtu mendohet në gjuhën e përditshmërisë. Teptelkin-i shpërfaq këtu përkushtimin e tij për realizmin socialist, duke pleduar për një vjershërim që do të ishte për secilin i kuptueshëm dhe që do të orientohej kah realiteti jetësor dhe shkenca.

Këtu përshkruhet edhe një vizitë që Poeti i panjohur i bën Teptelkin-it. Në bisedat e tyre rrjedh shumë pakënaqësi dhe rebelim kundër pushtetmbajtësve të rinj, një protestë kjo që luhet në ilegalitet të plotë.

*“Vetëm fëlliqësi dhe poshtërsi gjithkrah – një çoroditje e tërë!”  
(F.45)*

---

<sup>426</sup> Po aty, f. 31.

Në dialogun e tyre shfaqet mosshpresa e inteligjencisë antikonformiste të Petersburgut, e cila ishte e bindur se realiteti i shoqërisë dhe vendit rus po çonte drejt katastrofës, për këtë arsye “nuk ia vlen të filozofohet” (f. 46)

Në këtë kapitull në shtëpi të Teptelkin-it vie dhe Kostja Rotikov, i cili në roman përfaqëson motivin e koleksionistit të kiçit dhe të gjërave të pashije e pornografike. Po ashtu, këtu përmendet për herë të parë edhe titulli i librit që është duke e shkruar Teptelkin-i dhe synimi që ka ai me të: “*Hierarkia e kuptimeve. Një hyrje në studimin e veprave poetike.*”

Aty paraqiten refleksionet e Teptelkin-it mbi strukturën e këtij libri, si dhe përsëriten citate dhe përshekruhet dukja e jashtme e tij. Edhe kushtesa nuk guxon të mungojë aty, sepse Teptelkin-i s’kishte lënë pa menduar edhe në të. Kushtesa duhej të ishte e shkurtër dhe e qartë: “Të vetmes sime”. Me të, natyrisht, mendohet në Marja Petrovna-n. Ai pret që libri të bëhet një udhërrëfyes, prej të cilit njeriu s’mund të ndahet, sepse:

“*Arti është një qeniesi mrekulluese, fantazia është një shkallë zhvillimore objektive e të qenurit.*” (F. 49)

Ky kapitull pasohet nga një interlud tjetër, në të cilin paraqitet Kostja Rotikov, se si ai sorollatet nëpër treg duke kërkuar pronografie, derisap Poeti i panjohur qëndron para vitrinës së një antikuariati dhe shikon një figurë Venusi të deformuar dhe të zhubrosur. Poetit të panjohur i flet Svecin-i, i cili menjëherë pyet për femra të reja:

“*T’ua heqësh tapën vajzave të reja, kjo është një e tillë dobësi e imja.*” (f. 50)

Ai i tregon menjëherë poetit të panjohur se si ai, vetëm një ditë më parë, ‘ia ka hequr tapën’ Natasa Golubec-it. Gjatë kësaj kohe, Kostja Rotikov, në kërkimin e tij për pornografi dhe kiç të vjetër ka gjetur një arkë druri me vija. Më parë ai veç kishte kërkuar në të gjitha tezgat e tregut.

“*Përgjatë murit qëndronin zonjat e dikurshme me ofertat e tyre: njëra ofertonte një lugë çaji me monogram, tjetra nje Boa të prishur dhe të papërdorshme për kurrgjë, e treta dy qelqe raki që shkëlqenin në të shtatë ngjyrat e ylberit, e këtërta një kukull llampe të punuar vetë, e pesta njëkorset nga koha e fundshekullit.*”

*Tutje plaka e thinjur ofronte flokët e veta, që i kishin rënë në rininë e saj të herëshme, e të cilat ajo i kishte lidhur në një gërshetë; dhe ajo atje, relativisht e re, çizmet goxha të vjetra të burrit të saj të vdekur.”<sup>427</sup>*

Në kapitullin VIII shfaqet prap një vetë e parë që kujtohet në një bisedë me poetin e panjohur, gjatë së cilës ky kishte tentuar ta bindte atë për pavdekësinë e poetërisë. Poeti i panjohur mendon se poetët janë një formë e veçantë e ekzistencës, e cila rikthehet periodikisht. Poeti i panjohur sulmon personin e vetes së parë, duke e quajtur autor proze, një literat dhe shkrimtar profesionist. Sipas tij, në botë nuk ka gjë më të neveritëshme se ky lloj njerëzish. Në këtë kapitull takohen pra dy tipe të ndryshme poetësh. Njëra mund të tretet në natyrë (Poeti i panjohur), derisa tjetra (personi në veten e parë) pushtohet nga realiteti dhe paraqet botën të tillë çfarë ajo shfaqet.

I sapoardhur në shtëpi, Poeti i panjohur reflekton rreth takimit me Poetin e panjohur. Veta e parë del jashtë në natën e pafund (“Nata ishte e bardhë!” f. 53) dhe, përkundër dëshirës së tij, lë të shoqërohet nga një prostitutë, e cila atij i tregon për një poet, që atë e mendon për grua të veten dhe i tregon mbi sifilisin. Veta e parë mundohet të ndahet nga prostituta dhe i thotë asaj se nuk është shkrimtar, por një kurreshtar (f.54). Pastaj ai shkon fshehtas në shtëpinë e Teptelkin-it dhe përmes dritares ai vështron fshehtas çfarë bëjnë Teptelkin-i me Poetin e panjohur. Ai sheh si ata diskutojnë me zjarr. Ai dëgjon se ata flasin për të tashmen dhe se të dy janë të një bindje, se epoka e tyre është heroike. Gjatë kthimit në shtëpi veta e parë kujtohet se vetë ai para disa kohësh Poetin e panjohur e ka konsideruar si një Pythia<sup>428</sup> të vërtetë petersburgas.

Kapitulli i nëntë tregon rreth një mbrëmjeje letrare në të cilën Poeti i panjohur reciton poezitë e veta. Gjatë kësaj mbrëmjeje ai takon një poet tjetër me emrin Shtator, nga i cili ky lavdërohet në superlativ. Të nesërmen Poeti i panjohur viziton poetin mjekrosh Shtatorin. Shtatori i tregon atij për një sëmundje psikike që ai ka dhe se si kjo sëmundje i mundëson atij të krijojë vargje të mrekullueshme. Poeti i panjohur e kritikon futurizmin dhe thotë se poezitë e

<sup>427</sup> Po aty, f. 51.

<sup>428</sup> Pythia – priftëresha profetike e Apollonit në Delf. Ajo ka qenë e ngarkuar me paralajmërimin e ngjarjeve, gjë kjo që e bënte shumë të nderuar në Delf.

veta nuk kanë të bëjnë aspak me të. Madje ai thotë se poezitë e tij s'janë fare poezi, por "imazh lënde të veçantë, që ka nevojë për interpretim." (F. 58)

Shtatori ndërkaq i lexon atij poezitë e veta, të cilat ai i kishte shkruar në spitalin psikiatrik. Vargjet e fascinojnë Poetin e panjohur aq shumë sa që ai ndien një dëshirë për të qenë nën lëkurën e poetit të çmendur Shtator, sepse vetëm në çmendi ai do të mund të ndihet si Orfeu.

Në kapitullin vijues shfaqet prapë veta e parë e cila tregon për jetën e disa prej heronjve të tij gjatë viteve 1921-1927. Ata shafqen si pjesëmarrës të veprimtarive artistiko-letrare. Ata takohen rregullisht dhe diskutojnë për letërsinë dhe artin. Në dialogët e tyre pasqyrohen vizione apokaliptike pesimiste, të cilave nuk u ikën as veta e parë. Aty flitet për rënien e botës perëndimore dhe vlerave të saj. Ky pesimizëm sjell në diskutim edhe varfërinë, mjerimin dhe gjendjen e pashpresë të popullit. Kjo gjendje reflektohet edhe në letërsi, sepse popullata nuk ka më mundësi për të blerë libra. "*Shkruhen poezi, por çka të bësh me to? S'ka lexues, s'ka dëgjues – mjerim i tërë.*" (F. 64).

Kapitulli i pastajmë ('Ishulli') kthen tregimin te Teptelkin-i. Ai ka marrë me qira një ndërtesë të çuditshme larg nga qyteti. Ai ëndërron ta përdorë atë si një shtëpi filozofësh, krejt si në Antikë. Njerëzit e rrethit të tij do të takoheshin aty për të diskutuar për të diskutuar rreth gjërave sublime. Atje ai do të kalonte gjithë jetën me të dashurën e tij Marja Petrovna. Mbahet takimi i parë dhe Teptelkin-i mban fjalimin e parë para të pranishmëve. Ai flet për rrethin e sapokrijuar si për një ishull të fundit të Renaissances, që gjendet në mes të një deti dogmatik. Ndërtesa që ai ka marrë me qira është një pìrg i një qendre tregtare të shkërrmoqur. Në këtë pìrg janë mbledhur të gjithë, por Teptelkin-it i duken shumë pak të pranishëm. Për të kjo do të thotë se ka gjithnjë e më pak njerëz që kanë të njëjtat interesime si ai. Në këtë kapitull del veçanërisht e plotkuptimtë figura e Filozofit, i cili me shumë dashuri luan në një violinë duke u kujtuar gjithë kohën në gruan e tij të vdekur. Gjatë bisedës me të pranishmit ai thotë se ka ardhur koha që të vijë një poet i cili me besnikëri do t'i këndonte ndjenjat e vërteta të njerëzve. Poeti i panjohur mendon se ky do të ishte Filostrati i vërtetë, i cili njerëzit do t'i përshkruante si njerëz e jo si djaj, siç ndodhte aktualisht. Nga biseda e Poetit të panjohur del në mënyrë

eksplicite se ai ka për qëllim të shkruajë një poemë e cila do t'i realizonte në mënyrë identike (por në rrafshin poetik) idetë e Teptelkin-it; pra, në poemën e Poetit të panjohur do të paraqitej mortaja që i ka rënë qytetit, dhe në mes të tij ca intelektualë që kanë ikur dhe janë mbyllur në një kështjellë, ku jetojnë tërësisht të dhënë pas artit, letërsisë dhe shkencës. Shoqëria që është mbledhur pranë Teptelkin-it përmend në bisedat e veta vepra dhe autorë të letërsisë dhe historisë së kulturës botërore, si Pushkin, Filostratos, Athina, Bibla, Renaissance, Barok. Sidomos në këtë kapitull vjen në pah procesi narrativ shumë i thyeshëm dhe alternues, që veç tjerash nuk njih kurrëfarë uniteti, sepse autori integron në këtë njësi një ditë të qëmotëshme të kaluar në Petersburg, në të cilën takohen dhe kuvendojnë Poeti i panjohur dhe Teptelkin-i. Ata lundrojnë nëpër lumin Neva dhe bisedojnë rreth së kaluarës dhe përfuturit të jetës. Një ndjenjë moskënaqësie me realitetin e ri pasqyrohet në bisedat e tyre. Kapitulli pasues tregon për Teptelkin-in si lektor në një gjimnaz të një qyteze provinciale. Ai mban një fjalim para të pranishmëve dhe flet për varfërinë dhe shkretërimin, si dhe për urinë dhe akulturimin e masave, që kishin kapluar jo vetëm në Petersburg, por sidomos zonat periferike. Në kushte të tilla, siç thotë ai, është e kuptueshme të mos kesh asnjë lexues (f. 89).

Gjatë një semestri Teptelkin-i mban ligjërata mbi Novalis-in, gjë që ai e bën me dashurinë më të madhe. Me ligjërimin e tij ai arrin t'i entuziazmojë studentët dhe bëhet idhulli i qytetit. Qytetarët thonë se ligjëratat e tij mbi letërsinë po i japin jetë qytetit. Në këtë pjesë nuk përmenden vetëm Novalis-i dhe Klasicizmi, por edhe Homeri, Platoni, Dante, Petrarca, Abelard. Me një urdhëresë të bolshevikëve shkatërrohet edhe kjo idilë e vockël e qytezës: në asnjë universitet nuk guxon të ketë më pak se dhjetë marksistë.

Teptelkin-i mundohet ta organizojë jetën e tij private në atë mënyrë që ajo t'i ngjajë atij sadopak në një jetë aristokratike. Ai jeton vetëm dhe mendon gjithnjë që të martohet me Marja Petrovna-n. Ai ndjen se koha për një gjë të tillë po i ikën. Për një jetë fisnikërie ai ka nevojë të ketë një grua dhe askush nuk është për këtë më e mirë se Marja Petrovna Dalmatova. Duke menduar në aristokracinë e shkatërruar të vendit të tij, ai ndjen pikëllim për gjithë ato oborre fisnike, që jo rrallë mbanin emra klasikësh të ndryshëm të letërsisë Botërore, si Ariadne, Gretëza ose Diana. Ai mendon pikërisht në ato oborre

aristokracie, të cilat, sipas bindjes së tij, do të ishin të denja për një Lermontov, Pushkin apo Gogol, gjë kjo që e mallëngjen dhe e bën të mërzhitet shumë.

Tutje, ai kthehet në qytetin e tij. Kthimi e bën të ndiejë kohërat e këqija të perëndimit të një shoqërie dhe varfërinë e skajshme që ka kapluar gjithandej. Sidomos varfëria shpirtërore e intelektualëve e bën atë të vuajë shumë. Bashkëkohësit e tij i duken sikur kanë harruar shpirtin kritik. Disa nga intelektualët e dikurshëm janë dhënë pas mistikës, okultizmit dhe veprimtarive të ngjashme. Derisa ai për veten e tij nuk ka lënë fare të degradojë ideja e tij për shokët, shoqërinë dhe kultin që karakterizon atë. Ai vazhdon të punojë në studimin e tij: *Hierarkia e kuptimeve*. Këtë ai ia tregon Poetit të panjohur, me të cilin ai bisedon rreth jetës së poetëve të qytetit. Të gjithë do t'i ketë lënë poezia, disa janë shndërruar në koleksionistë gjërash më të ndryshme, disa të tjerë janë bërë mjeshtra punëdore. Kjo atij i duket e pabesueshme.

Poeti i panjohur pranon një thirrje për t'u takuar me një grup të ri letrar, ku do të diskutohet për letërsinë dhe do të lexohen poezi. Atje ai takon një grup të rinjsh kaotikë, që kanë kaluar në një gjendje transi. Ai i ikë diskutimit, sepse mendon se këta njerëz s'mund të dinë asgjë për poezinë. Ai mendon se bota duhet të krijohet rishtas dhe se kjo mund të ndodhte vetëm përmes fjalës (poetike). Duhej zbritur në shpellë, si Orfeu, për të gjetur një melodi të re për botën e zhytur në zhurmë dhe sokëllimë. Kjo zbritje në shpellë mund të bëhej edhe përmes alkoolit, dashurisë dhe çmendisë.

Poeti i panjohur reflekton rreth fundit të botës dhe shoqërisë dhe imagjinon veten para një gjyqi të botërave, që e pyet rreth kohës së tij mbi Tokë. Gjyqin e përbëjnë emra me nam të letërsisë botërore si Horaci, Juvenali, Gogoli, Dante. Para këtij gjyqi Poeti i panjohur tregon se si ai i ka lejuar autorit t'i zhytë të gjithë figurat e romanit në detin e jetës dhe t'i përqeshë ato. Gjatë kësaj kohe ai flet për vuajtjen e madhe të figurave, me ç'rast Dante ngritet dhe i thotë se për të (Poetin e panjohur) “s’ka vend mes nesh, pa marrë parasysh gjithë artin tënd.” (f.102) Poeti i panjohur i shkallmuar nga kjo fjalë rrëzohet përtoke. Ai vazhdon me këtë vizion të fatit të tij tragjik, duke paramenduar se si rojtarët e gjyqit e hedhin atë jashtë nga ndërtesa. Në një kafene të qytetit ai



takon Teptelkin-in, i cili mundohet ta ngushëllojë: “*Ne të gjithë jemi të pafat në këtë botë.*” (f. 102)

Por të rinjtë që e kanë ftuar për të diskutuar rreth poezisë, me klithjet dhe britmat e tyre e zgjojnë nga këto vizione tragjike dhe e sjellin prapë në realitetin faktitk ku ai gjendet, me ç’rast njëri prej tyre e kritikon aq rëndë Poetin e panjohur duke e fajësuar atë për krijim të një arti të pakuptimtë dhe për improvizim përmes fjalësh. Poeti i panjohur ikën nga aty.

Ndërkaq Teptelkin-i është i preokupuar me gjuhën egjiptiane dhe mundohet të afrohet sa më shumë me Marja Petrovna-n. Njëkohësisht ai mendon se shokët e tij po i bëjnë lajka. Ai ndien sikur shokë e tij po bëhen gjithnjë e më sipërfaqësor dhe nuk flasin më për filozofinë, siç bënin dikur. Ndihet i palumtur dhe pyet veten vazhdimisht se ç’po ndodh me të? Ai gjen prehje vetëm në praninë e Marja Petrovna-s.

Një nga kapitujt më të rëndësishëm të romanit është i njëzeti (‘Lindja e një figure’), ku veta e parë del nga larva e vet duke përshkruar vetveten. Ai dëshiron t’i ftojë gjithë figurat e romanit në shtëpinë e tij dhe t’u shërbejë atyre verë të vjetër. Ai flet dhe ëndërron për Poetin e panjohur, i cili i tregon atij librin e vet që e mban në duar tregimtari në veten e parë. Në këtë kapitull veta e parë shkon nëpër biblioteka e librari si përmes një labirinti kohor. Aty defilojnë emra, libra dhe shkenca nga më të ndryshmet dhe nga të gjitha periudhat e historisë njerëzore. Së pari Filostrati dhe libri i tij *Jeta e Apollonit nga Tyana*, pastaj libra arkeologjie, si dhe njëra nga figurat e romanit, Zaefratskij. Heronjtë e ftuar të vetes së parë natyrisht që i përgjigjen pozitivisht ftesës; së pari shfaqet Poeti i panjohur, me të cilin veta e parë nis të bisedojë. Ata flasin për politikë, letërsi dhe arsimim. Ndeja e figurave të romanit mbahet krejtësisht në frymën e transit. Ata e paramendojnë veten në Romë dhe flasin për kulturën, artin, letërsinë dhe historinë. Për ta Petersburgu paraqet qendrën e humanizmit dhe helenizmit (!), me ç’rast aty aprovohet një propozim që ata bashkërisht të fillojnë së shkruari një novelë-rreth, në të cilën do të tematizoheshin si kiçi ashtu edhe elemente veprash tjera të letërsisë botërore. I vetmi që nuk ka asnjë dëshirë të tregojë gjë është filozofi, që luan në violinë. Teptelkin-in e ka pushtuar tërësisht aura e Marja Petrovna-s. Ai tashmë mendon më pak në humanizmin dhe më shumë në të dhe dëshiron të

martohet me të, kështu që ai veç nis të bëj planet e një jete të përbashkët me të. Këtu përshkruhen po ashtu edhe problemet që ai ka me veten e vet, figurën dhe mashkullësinë e vet. Ai viziton Marja Petrovna-n me qëllim që asaj t'i shfaqë qëllimin që ai ka për t'u martuar me të, por sapo të afrohet pranë saj, i mirret goja dhe nuk flet dot për arsyen e ardhjes. Ai ikën me rrëmbim duke harruar një tufë librash që kishte me vete. Në këto libra Marja Petrovna zbulon një poezi, të cilën Teptelkin-i i kishte kushtuar asaj. Ai vendos të bëhet gruaja e tij, gjë që ndodh pastaj.

Pranvera që vjen për Poetin e panjohur sjell deziluzionizimin përfundimtar. Ai ndien se jeta, qyteti dhe poezia e tij s'kanë qenë veçse një iluzion. Ai i hedh poezitë e veta në lumë dhe ndahet nga letërsia dhe çmendet. Edhe rrethi i tij humbet; të gjithë heronjtë e romanit shkapërderdhen gjithandej, secili në punët e veta dhe asnjëri më nuk viziton tjetrin. Edhe Teptelkin-i është tërhequr tërësisht dhe më nuk lexon si më parë. Ai ka tradhtuar idealet e dikurshme për artin dhe humanizmin. Tashmë 37-vjeçar, ai vuan nga sëmundja e ngushtimit të arterieve. Ai ka gjetur një punë në periferi të qytetit dhe as që i bën më për antikën e renaissancën. Por adhurimi për Marja Petrovna-n i shtohet përditë. Idealet e veta të dikurshme për artin dhe humanizmin s'përbëjnë tashmë veçse ca ëndrra fëmijërore. Ai i bashkohet sistemit dhe vetëm rrallëherë kujtohet se është duke jetuar në kohëra të një poshtërsie të përgjithshme, ku ai nuk mund të ndryshoj asgjë. Me histeri ai mbulohet nga vajtimet që i sjell kjo ndjenjë e rrallë.

Njësoj siç shkon duke u skatërruar dhe humbur gjithçka, jeta, arti, kultura, ashtu edhe jeta e Poetit të panjohur paraqitet në këtë kuptim. Ai nuk është më Poeti i panjohur, por 'ish-Poeti i panjohur', dhe atë jo se tani është bërë i njohur dhe i famshëm, por pikërisht se ka ndodhur e kundërta, pra se ai ka humbur shpresën për një jetë krejtësisht në përkushtim ndaj artit dhe poezisë. Ish-Poeti i panjohur tani jeton në familjen e një gjermani në Petersburg, ku ka marrë një dhomë me qira. Plaku gjerman i takon një shoqërie, që mblidhen rregullisht dhe luajnë letra. Jeta e tij është zhveshur nga çdo lloj gjase për të pasur kuptim dhe ai fillon të shesë të gjitha gjërat që posedon, e të cilat e kanë përcjellur me dhejtëvjetësha të tërë. Rroba, vazo lulesh, libra, mbuloja shtrati, të gjitha i shet një nga një. Për herë të parë atij i përmendet emri i vërtetë: Agafonov. Pafuqia dhe shterrimi i tij krijues bën që ai të zhgënjehet nga

vjershërimi. Tani ai kërkon çdo rast për t'u dhënë pas pijes dhe transit. Kjo përcillet me idenë për vetëvrasje.

'Interlud i autorit që po merr formën e tij' mban titullin njëri nga kapitujt e fundit, ku rishfaqet tregimtari në veten e parë dhe atë mu në rastin kur ai, siç thotë, po e përmbyll romanin e tij (f. 212). Vetën e përshkruan si një person të gjymtë. Në njërën dorë tre në tjetrën katër gishtërinj. Ai merr romanin e sapopërfunduar dhe shkon në Peterhof, ku janë tubuar të gjitha figurat e tij. Në piring, para këtyre të pranishmive, ai dëshiron të lexojë romanin e vet. Por piringu nuk ekziston më dhe ai kthehet i dëshpëruar në shtëpi dhe e djeg romanin e vet. Zhvishet lakuriq dhe fillon të shkruaj prapë. Reflekton rreth shpirtit të vet dhe mendon se është njeri i mirë: një konglomerat nga kultura teptelkiniane, shija e çuditshme e Kostja Rotikov-it, me konceptcionet poetike të Poetit të panjohur, si dhe me naivitetin e Trojcin-it. *"Unë jam bërë nga brumi i heronjve të mi [...]"*, thotë veta e parë për veten e tij (f. 212). Shikon gishtërinjt e tij të gjymtë dhe qeshet me veten: *"Pa shiko, të lutem, se çfarë qenje e deformuar që jam!"* (f. 213).

Trupi i vet i duket stërqesharak. Pastaj ai mendon se shkrimi është një proces origjinal i pastrimit shpirtëror të organizmit. Duke ironizuar me shkrimin e vet, thotë se atë që ai shkruan nuk e pëlqen, sepse është një shkrim metaforik me një poetikë koketimi. Kjo është arsye pse veprat e tij gati fare nuk botohen, gjë që atë nuk e irriton aspak. Duke aluduar në një shkrimtar anglez të kohës, i cili po ashtu nuk botohet, ndjen veten për shkrimtar të vërtetë. Ai fiton mjaft për të jetuar një jetë të mirë dhe plotë kureshtje: shkon në teatër, koncerte, lexime dhe çon kohën me një të re vetëm sa për t'i lexuar asaj (sado që ajo s'kupton gjë prej gjëje) fragmentet që shkruan. Ndërsa ai mrekullohet me shkrimet e veta.

*"A e kam shkruar unë këtë apo s'kam qenë unë? Dhe shpejt çoj dorën te buzët e mia dhe e puth atë. Kam një dorë të çmueshme. Po i bëj vetes lëvdata. Prej kujt e kam të trashëguar këtë vallë? Askush nga familja ime nuk kishte talent."* (f. 214)

Teptelkin-i jeton i tërhequr dhe vetëm në shoqëri të gruas së tij, Marja Petrovna-s, të cilin e kanë zgjedhur në krye të administrimit të banesave. Ai kujdeset për kopshtin dhe bën shetitje me gruan. Tashmë është larguar nga të

gjitha veprimtaritë, që ai i ka patur dikur dhe i ka kultivuar me zell. Në gjendjen e tij të tërhequr ai ka një vizion, ku e sheh Marja Petrovna-n duke mbajtur një cjac mbi qafë. Ai ndien të ketë një ogur në këtë vizion, një të keqe që do të pasojë. Pas vizionesh të tilla ai zgjohet gjithnjë me një ndjenjë se është njeri sublim dhe pendohet për çdo lloj gabimi që ka mundur të bëjë. Bëhet si fëmijë, atë e pushton një infantilizëm sa që, bashkë me gruan, shkojnë në një shitore lodrash për të blerë të tilla për vete. Një ditë, gjatë karnevalit, Marja Petrovna bie në lumë, sëmuret rëndë dhe vdes. Teptelkin-i zhbëhet nëpër qytet pa ditur ç'të bëj me vetveten.

Romani përmbillet me një pasthënie, në të cilën sqarohet fati i Teptelkin-it, që është bërë një punëtor i shkretë administrate në një shtëpi ahengjesh. Si në një lojë teatrale këtu thuhet (jo më nga veta e parë!) se shfaqja ka përfunduar. Në binë mbretëron heshtja, as art as dashuri më. Vetëm shikues që argëtohen me figurën e gjymtë të autorit. Autori dhe aktorët përshëndeten me publikun dhe pastrojnë grimin e dramës nga fytyrat. Pastaj shkojnë në një pijetore për të festuar së bashku shfaqjen e suksesshme dhe flasin për një pjesë të re teatrore të autorit. Në ndërkohë shtypshkronja veç ka arritur të lidhë gjysmën e *Kozlinaja pesn'*.

Kështu për afërsisht do të dukej shkurtazi historia që tregon romani.

Siç mund të kuptohet edhe nga ky shpjegim i shkurtër i përmbajtjes, libri tregon kryesisht situata nga jeta dhe përvojat e Vaginov-it, ndaj si i tillë ky roman, i pasur me elemente autobiografike, që funksionojnë si pjesë të një tërësie, mund të definohet edhe si roman autobiografik, në të cilin autori reflekton për veten, jetën e vet dhe kohën e tij.

Kryemotiv i romanit është lindja dhe krijimi i letërsisë, por edhe shkatërrimi i saj, si dhe shtypja, pengimi dhe diskriminimi që i bëhet shkrimit, kulturës dhe artit në një kohë të ndryshimeve negative, në një shoqëri e cila sa ishte transferuar në një shoqëri socialiste, të diktaturës komuniste të proletariatit, ku shumica e popullsisë po vuante nga uria. Kjo vepër artikulon zërin e protestës dhe rezistencës së inteligjencisë së Petersburgut kundër kërcënimit të harrimit dhe kundër zhbërjes së të gjitha lidhjeve me kulturën perëndimore.

Në shërbim të kësaj rezistence veprojnë edhe shumica e figurave të romanit, mes të cilave do duhej veçuar një Poet dhe disa personazhe tjera, të cilat besojnë se janë poetë e filozofë. Ata paraqiten të gjithë së bashku në binën tragjike të Petersburgut të asaj kohe, dhe nga një autor që zbulon në mënyrë permanente të vërtetën pikëlluese, lëvizen pors marioneta të një misioni të pashpresë. Temat qendrore të librit janë besimi dhe përkushtimi i poetit në poezinë, dhe atë përkundër gjendjes së pashpresë dhe rreziqeve nga diktatura që sa vjen e forcohet.

*“Të ngulitur në një ndryshim historik, mendimtarët e fundit të Petersburgut biejnë në një vakuum në mes të gjërave krejtësisht të huaja që krijohen së pari dhe botës së vjetër që perëndon. Këtë ndjenjë të humbësisë dhe humbjes ata mundohen ta kompensojnë duke u mbajtur në kulturën që përfton dhe të cilën duan ta ruajnë, përkundër realitetit historik, në mohimin e të cilit ata ndihen të thirrur.”<sup>429</sup>*

Kështu, para lexuesit, në roman defilojnë figura të ndryshme të cilat mundohen t’i rezistojnë mosshpresës dhe humbësisë së shkaktuar nga realiteti i faktit. Në përgun e Teptelkin-it, ngrehinën që ai ka marrë me qira, tubohen figurat më të ndryshme të jetës kulturore, artistike dhe letrare të Petersburgut. Ata takohen atje, për të shkëmbyer përvojat dhe mendimet, vizionet dhe dëshirat që kanë, por edhe idealizmin dhe iluzionet për një botë më njerëzore, që do të kthente vlerat e vjetra humaniste. Në këtë kuptim përgu del si një rekuizit ambivalent, që njëkohësisht e sublimon pozitivitetin e botëkuptimeve me të cilin këta njerëz i janë qasur problematikës reale. Po ashtu ky përgu paraqet edhe pikën potenciale orientuese të këtyre njerëzve dhe njëkohësisht ka kuptimin e një paraleleje me përgun e Babilonisë, sepse gjithë këto figura të romanit kanë pikëpamje dhe identitete të ndryshme dhe të papërputhshme, saqë një mirkuptim mes tyre del të jetë më se i pamundur. Si i tillë përgu i

<sup>429</sup> von Heyl: Die Prosa Vaginovs. F. 64

[An einer historischen Zeitwende stehend, geraten die letzten Denker Petersburgers in ein Vakuum zwischen der sich herausbildenden, ihnen zutiefst fremden neuen und der untergehenden alten Welt. Dieses Gefühl der Verlorenheit und des Verlusts versuchen sie zu kompensieren, indem sie an der vergehenden Kultur festhalten und diese im Widerstand gegen die historische Wirklichkeit, in deren Verachtung sie sich gegenseitig bestätigen, bewahren wollen.]

Teptelkin-it do të duhej kuptuar si një metaforë e moskuptimit mes një mase të panumërt grupesh artistike, filozofike, letrare dhe politike të asaj kohe.

Figurat e romanit dalin të jenë shumë të thyeshme dhe të tejdukshme, pa identitet dhe të paaftha për të jetuar jetën e tyre në mënyrë të pavarur. Ato rrezikohen të gjitha nga një proces degradimi, i cili gati për të gjithë pa përjashtim nënkupton shkatërrimin, zhdukjen, ikjen, izolimin dhe vetëvrasjen. Këto figura janë:

- *Poeti i panjohur*<sup>430</sup>, figura kryesore e romanit, është një lirik peterburgas, që vetëvritet, sepse i janë shkatërruar të gjitha vizionet e tij për letërsinë dhe artin dhe i është vrarë shpresa për një jetë më të mirë, me vlera të vërteta artistike; për këtë ai nuk pranon të lidhë pakt me diktaturën.
- Një kulturolog dhe letrar, që i ka kthyer botës shpinën, i quajtur *Teptelkin*. Pasi që ka tentuar gjithçka për të krijuar për vete një vend në podiumin e vlerave të vërteta të artit dhe kulturës, ka dështuar dhe ka lënë përgjithmonë botën e iluzioneve duke ndier se si e boshatis ndjenja e sublimes dhe së bukurës. Ai bëhet dëshmitar i asgjësimit të një bote për artin, dhe sheh si bota rreth tij objektivizohet dhe profanizohet gjer në tragjedi.
- Një mjek, që njëkohësisht është edhe biograf, ndërsa shikuar më thelbësisht as mjek dhe as biograf. Ai ëndërron vetëm për një gjë: si të shkruaj biografi dhe poezi. Por atij i mungon edhe talenti edhe lënda dhe pret një inspirim nga jashtë.<sup>431</sup> Në fund ai e redukton natyrën vetëm në kurorat e arta të dhëmbëve, të cilat ai i vë në gojët e pacientëve të tij.

Të tjerët janë filozofë, poetë të çmendur, profesorë, dhe ‘autori’ vetë (emri i të cilit duhet shkruar në thonjëza, sepse mund të ndërrohet me autorin e librit, Vaginov-in), të cilët përfaqësojnë inteligjencinë e Peterburgut dhe botën e saj. Dhe gjithë këtë në një skenar apokaliptik të një përmbysjeje e cila është gjithkund e pranishme:

---

<sup>430</sup> Rusisht: Neizvenij poet

<sup>431</sup> Vaginov: Bocksgesang, F. 189

“[...] ne e kemi përjetuar – unë artistikisht dhe Ju letrarisht – apokalipsën, dhe s’ka më asnjë apokalipsë të na tmerrojë. Një njeri inteligjent shpirtërisht jeton jo në një të vetmin, por në shumë shtete, jo në një por në shumë epoka, dhe ai mund të kërkojë për vete çfarëdo apokalipse; ai nuk do të pikëllohet nga ajo, vetëm se do ta ndiejë si monotone poqëse apokalipse e zë befas në shtëpi. Ajo do t’i hungurojë: të godita pra edhe një herë, përsëri, dhe atij do t’i duhet të qeshë prapë.”<sup>432</sup>

Kështu e shpjegon gjendjen para Teptelkin-it Poeti i panjohur.

## V.7.2. Disa nga figurat e romanit dhe shkatërrimi i subjektit

### V.7.2.1. Poeti i panjohur

Figura e Poetit të panjohur personifikon artistin idealist, i cili ekziston për letërsinë dhe me të. Sipas botëkuptimit të tij arti kërkon “[...] t’i japë kuptim të pakuptimtës.”<sup>433</sup>; ngjashëm vepron edhe Poeti i panjohur, i cili gjithnjë është në kërkim të kuptimit, që do të duhej të shpërfaqte letërsia. I përkushtuar tërësisht në kërkim të këtij kuptimi, ai thotë:

*“Njeriu është i rrethuar në të gjitha anët nga pakuptimësia. Ju keni shkruar njëfarë kombina-cioni fjalësh, një tigullimë të pakuptimtë fjalësh, të organizuar ritmikisht, ju duhet ta shikoni me kujdes, duhet ta ndjeni veten përbrenda kësaj tingullime; nuk dëgjohet nga ajo një formë e re e vetëdijes së botës, një formë e re ambienti, sepse çdo epokë posedon vetëm formën e saj origjinale apo vetëdijen e vetme të ambientit.”<sup>434</sup>*

Me këtë ai i përshkruan fjalës një cilësi vendimtare. Është pra fjala, e cila përmes ndjenjës poetike dhe ritmit të vet i jep kuptim botës. Kjo do të thotë se përderisa bota nuk është e pushtuar nga fjalët, atëherë ajo nuk ka as formë as kuptim, dhe ato mund t’i fitojë vetëm nëse e depërtojnë fjalët. Ritmi dhe asociimi u japin fjalëve kuptim të ri, kështu që përmes tyre lindin botëra të reja, që evoluojnë porsì makrokozmose prapa fjalëve. Bota pra, më së miri

<sup>432</sup> Po aty, f. 46.

<sup>433</sup> Po aty, f. 102.

<sup>434</sup> Po aty.

mund të paraqitet përmes gjuhës së poetit. Kjo filozofi e Vaginov-it shtrihet përgjatë gjithë tekstit në formë të një refleksioni mbi problematikën e raporteve mes artit dhe realitetit.

Në thelb të botëkuptimeve poetologjike të Oberiutëve qëndron fjala si medium, përmes të cilit krijohet letërsia. Variacionet dhe kolizionet e fjalëve me njëra-tjetrën bëjnë që të krijohen struktura tekstore të tilla, që janë përafërsisht ato që dalin nga reflektimet e Poetit të panjohur. Ai realizon letërsinë e vet përmes vënies ballë për ballë të fjalëve të ndryshme:

*“Nisur nga kryenocioni ‘slovo’ Vaginov-i demonstroi në një tërësi të koncepteve të ndryshme ontologjike si fjalën profane, sakrale ose magjike, në anën tjetër konfronton poetikat në raportin e tyre me njësinë më të vogël, fjalën.”<sup>435</sup>*

Në kuadër të kësaj romani *Kozlinaja pesn’* mund të kuptohet edhe si një refleksion mbi kompleksitetin dhe mundësitë e krijimit të letërsisë, sepse:

*“Çdo detaj, çdo fjalë e vetme në këtë roman ka një kuptim të veçantë, shpesh është shumështrësore, shpesh po ashtu ambivalente, dhe arrin të krijojë kundërshti dhe një tërësi deri në paradokse.”<sup>436</sup>*

Në krahasim me veprat e tjera të tjera, në *Kozlinaja pesn’* Vaginov-i tematizon dhe thellon ballafaqimin me diferencat mes gjuhës së poezisë dhe asaj të prozës. Prodhim i këtij ballafaqimi është pikërisht poetika e *Kozlinaja pesn’*, e cila këtu prezantohet si një formë e përzier mes prozës dhe lirikës. Brenda gjithë tekstit mund të identifikojmë një shumësi stilesh, me ç’rast Vaginov-i ka përdorur metodat më të ndryshme të vjershërimit, të cilat pastaj i ka identifikuar me figura të caktuara të romanit të tij. Si rezultat i kësaj strategjie të bashkëdyzimit të stileve dhe metodave më të ndryshme është dhëmbëzimi

<sup>435</sup> Bohnet: Vaginovs Prosa. F. 44

[Ausgehend vom Leitbegriff ‘slovo’ demonstriert Vaginov so zum einen unterschiedliche ontologische Konzepte wie das profane, sakrale oder magische Wort, zum anderen werden Poetiken auf ihren Umgang mit der kleinsten Einheit, dem Wort, befragt und einander konfrontiert.]

<sup>436</sup> Po aty.

[Jedes Detail, jedes einzelne Wort ist schließlich im Roman von Bedeutung, ist oft vielschichtig, oft auch ambivalent, schafft bis hin zu Paradoxa reichende Widersprüche und Verkettungen.]



i gjuhës së poezisë dhe asaj të prozës në citate dhe fragmente në gjithë tekstin. Kështu, romani reflekton temën e fikSIONIT mbi fikSIONIN, për të cilin do të bëhet ende fjalë në vazhdim të këtij studimi.

Shikuar në rrafshin autobiografik realiteti faktik i Vaginov-it del të ketë qenë i pashpresë: periudha e re bolshevike nuk lë vend për një letërsi të lirë dhe të denjë. Diktatura shkatërron çdo vlerë dhe liri, ndërsa fati i poetëve bëhet gjithnjë e më i paqartë. Kjo lë të kuptohet sidomos në figurën e Poetit të panjohur. Qysh në reflektimet e rinisë Poeti i panjohur e ka parandjerë fatin e tij të lig, se jeta e tij do të kishte vuajtje: duke qëndruar në një majë të mbuluar me borë ai ka një vizion në të cilin sheh si i janë larguar të gjithë shokët, të cilët më parë kanë rezignuar nga letërsia dhe poezia:

*“Të gjithë kanë shkuar që moti. Por ai nuk ka të drejtë ta bëjë këtë, ai nuk guxon të lëshojë qytetin. Le të ikin vrap të gjithë, qoftë kjo edhe vdekja e tij, ai prapsepap do qëndrojë këtu [...]”<sup>437</sup>*

Melankolia dhe ironia, me të cilat Vaginov-i përshkruan Petersburgun paraqesin akcentin qendror të kritikës politike e shoqërore të romanit, vazhdimisht duke përshkruar se si jeta nën regjimin komunist vazhdon të bëhet gjithnjë e më e pasigurt. Të drejtat e njeriut mohohen drastikisht, ndërsa varfëria në rritje as që mund të luftohet. Edhe sjellja e Vaginov-it me figurat e veta është thellësisht ironike, sidomos me Poetin e panjohur. Në një rën anë në roman lavdohet roli i poetëve dhe poezisë si instanca shpëtimtare të kulturës dhe kujtimeve: misioni i poetit në një botë të orientuar shumë armiqësisht kundër artit dhe letërsisë çon deri te vetëfljimi për përtëritjen dhe përhapjen e kulturës. Është kështu sepse poeti paraqet bartësin e kujtimeve të botës, i cili jetës së vet i jep kuptim konkret në komunikimin me makrokosmosin. Në anën tjetër Poeti i panjohur është një anonim; vetë (jo)emri ‘Poeti i panjohur’ sinjalizon së pari mospranimin për poetin, ndërsa në mënyrë simbolike na kujton monumentet e ushtarëve të panjohur si viktima anonime dhe representative të luftës njëkohësisht. Poeti i panjohur pra, si një viktimë anonime në luftë për lirinë e letërsisë dhe artit. Përmes kësaj del në shesh edhe idealizmi i Poetit të panjohur, të cilin ai e ushqen edhe përkundër shkallës së ulët të njohjes dhe akceptimit që ai ka në shoqëri: përmes njohurisë se të

<sup>437</sup> Kozlinaja pesn’. F. 25

shkruarit nënkupton një proces të vetëflijimit, ndërtohet kategoria e universales dhe jetës në kuptim të artit. I lidhur me këtë mision jetësor, Poeti i panjohur ka ndjenjën të jetë një feniks: letërsia dhe kultura si prodhime të shpirtit njerëzor kanë për t'i mbijetuar kohërat dhe Poeti (si soj) do të jetë i pavdekshëm. Me rastin e bisedës për letërsinë që bëjnë Poeti i panjohur dhe autori fiktiv i romanit (veta e parë), Poeti i panjohur e kritikon ashpër bashkëbiseduesin, sepse sipas tij ky shkruaka shumë errët, derisa ai vetë qenka munduar gjatë gjithë jetës për të treguar tragjedinë që ka mbërthyer çdo gjë.

*“Nëse ju besoni se jeni fundosur, atëherë mashtroheni rëndë [...] ne jemi një gjendje e veçantë, që përsëritet periodikisht, ne nuk mund të perëndojmë. Ne jemi të pashmangshëm.”<sup>438</sup>*

Kështu i thotë ai autorit fiktiv dhe lë të kuptohet, se është i kapluar nga një ndjenjë heroizmi dhe njohurie se bota është prodhim i metamorfozave, një lojë e të amshueshmes krijimit dhe përfuturit të materies dhe kohës në Gjithësi. Kjo njohuri ushqen edhe optimizmin që ai ka:

*“Historinë ai e shikon gjoja nga një metapozicion, si një etapë të shkatërrimit, që pasohet nga lulëzimi i ri, dhe ngaqë çdo gjë përsëritet në një rreth, në mendjen e Poetit të panjohur nuk ekziston ideja për vdekjen përfundimtare.”<sup>439</sup>*

Kjo ndjenjë e ndan atë nga rrethi i tij, sepse ai nuk mundohet që të jetë gjithsesi i kuptuar dhe pranuar nga bashkëkohësit e vet dhe nuk dëshiron assesi që arti i tij t'i shërbejë një qëllimi konkret përbrenda realitetit të pakuptimtë. Ai mendon që arti i tij të përjetojë një lulëzim në një kohë që do të vijë, kur do të rilinden kultura dhe letërsia. Kjo ia krijon atij vizionin e përjetësisë, që i ngjizë atij idenë e profetësisë, të mesianizmit po ashtu: poeti sheh veten si një shenjtor, i cili në kohën e apokalipsës, përmes shkrimit mundohet të përjetësojë botën.

<sup>438</sup> Po aty, f. 52.

<sup>439</sup> von Heyl. F. 26

[Er betrachtet die Geschichte quasi aus einer Metaposition, als eine Etappe des Verfalls, der erneute Blüte folgen wird, und da sich alles in einem ewigen Kreislauf wiederholt, gibt es im Denken des Neizvesnyj poet keine Endgültigkeit des Todes.]

Poetika e Poetit të panjohur është edhe një poetikë e vetironizimit të Vaginovit, njëkohësisht mund të interpretohet edhe si egoizëm, megalomani e një poeti, i cili në një rën anë është i vetëdijshëm që kohës së tij të ligë duhet t'i qëndrojë përballë me guxim e stoicizëm në vjershërimin e tij, ndërsa në anën tjetër është i lidhur me të (se s'ka ndryshe!) përmes gjuhës, kulturës dhe nevojave komunikuese. Atij i duhet komunikuar në mënyrë që të realizoj vetveten si njeri dhe poet, përndryshe, nëse nuk merr pjesë në aktualitetin e vet ai edhe nuk mund të krijojë vepra që do të mbeteshin trashëgim për gjeneratat e ardhshme. Siç kuptohet më vonë, këto vizione ai mund t'i realizojë vetëm përmes çmendjes, dehjes dhe gjendjes në trans: sepse vetëm përmes kësaj Poeti i panjohur mund të inkorporohet në universin kulturor dhe të bashkëveprojë në të duke i ikur kështu kufizimeve të imponuara kohore, hapësinore dhe politike.

Këtë gjendje transi dhe çmendie ai ia shpjegon edhe autorit fiktiv, i ftuar në shtëpinë e tij, gjatë një bisede të përbashkët për artin:

*“Ne jemi në Romë. [...] Pa dyshim në Romë – dhe në trans, e kam ndier, dhe natën këtë ma thonë edhe fjalët.”<sup>440</sup>*

Kjo do të thotë se ai, gjatë gjendjes në trans, mund të shkrihet në natyrë. Kjo shkrirje e tij në natyrë nënkupton metaforën e vetëflijimit të poetit për artin dhe letërsinë, një alegori të Orfeut, i cili u shqye nga menadat dhe meduzat në tempullin e Apollit.<sup>441</sup> Pezullimi i kohërave, periudhave, epokave, vendeve, perandorive, etj., është i mundur vetëm në gjendje transi, me ç'rast e pavetëdijshmja ndërton konturat e vizioneve për botën e jashtme. Në këtë proces krijohet një rikthim simbolik të kaosi. Kështu përsëritet vdekja dhe rilindja (ringritja nga hiri) e poetit, si një feniks. Vaginov-i këtë e realizon përmes shkrirjes së figurës Poetit të panjohur me atë të poetit antik Filostrat.<sup>442</sup>

<sup>440</sup> Kozlinaja pesn'. F. 125

<sup>441</sup> Shiko më shumë në: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bändere. Bd. 4. dtv München, 1979.

<sup>442</sup> Këtu Vaginov-i, si dhe në veprat e tij të tjera, i referohet Flavius Philostratos-it, të Riut (170-245). Ai ka qenë një filozof grek i antikës së vonë, i cili si edukator që ishte, i takonte rrethit të së ashtuquajturës perandoreshës së filozofëve, Julia Domna-s. Kryevepra e tij ka qenë 'Jeta e Apollonius-it nga Tyana'

Brian Pool shkon edhe një hap më tutje dhe mendon se Vaginov-i ka parë në Filostratin korrelatin e tij shpirtëror. Kjo ngjashmëri, sipas Pool, qëndron në poetizimin e praktikave estetike nga llojet më të ndryshme të arteve. Ky proces, thotë Pool, ka konsekuenca poetologjike, me një fjalë asnjë estetikë nuk është e mundur pa sinestezi.<sup>443</sup>

Poeti i panjohur beson në prejardhjen dionisiake dhe nga transi të artit: vetëm këto gjendje, sipas tij, mund të potencojnë vërtetësinë e artit. Në gjendje të tilla transi vetëdija njerëzore pushon së funksionuari, pra intelekti nuk vepron më, ndërsa shpirti u nënshtrohet fuqisë së transit dhe të së pavetëdijshmes.

*“[...] ai e kërkon transin – jo për t’u kënaqur, për si mjet njohurie, si mjet për t’u hedhur në çmendinë e shenjtë (amabilis insania), në të cilën ekziston një botë, e cila mund të shihet vetëm nga shamanët (vates).”<sup>444</sup>*

U tha këtu se për Vaginov-in fjala paraqiste gurin themeltar të vjershërimit. Përmes leximit të fjalëve deshifrohet bota. Krijimi i fjalëve dhe kombinimi i tyre i mundëson Poetit të panjohur zhytjen në thellësitë e kuptimit, me ç’rast ai këto fjalë i nxjerr nga rrafshi i gjuhës së përditshmërisë. Në një mënyrë alogjike dhe në një kontekst të ri ai i bashkon rishtas ato. Kjo pastaj zhvillohet duke u etabluar si një procedim poetik i Poetit të panjohur, sidomos në kohën kur ai nis të tradhtojë vizionet e veta për etërsinë. Një herë, pak para vetëvrasjes së tij, ulet në një bankë dhe nisë të shkruaj vargje, dhe atë ai e bën në atë mënyrë që i shkruan njërën pas tjetrës të gjitha fjalët që i bien në kokë në atë moment, duke i lidhur ato pastaj mes vete.

*“Kështu krijohej një varg i parë. Ai shehonte diçka mbi të, përpiqej t’i jepte një kuptim, në vijim i përkushtojë ndarjes së kolizioneve të zanoreve, në mënyrë që ta binte tërë atë në një rregull sintaktik, pastaj shkruante vargun e dytë. Fjalët i hapeshin rishtas, sikur të ishin kutiza të vogla. Ai hynte në secilën prej këtyre kutizave, dhe siç dilte më vonë, ato të gjitha ishin pa fund, kështu që ai dilte jashtë në hapësirë, dhe në një tempull gjente veten, të ulur në një shkëmb trekëmbësh, ku ai përnjëherë*

<sup>443</sup> Pool: Konstantin Vaginov. Ein Essay. Në: Bocksgesang. F. 250

<sup>444</sup> Kozlinaja pesn’. F. 27

*kumtonte dhe shkruante dhe atë që e shkruante e thurte në vargje.*<sup>445</sup>

Poezia e Poetit të panjohur lidhet me kaosin dhe ogurin apokaliptik, që do të thotë njëkohësisht fillim dhe rikrijim.<sup>446</sup> Ajo mundohet me përvujtëni dhe melankoli të përshkruajë tragjedinë e gjithmbarshme. Si shembull për këtë shërben paraqitja groteske dhe atmosfera e shkretët e qytetit. Qyteti i errët dhe i rrezikshëm tashmë është bërë botë e shajnisë së Poetit të panjohur. Natyra që s'mund të shpëtohet më, paqja e humbur dhe rrënimi i tërësishëm i vlerave dhe traditave të vjetra, bëjnë që Poeti i panjohur të tërhiqet nga bota; madje të fillojë së jetuari në një botë që i takon vetëm atij. Ai tërhiqet dhe mundohet që përmes izolimit të ruajë atmosferën e transit shpirtëror. Duke qëndruar në një gjendje të tillë, ai dyzohet dhe humb ndjenjën e tërësisë. Krijohet një diskrepancë e padurueshme mes botës së brendshme dhe asaj të jashtme. Gjithë çka ai sheh nis t'i duket atij mashtruese dhe iluzore. Nga kjo perspektivë ai fillon të shikojë edhe poezinë e tij, duke humbur kështu besimin në artin dhe vizionin e vet për amshueshmërinë:

*“Poeti i panjohur, viteve të fundit, ishte mësuar me qytetin e pajetë dhe me qiellin e kaltër të kthjellët. Ai nuk hetonte se si po ndrysonte rrethina e tij. Siç kishte kujtuar, ai kishte kaluar dy vjetët e fundit duke e përthekuar realitetin në forma pamjesh të mëdha, por tashmë ngadalë po rritej makthi në shpirtin e tij. Një dite ai ndjeu se e kishin gënjyer që të dy: transi dhe vendosja përballë e fjalëve njëra -tjetrës.”*<sup>447</sup>

Në këtë gjendje, një ditë duke shëtitur afë lumit Neva, ai i hedh në ujë fletët me poezitë e veta, që simbolikisht shënon çastin e shkurorëzimit të tij me letërsinë. (Këtu është mirë të bëhet një paralele më Teptelki-in, figurën tjetër të romanit: Gruaja e Teptelkin-it, Marja Petrovna, vdekjen e gjen në lumin Neva. Hedhja e poezive të veta në Neva nga ana e Poetit të panjohur nënkupton edhe humbjen e dashurisë së vetme, letërsisë).

<sup>445</sup> Po aty, f. 202.

<sup>446</sup> Krahaso te von Heyl. F. 28

<sup>447</sup> Bocksgesang. F. 148

Ai e ndjen se sa shumë ka ndryshuar gjithçka, qyteti duket krejtësisht ndryshe, dhe ai nuk takon dot një figurë të njohur gjëkund. Edhe lumi ka ndryshuar, dhe ai vetë nuk është Poeti i panjohur, i cili dikur pas çdo fjale kishte kërkuar një kuptim. Dikur një kureshtar (*‘Unë uk jam shkrimtar, një kureshtar jam unë!’*<sup>448</sup>), ai tash është një i zhgënjyer thellësisht, i cili madje më nuk beson as në fuqinë e transit dhe dehjes, ndaj nga autori fiktiv ai nis të quhet ‘ish-Poeti i panjohur’<sup>449</sup>.

*“Së koti dehej Agafonov-i. Edhe në trans ai ndjente hiçin e vet, asnjë ide e madhërueshme më nuk lindte në të, asnjë zbeheje, asnjë petale rozë, që i bëheshin sikur një kurorë, asnjë pedestal, që do të shfaqej nën këmbët e tij. Ai nuk i sulej verës më i paprekur, jo më me nderim të vetvetes, jo më me vetëbesimin se po krijonte një vepër të madhe, jo më me parandjenjën se po zbulonte diçka, aq të bukur, sa do të befasonte botën; tani vera atij s’i zbulonte tjetër veç impotencës së vet kreative, shkretimit të brendshëm shpirtëror, ndërsa në brendinë e tij bënte egërsi dhe boshatisje, dhe egërsi dhe boshatisje ishte edhe përreth tij, dhe edhe pse e urrente verën, megjithatë ajo e tërhiqte fuqishëm.”*<sup>450</sup>

Në vizionet e tija Gjyqi i Poetëve (Dante, Juvenal, Gogol, Horaz dhe Perius) e kishte përzënë me përbuzje nga bota e letërsisë, që në mendjen e tij nënkuptonte një gjykim negativ edhe për poezinë e tij. Nëse i analizojmë disa topose në citatin e fundit, si ‘petale ngjyrë rozë’ (simbol i kështjës), ‘pedestal’, ‘kurorë’, si simbole të një vetdashurimi dhe verbërimi, atëherë mund të kuptojmë se deziluzionizimi i Poetit të panjohur njëkohësisht paraqet edhe vetëdijesimin për jetën e mëparshme në kotësi dhe ëndërrim. Ai kupton përfundimisht se arti i tij dhe principet e tija nuk kanë pasur vlera të vërteta dhe të qëndrueshme.

Tani ai quhet vetëm Agafonov dhe dëshiron të çmendet, por nuk arrin, ai ndihet i humbur dhe si shteg të vetëm sheh vetëvrasjen. Ai vret veten.

---

<sup>448</sup> Po aty, f. 54.

<sup>449</sup> Po aty, f. 176.

<sup>450</sup> Po aty, f. 186.

*“Ai u ul pranë tavolinës, zbrazi birrën e tij, vuri një fletë para vetes dhe nisi t’i lexonte me zë vragjet e tij të fundit. Dhe kur i kishte lexuar, pa qartë se ato vargje ishin të këqija, se lulëzimi i rinisë së tij kishte ikur, dhe se me rrënimin e ëndrrës së tij edhe jeta i kishte ikur ters. Ai lëpiu shkurt – kushedi pse, - grykën e revolverit, u tërhoq në një qoshe të dhomës dhe i ra vetes në tëmth.”<sup>451</sup>*

Në këtë mënyrë realizohet edhe titulli i këtij romani, ‘Kënga e cjamin’, që në greqishte do të thotë ‘tragjedi’<sup>452</sup>. Titulli po ashtu na kujton ritualin e viktimizimit të dashit te flisë. Kjo do të thoshte se Poeti i panjohur, të cilin duhet kuptuar si një paralele me dashin mitik, këtu shfaqet si një viktimë në kuptimin ambivalent të fjalës: viktimë e artit dhe viktimë e kohës së diktaturës.

### V.7.2.2. Teptelkin

Në fillim të tregimit Teptelkin-i shfaqet i kapluar nga ndjenja se ai vetë paraqet një mbrojtës dhe ruajtës të vlerave të vjetra kulturore. Ai beson se përrreth tij, miqve dhe bashkëmendim-tarëve të tij me valë të harlisura çmendet deti i dogmës. Për këtë arsye ai pledon për një front të humanistëve për t’i mbrojtur vlerat e shkencës, dashurisë njerëzore dhe respektit reciprok. Me vizionin për të mbrojtur atë botë dhe kulturë të moçme, ai zhytet gjithnjë e më thellë në vetmi dhe nis të ndihet sikur gjendet në një botë tjetër. Në tëhuajësimin e vet ai ka ndjenjën sikur jeton në një botë të jashtëkohshme dhe sublime.

*“Por edhe iluzionet e Teptelkin-it për një mision të lartë, shkatërrohen nga tëhuajësimi i tij gradual nga jeta reale dhe zëvendësohen nga një ndjenjë e falcitetit dhe joreales. Teptelkin-*

<sup>451</sup> Po aty, f. 205.

<sup>452</sup> Lexo më shumë në: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. F. 959 f. Artikulli: *Tragödie*. Fakti që Vaginov librin e tij e ka quajtur *Kënga e cjamin* e jo *Tragedia*, ka një prapavijë: duke përdorur përkthimin rus të fjalës tragjedi “ai pezullon nga konteksti asociacionet letrare e psikologjike dhe e vendos atë në një raport profan, përmes të cilit humbet kuptimi heroik dhe sakral i këtij nocioni. Kjo fjalë ‘përkthehet’ nga hapësira sakrale e kulturës në hapësirën profane të realitetit.” (Shiko te von Heyl, F. 41)

*i humb besimin në shokët e tij, shpejt nis t'i përbuzë si 'gjarpinj'  
dhe ndihet i ndjekur nga ta.*"<sup>453</sup>

Vetmia dhe tërheqja si dhe realiteti që shfaqet gjithnjë e më kërcënues çojnë në tëhuajësimin e Teptelkin-it, në të cilin ai madje fillon të injorojë njerëzit dhe miqtë e vet. Atë tashmë e lënë si besimi i tij në vlerat e vjetra, në kulturën dhe rrethin e miqve, ashtu edhe iluzionet e veta dhe bota e tij sublimë.

Realiteti nuk lë hapësirë për vizionet e tij, kështu që bota e imagjinatës së tij tkurret përditë e më shumë, derisa çdo gjë rreth tij nis t'i duket profane dhe e pakuptimtë. Dashurinë e tij shpirtërore për artin nis ta zëvendësojë me dashurinë që ai ndien për gruan e tij. Me këtë ai shndërrohet në një njeri të zakonshëm, i cili dëshiron të martohet dhe ndien zjarrmishëm nevojën për familje dhe ngrohtësi. Ato ai i gjen në bashkëjetesë me Marja Petrovna-n, me ç'rast ai humb përfundimisht identitetin e tij të mëparshëm dhe s'mendon më rreth kategorive si Renaissance, sublimja dhe kultura. Streha e tij e fundit është konformizmi.

*"Vazhdimi i punës si pedagog në shërbim të sovjetit s'ka asgjë të përbashkët me mundësitë e tij të shumta zhvillimore dhe me bindjet e mëhershme, ndaj edhe konformizmi i tij shkon aq larg sa që ai shoqërohet me Kandaklin-in, prototipin e pashpirtësisë së të menduarit materialist të 'njeriut të ri', dhe pranon të punojë në një detyrë të administratorit shtëpiak duke marrë kështu një rol aktiv në jetën e re sovjetike.*"<sup>454</sup>

Kështu figura e Teptelkin-it del si antipod i asaj të ish-Poetit të panjohur. Po ashtu ky është edhe personazhi më i përmendur i romanit. Ai është një dijetar universal, studiues i letërsisë dhe letrar. Shikuar nga aspekti historik, prapa

---

<sup>453</sup> von Heyl: Die Poetik... F. 65

[Aber auch Teptelkins Illusionen von einer höheren Berufung werden angesichts seiner zunehmender Entfremdung vom realen Leben von einem Gefühl der Gefältschtheit und Unwirklichkeit unterhöhlt. Teptelkin verliert das Vertrauen in seine Freunde, verachtet sie plötzlich als `Schlangen` und fühlt sich von ihnen verfolgt.]

<sup>454</sup> Po aty, f. 67.

[Die Fortsetzung der Lehrtätigkeit im Dienst der Sowjetmacht hat nichts mehr gemein mit seinen früheren Entfaltungsmöglichkeiten und Überzeugungen und sein Konformismus geht schließlich soweit, dass er sich mit Kandalykin, dem Prototyp des geistlosen und materialistisch denkenden `neuen Menschen`, befreundet und mit der Annahme eines Amtes in der Hausverwaltung eine aktive Rolle in neuen sowjetischen Leben übernimmt.]



figurës së tij duhet kërkuar atë të Lev Pumpjanskij-t, i cili *“ishte një idealist skurril dhe kritik letrar, përshtatshmëria famkeqe me kushtet sovjetike e të cilit kishte tmerruar si Vaginov-in ashtu edhe Bachtin-in.”*<sup>455</sup>

Teptelkin-i është kundër origjinalitetit në poezinë e Poetit të panjohur dhe pledon për një poezi, që do të jetë e kuptueshme për brezat e rinj. Ai pra është për një gjuhë që është e përshtatshme për përditshmërinë. Poezia e Poetit të panjohur paraqet për të një poezi të gabuar dhe të pakuptimtë, një eksperiment, i cili vetëm përkohësisht dhe pjesërisht do të mund të jetë i sukseshëm, dhe i cili do të duhej luftuar. Një ditë pas ligjëratës së tij mbi Poetin e panjohur, të cilën ai e mban në rrethin e bashkëmendimtarëve dhe të njohurve të tij, ai reflekton mbi vjershërimin e Poetit të panjohur dhe pret që ky ta vizitojë:

*“Për zhvillimin e mendimit është i paanashkalueshëm një vjershërim shkencor, [...] kështu edhe Poeti i njohur nga askush, me ndihmën e vënies ballëpërballë të fjalëve, krijon një botë të re për ne; ne do ta copëtojmë atë, do ta gjymtojmë dhe do ta përkthejmë në gjuhën e prozës, do t’ia plaçkisim figurativitetin e saj, dhe një brez i ri, i cili sapo është mësuar me frytet e përpjekjeve tona, më nuk do ta njohë plotninë lulëzuese të figurativitetit të poezive të tij. Çdo gjë në poezitë e tij atyre do t’u duket e zakonshme – dhe e mjerë; por sot ato mund t’i kuptojnë vetëm një pakicë.*

*Do të kalojnë vite, një epokë e tërë do të gjejë fundin e saj, çdo gjë përreth do të ndërrojë, dhe do ta përqeshin Poetin e panjohur, do ta quajnë barbar, të çmendur, idiot, i cili kishte mëtuar ta bënte gjermadhë gjuhën hyjnore.”*<sup>456</sup>

Teptelkin-i mendon se gjuha e vjershërimit duhet të jetë vetëm një shëmbëlltjërë e realitetit.<sup>457</sup> Ai e kritikon simbolikën dhe ambivalencën e fjalëve të Poeti i panjohur, dhe pledon për një paraqitje besnike të të qenit përmes gjuhës së prozës. Poezia shkencore sipas tij është vizioni për një letërsi

<sup>455</sup> Poole. F. 236

<sup>456</sup> Kozlinaja pesn’. F. 44

<sup>457</sup> Po aty.

të së ardhmes, me të cilën, siç mendon ai, njeriu i ri i socializmit do t'i artikulojë mendimet e veta në formë poetike. Jeta dhe gjuha sipas tij janë të pandara, për këtë arsye *“Letësia duhet të përcjellë shkencën hap pas hapi.”*<sup>458</sup> Kjo do të thotë se, poeti nuk duhet të konfrontohet me situata dhe gjëra abstrakte, fiktive dhe të paqena, por të shkruajë për arritjet konkrete të kohës. Shembull:

*“Është zbuluar radio – shkruaj për radion. Është zbuluar telegrafi pa tel – hyjnizojë kulturën.”*<sup>459</sup>

Me këtë ai pledon për një vjersherim krejtësisht në suaza të realizmit socialist: çdo gjë në natyrë dhe në arritjet shpirtërore të njerëzimit të bëhet e kapshme për shoqërinë komuniste. Por figura e Teptelkin-it nuk qëndron vetëm për realizmin socialist, ajo përfaqëson edhe atë tip mediumi që imagjinon se gjuha e poezisë mund të përkthehet dhe jepet në gjuhën e prozës. Në këtë rrafsh Teptelkin aktivizohet si një konformist i vërtetë, i cili ua mban anën pushtetarëve dhe duke qenë i tillë ai ka mundësinë që të sistematizojë artin në shërbim të diktaturës, derisa Poeti i panjohur dhe autori fiktiv pledojnë të kundërtën. Po ashtu Teptelkin-i përfaqëson kritikun (ai nuk është poet) dhe me të konfliktin e përhershëm mes kritikës dhe poezisë, që sot nuk rezulton të jetë aq relevant siç ka qenë në kohën kur është shkruar romani. Përkundrazi, sot pozitat kritike e poetike janë afuar aq shumë me njëra-tjetrën, saqë shpesh pozitat teorike integrohen në tekste letrare, poetike. Për avangardën letrare ky pozicionim kundërshtie ka qenë me rëndësi vendimtare.

*“Një vepër artistike githmonë është personale, në princip ajo ka karakter personal, një vepër artistike nuk mund të shikohet kurrë nga këndi jopersonal, s'bëhet këtu fjalë për emrat, por për atë se si personaliteti reflektohet në vepër.”*<sup>460</sup>

Teptelkin-i përfaqëson kritikën ndaj poezisë vaginoviane, e cila atëbotë është përfaqësuar nga Ana Ahmatova, Vera Lure dhe poetë të tjerë, të cilët atë e kritikonin për mosdepërtueshmëri në vargjet e tij. Argumenti kryesor i kësaj kritike atëbotë ishte: ai shkruan pakuptueshëm dhe është i varur. Ky është

---

<sup>458</sup> Po aty.

<sup>459</sup> Po aty.

<sup>460</sup> Po aty, f. 48.

edhe drejtimi në të cilin shkon kritika e Teptelkin-it kundër Poetit të panjohur, vjershërimi i të cilit zhvillohet në kornizat e ballëpërballjes së fjalëve, e cila gjymton dhe copëton çdo gjë, për të bashkuar pastaj fragmente në rrafshin e një gjuhe e cila funksionon jashtë çdo figurshmërie.<sup>461</sup>

Vetë Teptelkin-i dëshiron të shkruajë një libër, të cilin ai e titullon *‘Hierarkia e kuptimeve. Një hyrje në studimin e veprave poetike.’*<sup>462</sup> Me atë libër *‘merr fund mendimi i pabazë se kuptimet qëndrojnë në fjalë.’*<sup>463</sup> Vaginov ironizon me këtë projekt libri, sepse sipas tij botëkuptimi që mbron ai thotë se *‘Arti [...] është një qeniesi e çmendur, fantazia [...] një shkallë objektive e zhvillimit të të qenit.’*<sup>464</sup>

Ky është versioni i Teptelkin-it mbi kuptimin që ka fantazia për vjershërimin, pra kundërshtitë që ngërthen ai në vete si letrar që është. Teptelkin-i, për shembull, lavdon Renaissancen, urren Barockun, dhe përpjeket për një art komunist. Ndryshimet që pëson kjo figurë të kujtojnë kameleonin. Nga autori fiktiv ai degradohet në një konformist dhe mishëron në këtë mënyrë konformistin, që gjatë komunizmit gjindej çdokund. Me këtë kontrastojnë figura e Poetit të panjohur dhe ajo e autorit fiktiv si përfaqësues të antikonformizmit, të cilët refuzojnë çdo lloj subordinimi të artit nga ana e diktaturës. Botëkuptimi letrar i Poetit të panjohur përjashton çdo lloj hierarkizimi të artit, sepse *“atë shkaktajnë tematizimet autoreflexive të rrjedhshmërisë dhe përzierjes, të ndryshimit permanent dhe të pandalshëm: ato demaskojnë mendimin hierarkik dhe i imponojnë atij një botëvështrim ciklik.”*<sup>465</sup>

Nuk befason fakti që në fund të romanit një figurë si Teptelkin të heqë dorë nga të gjitha vlerat e artit dhe letërsisë dhe shndërrohet në një nëpunës të vogël, në një burokrat aparatçik të komunizmit. Një figurë, e cila, siç thuhet në roman, madje as nga krijuesi i saj, autori fiktiv, nuk mund të shpëtohet dot.

<sup>461</sup> Shiko fusnotën 458.

<sup>462</sup> Po aty, f. 48.

<sup>463</sup> Po aty.

<sup>464</sup> Po aty, f. 49.

<sup>465</sup> Bohnet. F. 102

[das bewirken die autoreflexiven Thematisierungen des Verfließens und Vermischens, des ständigen, nicht einholbaren Wechsels: sie demaskieren das hierarchische Denken und setzen ihm ein zyklisches Weltbild entgegen.]

*“Sido që të jetë autori është përpjekur të shpëtojë Teptelkin-in, por të shpëtohej Teptelkin-in ishte e pamundur. Pas resignimit, Teptelkin-i nuk jetonte varfërisht [...] jo veten, por ëndrrën e tij ai e konsideronte si një rrenë.”<sup>466</sup>*

### V.7.2.3. Kostja Rotikov

Figura e Kostja Rotikov-it qëndron për adhurimin e biçit.<sup>467</sup> Ai është historian i artit, pasioni më i madh i të cilit është koleksionimi i objekteve artistike. Fillimisht ky pasion ka qenë i vogël dhe i kufizuar vetëm në kërkimin e pakuptimtë të gjërave të pavlerë të përditshmërisë. Ndërkaq me kalimin e kohës ky pasion vjen e rritet, duke u bërë obsesion i tij dhe mision jetësor.

Ai jeton me shtatë qentë e tij, emrat e të cilëve paraqesin një koleksion emrash të grave të famshme të historisë së botës: Marie Antoinette, Mbretëresha Victoria ose Caterina Sforza.

Sidomos me rëndësi të madhe për të është mbledhja e shkrimeve, grafiteve, të shkruara nga njerëz të panjohur nëpër nevojtoret e qytetit. Rotikov beson se përmes mbledhjes së këtyre grafiteve (të cilat në të shpeshë paraqesin pakënaqësi politike kundër diktaturës) ai mund të rishkruajë konturet e një botëkuptimi që po vdes, i cili nuk ka njohur as diktaturën dhe as pakuptimësinë e boshit të përditshmërisë diktatoriale. Në këto gravura nëpër muret e WC-ve publike të qytetit fshihen *‘fjalët e urta të popullit’* (f.160). Ato janë fjalë, tekste, të pacensuruara të popullit, që flasin për një traditë që rrjedh nga koha e perandorëve rusë dhe që nuk e ka njohur censurën. Kostja Rotikov i ka vënë për detyrë vetes që të mbledhë dhe t’i ruajë këto tekste. Në një kohë kur tërë kultura dhe letërsia viktimizohen para shkatërrimeve që sjell diktatura, ky koleksionim, kjo mbledhje, nënkupton shpëtimin e kulturës dhe

<sup>466</sup> Kozlinaja pesn’. F. 230

<sup>467</sup> *“Nëse është ende e lehtë për të definuar shijen e keqe [...] dhe për t’i përcaktuar elementet e saj në artin evropërendimor, aq më vështirë mund të përcaktohen ato në atë kinez apo japonez, dhe kështu bëhet e pamundur puna me një art, i cili – me gjithë interesimin që është treguar për të viteve të fundit, – megjithatë ka mbetur fare pak i studiuar, siç është arti i popujve natyrorë zezakë. Por nëse ne vështrojmë artin që na e ka rikthyer arkeologjia, artin egjiptian dhe atë sumero-akad, artin e babilonasve, asirëve, kretasve dhe të gjithë atyre tjerëve, kështu çështja bëhet gjithnjë e më e komplikuar dhe problematike.”* (kështu përgjigjet Kostja Rotikov në pyetjen rreth mbledhjes së materialeve nga Historia e kulturës njerëzore. f. 166)

poezisë (megjithëse në fragmente). Mbishkrimet si këto ‘*qysh prej kohërash*’ (f. 160) paraqesin një Letërsi ilegale dhe karikatura politike. Por, jo vetëm këto mbishkrime janë qëllim i intersimeve të tij koleksioniste. Ai zgjohet herët në mëngjes dhe shkon përmes tregut të vjeturinave për të kërkuar atje gjëra që mund të shuanin etjen e tij për koleksionim. Ato janë objekte profane të përditshmërisë: tufa porcelani, rruzuj kristali, pulla dhe vargoj metalikë, pjesë mobiljesh të vjetra, figurëza të vogla, por edhe muzikë të vjetër. Banesa e tij është ‘*e stërmbushur me koleksione të ndryshme [...] një mori e tërë shijeje të keqe, e krijuar prej tij.*’ (f. 163).

Mënyra e tillë për t’iu përkushtuar një subkulture sipas mendimit të Baudrillard ka të bëjë me një sistem, me ndihmën e të cilit subjekti mundohet të krijojë një botë për vetë<sup>468</sup>. Koleksionizmi është një pasion i vazhdueshëm, “[...] i cili shpesh për nga intensiteti i kalon të gjitha pasionet tjera, madje herë herë është i vetmi pasion që pushton njeriun. Një pasion i valë, difuz dhe i rregullt, rolin vendimtar të të cilit në amvisninë e personave edhe grupeve, por edhe në prirjen për t’u vetëdëshmuar të tyre, ne nuk mund ta imagjinojmë as për së afërmi. Në këtë aspekt (duke përjashtuar vlerën e tyre materiale) objektet e mbledhura për personat në fjalë paraqesin diçka më shumë se truptha materiale, solide; ato krijojnë një rezervuar shpirtëror, në të cilin sundon pronari, një çështje kuptimi i së cilës është pikërisht ai, një pronë, një pasion.”<sup>469</sup>

Si shtazët shtëpiake, ashtu edhe veturat, gjërat private (orët, llullat), sipas Baudrillard, mund të na japin informata mbi një sistematikë të sjelljeve dhe marrëdhënieve njerëzore. Kjo botë e veçantë që ndërtohet përmes gjërash dhe sjelljesh të këtilla është përplot me shenja nga e kaluara, të cilat janë antikuaruar që moti dhe mu për këtë shkak kanë fituar sinjifikante të reja. Këto kuptime të alternuara kanë të bëjnë drejtpërsëdrejti me simulacionin, sepse këto gjëra profane të përditshmërisë (të cilat i mbledh dhe antikuaron Kostja Rotikov) paraqesin një koleksion dhe “[...] pak a shumë një organizim të ndërlikuar të gjërave që kanë lidhje reciproke me njëra-tjetrën, të cilin e

<sup>468</sup> Baudrillard Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Campus Verlag, Frankfurt a. M./New York. F. 110

<sup>469</sup> Po aty.

*shpërfaq me një abstraksion të mjaftueshëm secili objekt, kështu që ai mund të përjetohet nga pronari në gjithë pasionin që ai ka për koleksionimin.*<sup>470</sup>

Edhe në rrafshin letrar Kostja Rotikov përpiket t'i realizojë epshet e veta koleksioniste. Ai ka një dashuri për pjesët teatrale pornografike të Renaissance-s, po ashtu edhe për pjesët teatrale të shekullit të 18-të. Koleksionizmi i zgjon atij idenë për muzealitetin e kulturës së vjetër, dhe i dhuron atij një lloj pjesëmarrjeje në artin dhe jetën e epokave të tjera. Gjë kjo që tregohet si një përjetim shumë i rëndësishëm artistik në kohërat e përmbysjes, izolimit dhe diktaturës., Është kështu sepse përmes koleksionimit, Kostja Rotikov arrin të krijojë një realitet të veçantë për vete dhe përmes tij ai i ikën vazhdimisht realitetit të rëndë faktit, duke u marrë tërë kohën me reliket e koleksionit të vet. Kjo ikje nga realiteti i ndihmon atij për të krijuar një botë vetanake dhe një realitet shajnie, që i pasqyrohet në ëndrrën e vet, të cilën ai ëndërron për antipodin e realitetit faktik: në ëndërr ai imagjiron veten si një shkencëtar me nam botëror, të cilin e nderojnë dhe i përkulen të gjithë. Ai ëndërron sikur gjendet në një festë, ku janë tubuar shkencëtarë dhe njerëz fisnikë, për ta përshëndetur atë vetë, Kostja Rotikov-in. Eremitazhës<sup>471</sup> ai i ka dhuruar shumë eksponate nga koleksioni personal. Atij i vijnë shumë telegrame urimi. Një nga drejtuesit e muzeut ngritet dhe merr fjalën:

*“Të nderuar kolegë, le të përshëndesim Konstantin Petrovic-in, sub luce aeterna. Të zbulosh një hapësirë të re të artit nuk është bash lehtë. Për ta bërë këtë nevojitet gjenialitet.”*<sup>472</sup>

Rotikov ëndërron që për zbulimin e tij (*‘hulumtimin e shijes së keqe’* f. 165) ai do të lavdërohet dhe do të ketë pranim të madh te të tjerët. Në ëndrrën e tij flasin edhe shokët e vet: Poeti i panjohur (*‘i njohur që moti në të gjitha vendet e Evropës.’* f. 164) dhe Teptelkin-i, të cilit i rrjedhin lot gëzimi me këtë rast. Ëndrra reflekton vizionet e brezit të Rotikov-it: përkatësinë artistike evropiane si dhe pranimin dhe lirinë e krijimit. Në realitet, ndërkaq, ky integrim panevropian mund të arrihet vetëm duke antikuaruar dhe muzealizuar

<sup>470</sup> Po aty, f. 111.

<sup>471</sup> Emri i muzeut të qytetit Peterburg.

<sup>472</sup> Kozlinaja pesn'. F. 163

gjësende të ndryshme (eksponate, një mori objektesh pa shije) të përditshmërisë, si mbështjellës bonbonesh, mëny të vjetra, si dhe mbishkrime e karikatura nga pisoarët e qytetit. Me këtë diktatura dëshmohet si një ndarje nga format jetësore, arti dhe zakonet e mëparshme. Aq më shumë ajo, përmes politikës represive, është e orientuar kah zhbërja e gjurmëve të atyre mënyrave jetësore, të cilat s’kishin të përbashkëta me ideologjinë e saj.

Vaginov-i po ashtu në të njejtën mënyrë procedon me librat e tij. Ai mbledh (megjithëse jo drejtpërdrejt, por duke përmendur epoka të ndryshme arti dhe autorë, apo fragmente dhe figura nga vepra të letërsisë dhe botërore dhe historisë së saj) materiale nga gjithë konteksti kulturor-historik i njerëzimit dhe i integron ato në tekstet e veta:

*“Instiktet e koleksionizmit Vaginov-in e sjellin në gjendje që të përceptojë etnografisht simbolet dhe ritualet e përditshmërisë, dhe përmes kësaj – pa dalluar në mes së kaluarës dhe së ardhmes, - bëhet i mundur arkivimi i formave jetësore njerëzore. Dhe atë me ambicie tërësisht shkencore, të cilat Vaginov-in e kishin prekur qysh në moshën e tij dhjetëvjeçare, kur ai preokupohej me pasionin e tij numizmatik.”<sup>473</sup>*

## V.8. Proceset letrare postmoderne në Kozlinaja pesn’

Nëse marrim parasysh thënien e Umberto Eco-s për lëvizjen prapthi të kufijve letrarë të postmodernes, dhe klasifikimin e tij që i bën asaj si një nocion variabël, labil, atëherë integrimi i Vaginov-it në këtë epokë do të dilte më i lehtë, më i pranueshëm. Por, në rastin e *Kozlinaja pesn’* çështja bëhet paksa më e komplikuar dhe me rëndësi vendimtare sepse jo vetëm që do të zhvendoseshin prapthi kufijtë letrarë të deritashëm të postmodernes, por edhe ata gjeografikë. Me këtë vepër ndërrojnë konstalacionet paradigmatiche historiko-letrare të postmodernes, dhe në bazë të fakticitetit shkencor del e paanashkalueshme nevoja për riorganizimin e botëkuptimeve dhe teorive mbi letërsinë postmoderne. Gjithë përqëndrimi dhe investimi në argumentimin

<sup>473</sup> Pool. F. 261

përmes Holokaustit dhe Luftës së Dytë Botërore do të degradohej, duke u zëvendësuar me katastrofën njerëzore që solli diktatura e proletariatit dhe me krimet që ajo ka shkaktuar.

Nën flamurin e kuq të komunizmit ka ndodhur një holokaust tjetër, i cili ka qenë të thuash po aq i tmerrshëm dhe apokaliptik sa edhe ai i Luftës së Dytë Botërore. Katastrofat (lufta, tentim-revolucionet dhe varfëria) gjatë viteve 1914-1930 kanë sjellë tek ndryshime të mëdha epokale, të cilat karakterizohen me një përplasje botëkuptimesh nga më të ndryshmet. Gjendja politike gjithbotërore solli gjer në atë pikë sa për herë të parë në historinë njerëzore erdhi deri te një luftë botërore, Lufta e Parë Botërore dhe gati në të njejtën kohë deri te revolucioni në Rusi dhe lindja e fashizmit në Evropë. Situatat ekstreme si lufta, diktatura, dhe varfëria e skajshme ishin shkaktarë që njerëzit nisën të kishin ndjenja fatalizmi për fundin e botës, sidomos ndikues për këtë ishte fakti se këto nuk ishin katastrofa natyrore, por të shkaktuara nga njeriu. Në këtë rrafsh vihen në funksion edhe mësimet e Nietzsche-s mbi vdekjen e subjektit dhe gjejnë një ambient të volitshëm për t'u etabluar me sukses. Bota dhe historia e saj nisën të përceptoheshin përmes një katastrofizmi, i cili shpërfaqej përmes toposesh si pesimizëm, errësirë, tmerr, hije e vdekjes, pamundësi, skëterrë, dyshim, inaktivitet, etj. Varfëria e madhe dhe labiliteti i brendshëm politik, si dhe pjesëmarrja në dy luftëra të Rusisë, atje shkaktuan një gjendje gati kaotike, dhe ishte vetëm një çështje kohe se kur do të shpërthente situata.

Kjo gjendje e një katastrofizmi fatal është permanente në gjithë tekstin e *Kozlinaja pesn'*. Në romanin e tij Vaginov ka involvuar këtë atmosferë fataliste dhe të fundbotshme në psikikën e të gjitha figurave. Dhe është me rëndësi parësore për argumentimin e filleve të ndjesisë dhe mendimit postmodern, që në krye të herave të kemi atmosferën katastrofiste që gjëllinte gjithandej nëpër shoqëritë e shteteve perëndimore, Amerikë dhe ish-BRSS.

### **V.8.1. Apokaliptika dhe kipci**

Në romanin *Kozlinaja pesn'* realizohen të gjitha vetitë postmoderne të identifikuara më vonë në katalogun e I. Hassan-it apo G. Vattimo-s. Një ndër



to është edhe kipcësia. Vetë intencioni autobiografik i Vaginov-it realizohet pikërisht përmes pasqyrimeve dhe kipcësisë së figurave në roman.

Në fragmentin mbi vizionin e Poetit të panjohur për Gjyqin e mbramë, që duhet kuptuar si gjyq i Kulturës, i pyetur rreth jetës së tij, ai rrëfen për tragjikën e brezit të vet, fatit të tij të pashpresë, se si ai vetë paraqet një autor, i cili nuk mund të bëjë asgjë kundër kësaj fatkeqësie të vazhdueshme, përveç të tregojë për jetën që bën bota.

*“Çka ke bërë, atje, në Tokë?, i thotë Dante. A s’i ke mërzhitur vejjushat dhe të sëmurët? Unë s’kam hidhëruar njeri. Por kam krijuar një Autor. Përgjigjet ai me zë të ulët. E kam prishur shpirtin e tij dhe e kam neveritur atë përmes qeshjes.*

*Por jo edhe me qeshjen time, ngritet Gogol-i, përmes lotësh?*

*Jo me qeshjen tënde. Përgjigjet me zë edhe më të ulët dhe me shikim poshtë, Poeti i panjohur.*

*Mos me qeshjen time, ndoshta?, - i thotë Juvenal-i.*

*Oh jo, as me qeshjen tënde. Unë ia kam lejuar Autorit që të na zhysë në detin e jetës dhe të na përqeshë.*

Horaz-i var pak kokën mënjanë dhe i pëshpërit Persius-it diçka në vesh. Dhe të gjithë bëhen të ngrysur dhe tmerrësisht të pikëlluar.

*Dhe, a keni vuajtur shumë?*

*Ne kemi vuajtur shumë. Përgjigjet Poeti i panjour.”<sup>474</sup>*

Ky pasazh autorefleksiv është shumë domethënës. Shtrohet pyetja: a është ky një vizion i Poetit të panjohur apo e vetë autorit real? E vë veten para këtij gjyqi të fundëm letrarësh autori, apo është vërtetë Poeti i panjohur, që me këtë rast përfaqëson gjithë inteligjencinë e Petersburgut? A flet këtu heroit i romanit për autorin real, apo autori për veten e vet? Kush është krijuesi i cilit?

Në gjithë këto pyetje kërkohet raporti mes autorit intern në roman dhe Poetit të panjohur. Po ashtu këtu kërkohet përligjja e institucioneve autor dhe heroit, përmes të cilit, në botën e romanit, përçohet vuajtja në kontekstin kohor e shoqëror, pra nga bota jashtë romanit. Gjatë këtij procesi refleksionesh të

---

<sup>474</sup> Po aty, f. 101.

dyanshme, autori dhe figura shkrihen në njëra-tjetrën dhe krijojnë kipcin, dyzimi i të cilit rezulton në të ashtuquajturën vetëdije e palumtur, e cila mbart në vete gjithë konfliktin e brendshëm të këtij binomi. Kjo vetëdije e palumtur është sidomos e shprehur në figurën e Poetit të panjohur, përgjatë gjithë tekstit. Vetë fakti i gjykimit, implikon kategorinë e fajësisë dhe të subordinimit. Konstruksiione këto të cilat më vonë Kafka (dhe jo vetëm ai) do t'i integronte mjeshtërisht në tekstet e veta. Ky pasazh përfundon kështu:

*“Dhe ti i ke lejuar autorit që ai të ju përqeshë ju?”*

*Për ty, pa marrë parasysh artin tënd, nuk ka vend në mesin tonë. I thotë Dante.*

Përnjëherë Poeti i panjohur rrëzohet përdhe. Rojet e portave e ngrenë dhe e hedhin jashtë, në qytetin e tmerrshëm. Sa i heshtur ai shkon rrugës! Atij s’i ka mbetur më asgjë për të bërë në këtë botë.”<sup>475</sup>

Edhe fundi i romanit është i dyfishtë. Thënë më mirë: romani ka dy përfundime, siç u tha se ka edhe dy parafjalë. Tingëllon sikur të jenë dy përfundime alternative. Përfundimi i parë realizohet në kapitullin ‘Vdekja e Marja Petrovna-s’<sup>476</sup>, me ç’rast, derisa romani shkon kah fundi i tij, përshkruhet vdekja e Marja Petrovna-s, figurës që gjatë gjithë paraqitjes qëndron si sinonim i qetësisë, përkushtimit dhe ngushëllimit. Vdekja e saj do të thotë edhe fundi i jetës së qetë parajsore familjare të Teptelkin-it dhe fillimin e një jete në vetmi, të pasigurt. Para vdekjes së saj të qetë, Marja Petrovna prek për të fundmen herë gjërat shtëpiake duke u përshëndetur kështu nga jeta. Menjëherë pas vdekjes së saj Teptelkini shpërngulet nga shtëpia dhe mundohet të harrojë duke shikuar qiellin mbi Petersburg. Përfundimi i dytë i romanit është ‘Pasthënia’<sup>477</sup>. Figura e autorit fiktiv më nuk përmendet në veten e parë, por në të tretën, duke u realizuar kështu distancimi

<sup>475</sup> Po aty, f. 102.

Duhet cekur këtu se aludimi në Dante-n është një qëllim i autorit: ai dëshiron të na kujtojë në *Komedinë hyjnore*, e cila është po ashtu një vjershërim mbi poetin më saktësisht për veten dhe Virgjilin, i cili autorin e udhëheq në botën e amshueshme. Kështu, lexuesi, gjatë leximit të *Kozlinaja pesn’* nuk ka si të mos e kujtojë edhe atmosferën e *Inferno-s*. Një ngjashmëri tjetër e madhe mes këtyre dy veprave sa të largëta po aq edhe të ndryshme me njëra -tjetrën (romanit *Kozlinaja pesn’* dhe vjershërimit epik *Divina Comedia*) është edhe biseda e vazhdueshme mes autorit fiktiv dhe Poetit të panjohur.

<sup>476</sup> Po aty, f. 223.

<sup>477</sup> Po aty, f. 230.

nga vetvetja. Ndonëse kjo ironi nuk mund të interpretohet gjithsesi si distancim i autorit të vërtetë (Vaginov) nga perspektivat e vetërealizimit në roman (teoritë bashkëkohore mbi autorin na e ndalojnë një kongruencë të tillë), duke i lënë vend daljes në skenë të autorit si regjisor i romanit Kozlnaja pesn'. Ndërrimi i mediumit nga teksti në film (teatër), nga shkrimi në pamje, nga shkrimtari në regjisor është ironia e fundit me të cilën Vaginov permbyll tregimin e vet, duke lënë të kuptohet se letërsia, në një botë të sunduar nga dhuna, nën trysinë e diktaturës dhe aparateve të saj të dhunës, nuk mund të paraqesë alternativë shpëtimprurëse dhe se ajo, në krahasim me artet tjera (filmin, teatrin) është degraduar më shumë. Kjo tërheqje vendimtare në fund (vdekja e letërsisë) paralelizon me tërheqjen (vetëvrasjen) e Poetit të panjohur, i cili po ashtu në fund të jetës së tij, nuk pa më alternativë në përpjekjen e tij të marrjes me letërsinë.

Fundi i vërtetë i romanit realizohet me rastin e vënies në skenë të veprës në fjalë, me ç'rast autori (tashmë regjisor) defilon bashkë me aktorët duke u përshëndetur me publikun<sup>478</sup>, për të shkuar pastaj ashtu grup në një pijetore të qytetit me ç'rast festojnë shfaqjen e sukseshme dhe planifikojnë menjëherë një shfaqje tjetër<sup>479</sup>. Duke analizuar aktin e fundit të veprës, mënyrën si realizohet ai dhe lojën e vazhdueshme ndërkomonikuese mes kategorive autor – personazh, s'mund të mos na kujtohet vepra e Pirandello-s '*Sei personaggi in cerca d'autore*' (Gjashtë personazhe kërkojnë autorin), e cila qe përkthyer në rusisht diku kah fillimi i shekullit 20. Intervenimet dhe dyzimet e autorit në roman, ironizimi i thellë dhe i pandërprerë me instancën autor, distancimi nga subjekti narrativ, përpjekja për të treguar praninë aktive përmes kipcit, ndërrimi i perspektivave të të treguarit dhe fragmentarizimi e relativizimi i rolit të figurave tjera në tekst, janë ca dëshmi më shumë se të treguarit postmodern të Vaginov-it jo vetëm që do të mund të ketë qenë i ndikuar nga Pirandello, por me konsekuencë është përpunuar dhe kultivuar tutje, ndonëse në një gjini tjetër letrare.

Fundi i romanit është po ashtu simbolik: gjatë romanit 'autori' parcializohet në një mori fragmentesh (ai shkrihet në kolektivin e personazheve), duke u

---

<sup>478</sup> Po aty, f. 230.

<sup>479</sup> Po aty, f. 231.

shpërndarë pjesë-pjesë në gati të gjitha figurat e tjera. Me pak përjashtime, secila nga figurat e romanit është variant, reflektim, façetë, specifikë e caktuar, e tij. Kështu që tërësia e figurave në roman, s’jep veçse mozaikun e ‘autorit’, format alternative të realizimit të tij fragmentar. Ky gjymtim, ky parcializim, i ‘autorit’ është ritregimi i mitit të Orfeut, të cilin e shqyen menadat dhe i cili, që nga mitologjia, ka mbetur metaforë e problematikës së poetit që flijohet.

Autori rri ulur i vetëm në një pijetore dhe feston fundin e romanit, duke menduar njëkohësisht në ndërmarrjen e ardhshme letrare. Vetmia në fund të tregimit e rikthen raportin të fillesa, të natyrës sublime e artkrijimit, të atmosferës së vetmisë krijuese.

Konfroni i ambiguitetit të përfundimit realizohet edhe pasazhi në vijim:

*“Libërlidhësit e kanë lidhur Këngën e cjamin përgjysmë, dhe autori, me shokët e tij të vërtetë, sapo del nga pijetorja në një natë të mrekullueshme pranverore të Petersburgut, në të cilën shpirtërat e tyre ngirten lart mbi Neva, mbi pallatet dhe katedralet, një natë si një kopsht përrallor, si kënga e rinisë, si një shigjetë që fluturon tëhu, që për ta ishte zhbërë që moti.”<sup>480</sup>*

Në një atmosferë të kërcënimit permanent, të shkatërrimit dhe shkretimit të të gjitha vlerave dhe lirive, e cila ka hire apokaliptike, rishfaqet ideja, shpresa, për një botë më të mirë, për një vazhdim të ri, për përsëritjen sërishmi të krijimit letrar, dhe me të për kthimin e poetëve.

### **V.8.2. Metafiksioni, metaromani dhe metastruktura**

Në *Kozlinaja pesn’* Vagnov-i mvesh poetikën e tij me formë narrative. Për të realizuar këtë ai ka nevojë për një diskurs metafikcional, me të cilin vepra shndërrohet në krijim autorefleksiv.

*“Metafiksioni është term për të shkruarit fiktiv që në ndërdije dhe në mënyrë sistematike sjell në vëmendje statusin e saj si artefakt bërjen e pyetjes rreth marrëdhënieve në mes të fikcionit dhe*

---

<sup>480</sup> Po aty.

*realitetit. Duke ofruar kritikën e tyre mbi metodat e konstruksionit, shkrimet e tilla jo vetëm që ekzaminojnë fundamentet e narracionit fiktiv, ato gjithashtu eksplorojnë fiktivitetin e mundshëm të botës së jashtme dhe fiksionin literar.*<sup>481</sup>, kështu e definojnë P. Waugh, në librin e tij *Metafiction*, termin e përmendur më lart.

Teksti i romanit *Kozlinaja pesn'*, siç u pa, paraqet një krijim shumëstresor, labirintik, dhe për të analizuar këtë tekst është e domosdoshme të dihet natyra e ndërlikuar që ka ai. Kjo thurimë komplekse nënshton gjithë botën e brendshme të figurave dhe rrafshin tekstual, ku çdo gjë del e dyzuar, me natyrë kipci, apo në dyzim e sipër. Lojë kjo, që me qëllim dhe që nga fillimi drejtohet nga instanca e autorit (që në fillim të romanit kemi dy hyrje, dy parafjalë nga dy instanca të ndryshme autoriale, gjë kjo gjë irriton ndjeshëm lexuesin). Qëllimi i saj është që, prej në fillim t'i bëhet e ditur lexuesit se ka të bëjë me një strukturë shumë të veçantë, të ndërlikuar dhe shumëkuptimore. Jo vetëm instancat dhe rrafshet narrative, por edhe atmosfera e qytetit dhe koha përshkruhen në dy forma të të ekzistuarit: një herë kemi të bëjmë me qytetin Shën Petersburg, që më vonë shndërrohet në qytetin e vdekur Leningrad. Koha fillimisht është e errët, pastaj vdekjeprurëse. Se sa intensive është vdekja e qytetit, dhe me të e jetës kulturore, tregon edhe preludi, ku 'autori' shfaqet që në fillim si arkëmortpunues dhe jo si poet. Shkrimtari pra në shërbim të një bote që vdes, të një epoke dhe kulture që po perëndon. Ashtu siç kujdeset varrtari për të përcjellë me sa më shumë përkushtim kufomën e njeriut në varr, edhe shkrimtari me këtë rast merr mbi supet e veta detyrën për të konservuar botën që po ikën, dhe për ta shpëtuar atë (duke i bërë një arkivol) nga harrimi përfundimtar. Vendi ku do të ruhet ajo kulturë është shkrimi dhe shkrimtari bën të mundur që ajo të arkivohet besueshëm.

---

<sup>481</sup> Waugh, Paricia: *Metafiction. The Theorie and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London and New York 1984. F. 2

[*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fiction.]

*“Tash nuk ka më Petërburg. Ka një Leningrad; por Leningradi s’na bën fare përshtypje – Autori me profesion është arkëmortpunues dhe kurrëfarë mjeshtri që punon djepa. Sapo të shohë një arkëmort, menjëherë troket në të dhe e di prej çfarë lloj druri është punuar, para sa kohësh, nga ç’mjeshtër, po, madje ai mund të kujtohet edhe në prindërit e të vdekurit.”<sup>482</sup>*

Ai pra nuk punon djepa, por arkëmorte, sepse jo lindja, por vdekja është objekt i destinimit dhe përkushtimit të mjeshtrisë së tij profesionale. Arkëmorti pra, si ruajtës i tërësisë materiale në rrugën drejt amshimit dhe tërësia materiale, trupi, si dëshmi e të qenit të dikurshëm. E vetmja veprimtari, ku të dyja së bashku, shpirti dhe materia, mund të ruhen (dhe kjo nënkupton kulturën, traditën, kujtimet) është të shkruarit, shkrimi, i tërë asaj që ka zënë të vdesë: njerëzve, qytetit, kulturës.

Pikënisja bazë e strukturës metafiksionale të romani është paraqitja e kundërshtive, opozicioneve dhe rivaliteteve mes poezisë dhe prozës. Kjo problematikë lë më së miri të deshifrohet në figurën e ‘autorit’, sepse ai del i dyzuar në dy persona: alter egoja e tij në tregim, Poeti i panjohur, përfaqëson gjuhën e poezisë. Ky refleksion mbi letërsinë rikthehet vazhdimisht gjatë gjithë tekstit dhe i involvon në diskutim të gjitha figurat, duke materializuar autorefleksionin si strategji të metafiksionit; bota e tregimit pra transmetohet dhe diagnos-tikohet përmes fragmentesh sinkretike, lingusitike dhe letrare. Kështu ndodh që në çdo figurë të tregimit letërsia të tematizohet në formë proze apo poezie, thënë më saktë: këtu tematizohet tensioni rreth çështjes se cila është forma më e drejtë për të krijuar letërsi. Këtu ndërtohen paralelisht dy rrafshë të diskutimit: rrafshi metaprozaik dhe ai metapoetik, ku secili prej tyre pleдон për vete të jetë alternativë më e mirë për krijimin e letërsisë. Për këtë arsye *Kozlinaja pesn’* paraqet një homazh, apo edhe një apologji, për një bashkëjetesë të alternativave letërsikrijuese, poezisë dhe prozës. Për më tepër, ky roman, përmes vizionit që kultivon, forcon idenë për një formë të përzier të krijimit të letërsisë, e cila do të involvonte në vete elemente nga të gjitha gjinitë dhe zhanret letrare (sidomos fuqishëm forcohet ideja për elementet teatrore që duhet të inkorporohen në letërsi). Por, kjo porosi realizohet në

---

<sup>482</sup> *Kozlinaja pesn’*: F. 10

rrafshin e një tregimi prozaik, për këtë arsye *Kozlinaja pesn'* përmes tematizimeve metafiksionale të krijimit të letërsisë, ofron edhe një zgjidhje duke integruar në tërësinë letrare elementet lirike dhe ato prozaike. Dëshifrimi dhe shpjegimi i këtyre problematikave letrare, të cilat shenjohen në roman, mund të realizohet pra vetëm përmes rrafshit metafiksional.

*“Romanet metafiksionale priren, që të ndërtohen mbi parimet e në kundërshtie themelore: konstruimin e një iluzioni fiktiv (si në realizmin tradicional) në njërën anë dhe, në anën tjetër, në shpërfaqjen e këtij iluzioni. Me fjalë tjera: emëruesi më i vogël i përbashkët i metafiksionit gjindet duke krijuar njëkohësisht një fikcion dhe duke u deklaruar mbi krijimin e këtij fikcioni. Të dyja këto procese mbërthejnë njëra tjetrën në një tension, i cili pastaj zhbën dallimin në mes të ‘krijimit’ dhe ‘kritikës’ dhe shkrihet në përkufizimet ‘Interpretim’ dhe ‘Dekonstruksion’”<sup>483</sup>*

Në këtë drejtim teksti primar paraqet rrafshin e reflektimeve teorike, që shërbehen me gjuhën e prozës dhe si të tilla kërkojnë alternativa estetike dhe refleksive. Emërues i përbashkët i këtij kërkimi metarefleksiv dhe metateorik është letërsia dhe shkrimi, që zëvendësojnë instancën e subjektit në tekst, dhe përfaqësojnë atë (subjektin) në kuptimin origjinal siç e përcaktojnë edhe konditat (vetitë) e postmodernes. Ky fakt e bën Vagnov-in dhe veprën e tij të dallojë nga pjesëtarët tjerë të OBERIU-t, përndryshe ata të gjithë kanë kultivuar idenë e lëvizjeve të atëherëshme avangardiste që pledonin për vdekjen e tekstit, derisa ky pra mendonte dhe kultivonte të kundërtën. Pikërisht ky është dallimi kapital, karakteristika bazë që Vaginov-in e bën nismëtar të një lëvizjeje letrare, që do t’i vinte bazat e të shkruarit postmodern. Vaginov pra, i mohon të qenit subjekt figurave të veta dhe e bart këtë përkatësi te shkrimi, teksti.

<sup>483</sup> Waugh: Metafiction. F. 6

[Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’.]

### V.8.3. Letërsia mbi letërsinë dhe krijimin e saj

Avangarda e asaj kohe veç i kishte shpallur luftë tekstit, kur Vaginov kultivoi të kundërtën: pikërisht kthimin tek teksti, madje bartjen e gjithë subjektivitetit letrar pikërisht në të, në tekst. Harms, vedenski, Zabolocki, pledonin për vdekjen e tekstit dhe angazhoheshin për copëtimin e tij, demontimin. Vaginov doli me idenë e tekstit unik, sovran, dhe në këtë mendim është i pari, se teksti është subjekti i vërtetë, kështu që jo teksti duhej demontuar, por ideja e deriatëherëshme për subjektin, që pas demontazhës mbetej të rikonstruktohej dhe performohej në substancën tekstore. Kështu *Kozlinaja pesn'* (e më vonë edhe romanet e tij të tjera) reprezenton një binë ku zhvillohen dhe shfaqen botëkuptimet vaginoviane për letërsibërjen. Në këtë vepër reflektohet në mënyrë eksplicite dhe implicite mbi lindjen dhe krijimin e letërsisë si një fenomen pluralist. Theks i veçantë këtu i jepet reflektimit të poetologjisë vetanke, që bazohet në metodën e vënies përballë njëra-tjetrës të fjalëve. Tutje integrohen edhe metoda dhe mjete tjera letrare artistike si koleksionizmi dhe e ashtuquajtura poezia shkencore.

Motivi i koleksionizmit në rrafshin letrar realizohet përmes integritit dhe involvimit direkt dhe indirekt të shkrimtarëve dhe autorëve të epokave të ndryshme të historisë kulturore të Evropës. Kjo bën që ata të marrin pjesë, ndonëse indirekt, dhe dëshmon kontinuitetin dhe integritetin e rrethit kulturor dhe tradicional evropian. Ky kontekst kulturor, që përforcohet vazhdimisht në tekst, paraqet në një rën anë atdheun shpirtëror të autorit, ndërsa në anën tjetër tregon për kufijtë, ndarjen, dhe izolimin që ka shkaktuar diktatura. Kjo sinkroni kulturore dhe historike, nga e cila autori dhe populli i tij janë ndarë me dhunë, tashmë paraqet parajsën e ndaluar shpirtërore të cilën diktatura ka për qëllim ta shkatërrojë gjer në fund. Të gjithë ata emra, si: Novalis, Góngora y Argote, Chateaubriand, Baudelaire, Filostrat, Julia Domna, Dante, Ronsard, Zola, Petrarca, etj. (si dhe vendet e periudhat e ndryshme kohore e kulturore) dëshmojnë për pandashmërinë e rrethit kulturor në të cilin autori (dhe figurat e tij) ndihen familjarë, autoktonë, por që nga ky rreth janë përzënë nga politika e dhunës dhe e uniformitetit.

*“Kozlinaja pesn’ dëshmon veten si tekst kulturologjik [...] Ai u referohet traditave dhe shkollave të ndryshme letrare duke*



*integruar herë në mënyrë afirmative poetikat e tyre, e herë duke u distancuar nga to: këtu mendohet në romantiken, në simbolizmin rus, në formalizmin dhe në avangardën klasike. Të gjitha këto poetika kanë të përbashkët prirjen për autorefleksion dhe metatekstualitet.*<sup>484</sup>

Kështu, Vaginov ka integruar elemente nga të gjitha këto poetika, metaforat reflektuese romantike, strategjitë teatrore simboliste dhe idetë formaliste mbi formën.<sup>485</sup> Këtu strategji poetikash të njohura janë në njëfarë mënyrë edhe fusha e hulumtimeve poetologjike të Vaginov-it, sepse ai, duke u bazuar në idenë bazë të botëkuptimit të tij letrar për fjalën si kryenocion poetologjik, deshifron dhe analizon ato me mjetet e veta letrare. Vaginov-i këtu dallon tri lloje fjalësh: ato sakrale, ato profane dhe ato magjike. Idenë e tij për vetëflijim në emër të artit, të cilën ai e ndërton përmes figurës së Poetit të panjohur, Vaginov e pasqyron edhe në binomin Zoti – profeti, me ç’rast poeti shfaqet si një medium mes Zotit dhe njerëzve. Ndërsa fjala paraqet mediumin mes Zotit dhe Poetit. E ngjizur nga poeti fjala (*‘Në fillim ishte fjala.’* Bibla) ka shumë mundësi sinjifikative të emërtimit të botës, realitetit, andaj kjo e bën atë të ketë nuanca magjike.

Për të shpërfaqur poetologjinë e vet autorefleksive, Vaginov shërbehet, siç u tha më herët, me dyzimin e vet, figurën e Poetit të panjohur, por edhe me atë te ‘autorit’. Në të parën ai realizon idetë poetiko-lirike, në të dytin botëkuptimet e veta letrare prozaike. Poeti i panjohur mendon se përmes një kombinatorike të fjalëve, ku s’mund të përjashtohet rastësia, duke vënë përballë njëra - tjetrës fjalët, krijohet diçka e re që i jep si gjuhës ashtu edhe gjërave një kuptim të ri.

*“Pra, këtu shfaqet qartë ideja se Vaginov figurave të veta kryesore fuqishëm, sidomos atyre krijuese, u jep elemente autobiografike, respaktivisht në to ai shpërfaq qeniesinë e vet*

<sup>484</sup> Bohnet: Der metafiktionale Roman. F. 43

[*Kozlinaja pesn’* erweist sich als kulturologischer Text (...) Er knüpft an unterschiedliche literarische Traditionen und Schulen an, indem er deren Poetiken teils affirmierend in seinen Text aufnimmt, teils sich von ihnen distanzierend abhebt: gemeint sind die Romantik, der russische Symbolismus, der Formalismus und die klassische Avangarde. All dieser Poetiken ist ein Zug zur Selbstreflexivität und Metatextualität gemein.]

<sup>485</sup> Po aty.

*artistike dhe metodat krijuese. Në këtë kuptim, si figura e Poetit të panjohur [...] ashtu edhe ajo e autorit fiktiv janë bartës të vetëdijes artistike të Vaginov-it.*”<sup>486</sup>

Por jo vetëm te këto dy figura ravijëzohen besnikërisht pikëpamjet letrare të Vaginov-it, edhe te figurat tjera si Rotikov (koleksionizmi) dhe Teptelkin (dashuria për artin mesjetar dhe atë të Renaissances, ndërsa indirekt një valencë të tillë përfaqësuese kanë edhe figura, epoka dhe grupe tjera krijuese. Përmendja e gjithë atyre epokave dhe artistëve, të cilët për të shërbejnë si idole krijuese, nënkupton direkt pasqyrimin e poetologjive të tyre në veprën e Vaginov-it. Në këtë kuptim, *Kozlinaja pesn'* nyjëtohet me letërsi të ndryshme kombëtare, me tradita dhe epoka të ndryshme (vetë titulli vërteton një gjë të tillë). Indikative me këtë është edhe prirja për të integruar (si njohës i mirë dhe adhures i Antikës dhe Mesjetës që është) emra dhe vepra nga kultura botërore. Kjo përsëritet në romanin e mëvonshëm *Vepra dhe ditë të Svistonov-it*, ku shfaqen emra të mëdhenj si Dostojevskij, Pushkin, Petrarca, Gogol, etj. Me këtë forcohet ideja për filozofinë e koleksionizmit në veprat e tij dhe njëkohësisht argumentohet pohimi se vepra e tij krijohet, lexohet dhe interpretohet vetëm në kontekst të kohës, kontinuitetit dhe botëkuptimit të tij letrar.

Botëkuptimet e ndryshme letrare të fillimshekullit të 20-të në Petersburg/Leningrad kanë pas shkaktuar një pështjellim të madh pikëpamjesh teorike-letrare në gjithë rrafshin letrar. Ajo kohë karakterizohet me një numër të madh drejtimesh letrare e teorike që pledonin ide nga më të ndryshmet e më kundërshtueset. Andaj një shumësi e tillë e shumëllojshme grupimesh artistike nuk mund të përtheqohej mirë teorikisht. Aq më shumë, kur këto grupe jo rrallë ishin në konkurrencë të ashpër, mohuese, me njëra-tjetrën. Këtë lloj Babilonie teorish e botëkuptimesh letrare-artistike Veaginov e rikthen te motivi i pirtgut të Teptelkin-it, ku tubohen pjestarë të shumë drejtimeve artistike-letrare dhe diskutojnë mbi letërsinë e artin. Por, këto

<sup>486</sup> von Heyl: Die Prosa. F. 49

[Es zeigt sich also, dass Vaginov seinen literarischen Helden, insbesondere den Schöpferfiguren, in hohem Maße autobiographische Züge verleiht, beziehungsweise in ihrer Darstellung sein eigenes Künstlersein und seine Schaffensmethode reflektiert. In diesem Sinne sind sowohl die Dichterfigur des Neizvestnyj poet als auch (...) die des fiktiven Autors von *Kozlinaja pesn'* Träger des künstlerischen Bewusstseins Vaginovs.]

diskutime mbarojnë shpejt sepse dallimet mes grupesh janë aq të patejkalueshme sa që një konsensus bëhet i pamundur.<sup>487</sup> Në këtë pluralitet letrar ishte vetëm çështje kohe se kur do të triumfonte pikërisht ajo që ishte më e rezikshmja për letërsinë, konformizmi dhe monizmi letrar.

Duke qenë i hapur dhe liberal për poetikat tjera, Vaginov kishte integruar në shkrimet e veta edhe dialogicitetin, të cilin, në letërsinë e mëherëshme ruse, e kishte kultivuar shumë sidomos Dostojevski. Integrimi dhe koleksionimi i përvojave tjera letrare ishte inovacion i Vaginov-it, i cili nuk përfundonte vetëm me formën por e ndikonte ndjeshëm edhe përmbajtjen e teksteve të tij. Fundamenti i gjithë këtij inovacioni është kryeideja për universalizmin tekstor, që ngërthen në vete të gjitha epokat, shijet dhe përvojat letrare të botës. Një univers nga shkrimi.<sup>488</sup> Dhe ky univers është përpjekur të realizohet në miniaturë në *Kozlinaja pesn'*. Teksti reflekton në mënyrë permenente ndjenjën e teatralitetit, të një pjese teatrore të luajtur në binë të hapur. Edhe kjo formë e reflektimit mbi mundësitë e krijimit të letërsisë (*Kozlinaja pesn'*, u tha më lart, është një roman i teorive, që tregon mbi të gjitha për mundësitë e krijimit të letërsisë) ka qenë inovacion për atë kohë (me përjashtim të disa fragmenteve në romanin *Peterburg* të Belyj-t). Kjo formë e të treguarit më vonë është marrë si model për të thurur tekstet postmoderne (sidomos *Gravity's Rainbow* e Pynchon-it).

Kombinatorika poetike e vënë përballë njëra tjetrës të fjalëve e Vaginov-it kërkon një kuptim të fjalëve, që nuk shpërfaq vetëm atë kuptimin e zakonshëm të tyre, por edhe ato kuptime që përmbajnë thelbin letrar të tyre. Bohnet ka veçuar me të drejtë:

---

<sup>487</sup> Vetë Vaginov ka recituar poezitë e veta para një publiku të tillë heterogjen dhe është kritikuar në ashpër nga personalitete të kohës si Ana Achmatova. Koha ka treguar se ato kritika kanë qenë të pavend dhe se ai ishte, në kuptimin e ngritjes letrare, më larg se bashkëkohanikët e tij.

<sup>488</sup> Vaginov e kupton letërsinë si një tërësi intertekstuale, e cila sjell në dialog të gjitha epokat letrare. Kjo shkrimje në një tekst të përbashkët implikon idenë për përherëshmërinë e letërsisë, si një zhvillim sinkron, që mëton t'i ruajë në vetë të gjithë zërat e kohës. Ky intertekstualitet polifonik dhe polimorfik dëshmohej si një konstruktion i veçantë në kornizat kohore të zhvillimeve kulturore-historike, i cili ndryshimet i katalogizon dhe i ruan letrarisht. Tekstet, fragmentet dhe emrat që janë të integruar në roman krijojnë një nyjëtim komunikativ, një ndërveprim merr-jep me letërsinë dhe historinë e kulturës. Kështu duhet kuptuar edhe paratekstet e shumta që takohen në roman. Kjo bën që teksti primar të pezullohet nga kontinuumi hapësinor-kohor dhe komunikon njëkohësisht me të gjitha epokat letrare. Letërsia del si një makrokozmos që arkivon kujtimet e botës.

“Çdo pjesë, çdo fjalë e vetme në roman përfundimisht ka një kuptim, shpesh është shumë-shtresore, herë ambivalente dhe krijon nyjëtime dhe kundërshti gjer në paradoks. Këtu dua të marr si shembull dritaren, e cila konceptit që lidhet me aspektin magjik të fjalës i jep një akcent në mes të ‘realitetit’ dhe artit, pra atë të iluzionit. Duke u bazuar në triadën që krijohet me këtë rast – ‘realja’, arti, iluzioni, - mendimet teoriko-letrare inkuadrohen në tekstin fiksional, gjë kjo që është e rëndësishme për të gjithë orientimin metafiksional të *Kozlinaja pesn*’.”<sup>489</sup>

Ndodh kështu edhe për faktin se Vaginov kishte kaluar njëfarë kohe te Akmeistët, të cilët niseshin nga premisa se teksti është vendi ku mund të ruhet më së miri kultura botërore. Autorefleksioni problematizon idenë e lindjes dhe krijimit të letërsisë dhe mundohet që atë ta analizojë në mënyrë metafiksionale, gjithnjë në fundament të kontekstit.

Pse dhe si shkruhet letërsia? Kjo është pyetja bazë me të cilën Vaginov konfrontohet gjatë gjithë veprës së tij *Kozlinaja pesn*’ gjë që e kultivon tutje edhe në *Veprat dhe ditët e Svistonov-it*, ku ai madje mundohet të japë një përgjigje për këtë pyetje.

#### V.8.4. Poeti si profet

Pozicionet autoriale në *Kozlinaja pesn*’ janë multiperspektive. Autori shfaqet si arkëmortpu-nues, prift/poet, filozof, regjisor, etj. U tha se botëkuptimet mbi instancën autoriale te Vaginov janë reflektuar në figurën e Poetit të panjohur dhe atë të ‘autorit’. Tipa të tjerë të shkrimtarëve janë shpërndarë gjithandej nëpër figurat si ajo e Rotikov-it, Teptelkin-it. Gjatë analizës të dy llojeve të para të autorëve, del se qëllimisht është sforcuar trajtimi i opozitës në mes të

<sup>489</sup> Bohnet. F. 44

[Jedes Detail, jedes einzelne Wort ist schließlich im Roman von Bedeutung, ist oft vielschichtig, oft auch ambivalent, schafft bis hin zu Paradoxa reichende Widersprüche und Verkettungen. Hierfür möchte ich beispielhaft den Aspekt des Fensters herausgreifen, der der mit dem Konzept des magischen Wortes verbundenen Beziehung zwischen ‚Realität‘ und Kunst einen neuen Akzent verleiht, nämlich den der Illusion. Basierend auf einer sich so ergebenden Triade – ‚Reales‘, Kunst, Illusion – werden literaturtheoretische Überlegungen im fiktionalen Text angestellt, die für die gesamte metafiktionale Ausrichtung von *Kozlinaja pesn*’ von Bedeutung sind.]

lirikës (poeti lirik i realizuar në figurën e Poetit të panjohur) dhe prozës (‘autori’) si një konstalacion dikotomik. Edhe karakteristikat e shkrimeve dhe botës së mbrendshme të dy këtyre figurave janë të ndryshme: derisa Poeti i panjohur reprezenton idenë e vetflijimit dhe përkushtimin për njeriun dhe natyrën (ai shkruan poezi që shpirtit njerëzor i ofrojnë kuptime të reja për për jetën dhe botën), ‘autori’, që është një prozaist, konstruktin një botë që po vdes, një botë të errët, disharmonike dhe një realitet shkatërrimtar të materiales. Ndonëse vjen here-herë te pasqyrimi i njëjës figurë në tjetrën, megjithatë rolet e këtyre dy tipave shkrimorë dalin si të papajtueshëm dhe në një opozitë të përhershme me njëri-tjetrin. Poeti i panjohur ka për qëllim të rikrijojë botën rishmi përmes artit, gjë kjo që i dështon pikërisht për faktin e një realiteti inhuman, diktatorial. Dhe kur ky konstruksion realiteti bëhet ekstrem dhe i padurueshëm, kur nën të rrezikon të vdesë njeriu dhe shpirti i tij krijues, kjo botë natyrisht se nuk mund të rikrijohet, madje as në poezi dhe as përmes artit. Në këtë situatë të pashpresë poeti ikën në një botë iluzore, të cilën ai e arrin përmes dehjes dhe transit. Kjo e ashtuquajtur ‘amabilis insania’ është paralajmërimi i katastrofës.

*“Nata është futë. Sa po kalon ora e tretë e natës. Ora më e dashur e heronjve të mi. Ora e Poetit të panjohur, të lulëzimit të mjeshtrisë së tij dhe vizioneve të tij. Prapë shoh: në mes të të ftohtit dhe marazit, përmes gropave të rrugëve të mbuluara me dëborë, përballë një ere të tmerrshme, që ia bën fytyrën t’i vdesë, ikën ai dhe kërkon transin – jo për t’u kënaqur, por si mjet për të arritur njohuritë, si mjet për t’u hedhur në atë çmendinnë e shenjtë (amabilis insania), në të cilën përmbyllet bota e tij, që u është e njohur veç profetëve.”<sup>490</sup>*

Hyrja në fshehtësinë e transit, dhe krijimi në këtë gjendje i poezisë, këngës, ishte një ritual, përmes të cilit mëtohej të komunikohet në dy botëra. Kjo, Poetit të panjohur, i shërben si mundësia e vetme për të gjetur inspirimin e vet poetik. Platoni e kishte pasur të njohur mënyrën ekstatike të krijimit të letërsisë<sup>491</sup>, gjë që do të duhej të kuptohej si një dëshmi indirekte në

<sup>490</sup> Vaginov: Kozlinaja pesn’: F. 27

<sup>491</sup> Plato: Phaidros. F. 467

prejardhjen mitologjike të poezisë. Te Vaginov-i ky manifestim i inspirimit letrar duke paraqitur qysh në fillim përcaktimin dhe përkushtimin (për të rikrijuar botën përmes fjalësh!), apo siç ndodh edhe përmes transit dhe alkoolit:

*“S’ke pse të harxhosh fjalë koti rreth afërsisë së poezisë dhe transit [...] ata nuk do të kuptonin asgjë kur ky do të fillonte të fliste për nevojën për rikrijimin e botës përmes fjalës, për zbritjen në skëterrën e pakuptimësisë, në atë skëterrë britmash dhe klithjesh të egra, veç për t’i gjetur botës një melodi të re. Ata nuk do të kuptonin, se poeti – pa marrë parasysh çmimin, - duhet të shndërrohet në Orfe, duhet të zbresë në skëterrë, çoftë edhe artificialisht, për t’i mbajtur në magji dhe për t’u kthyer nga atje me Euridiken – Artin, dhe se ai, si Orfeu, është i mallkuar që të kthejë kokën e të shohë, se si përfton shfaqja e dashurisë. E pakuptueshme, nëse kështu mendon kush, se pa zbritur në skëterrë është e mundur të krijohet art.”<sup>492</sup>*

Skëterra, bota e përfundme, vuajtja, kërkimi, vdekja dhe tragjedia, që lidhen me figurën e Orfeut, në rastin e Poetit të panjohur riciklohen përmes transit dhe alkoolit. Kështu, sipas tij, thellimi në botën e artit dhe poezisë është i mundur vetëm për ata që e njohin transin, çmendinë dhe alkoolin.<sup>493</sup>

Për secilin që i përkushtohet humanizimit të botës dhe që dëshiron ta rikrijojë atë përmes fjalëve, kjo gjendje transi paraqet njëkohësisht edhe një domosdo, sepse ajo nënkupton shtegun drejt poezisë, dashurisë dhe pasionit. Poeti i panjohur, figura projektive e pafatësisë dhe dështimit (të letërsisë) përfundon në mënyrë tragjike (duhet thënë këtu se Vaginov ka qenë një konsumues i madh i kokainës) dhe fundin e vet e gjen në çmendri. E vërteta, që është pikënisja e poetikës dhe filozofisë së Poetit të panjohur, mund të krijohet dhe thuhet vetëm përmes fjalësh, mu për këtë misioni i tij prej poeti për të rikrijuar botën dhe të vërtetën, duhet shikuar nga aspekti profetik. Porosia e tij integron të gjithë ato arritje nga historia e artit dhe hap rrugën drejt një bote me të ardhme më të humanizuar. Ky mesianizëm që identifikohet te Vaginov-i, nuk

<sup>492</sup> Vaginov: Kozlinaja pesn’. F. 100

<sup>493</sup> Po aty.

është origjinal, ai ka qenë shumë i përhapur në letërsinë ruse, dhe nëse kujtojmë Dostojevskin, Majakovskin, Gorkin, Tolstoin, atëherë na bëhet e qartë se me çfarë intensiteti ka qenë ky fenomen i përfaqësuar në këtë letërsi. Trashëgimia nga ana e avangardës e këtij motivi, pra nuk ishte ndonjë zbulim, por një lloj automatizmi i imponuar nga krizat dhe gjendja katastrofale, ku shpirti krijues imponon me ide shpëtimtare. Në një gjendje të tillë krize të qenit poet nënkuptonte destinimin hyjnor të individit për artin, kulturën dhe humanizmin. Madje edhe rrugët (transi, çmendia) nëpër të cilat pretendohej të arrihej deri te inspirimi, mbruanin në vete aktin mistik të shembëllimit të priftit-poet.

### V.8.5. Rikthimi te mitet

Në *Kozlinaja pesn'* bota e mitologjisë dhe e antikës është shumë e pranishme. Ajo shfaqet nga tregimi mbi motive të drejtpërdrejta mitologjike, por edhe nga të dhëna anësore mbi mite të caktuara. Nga jetëshkrimi i Vaginov-it e dimë se ndër librat e tij më të dashur të rinisë ka qenë vepra e Ovidit<sup>494</sup> *Metamorphosen*.<sup>495</sup> Vetë titulli i romanit është mitopoetik; siç u tha, përkthim i fjalës tragodia, që domethënë këndimin e cjaëve, apo këndimin për cjamin (i cili sa po sillet në altarin e flijimit).

E pasqyruar nga teksti i Vaginov-it është tragjedia e Poetit të panjohur (dhe tragjedia e Vaginov-it vetë!), i cili flijohet në altarin e artit poetik, por njëkohësisht është edhe aludimi në tragjedinë e qytetit Petersburg dhe inteligjencisë së tij, e cila është e rrezikuar të shuhet nën diktaturën e bolshevizmit.

Vepra është e pasur me lëndë dhe motive mitike, të cilat shpesh mbizotërojnë strukturën narrative të tekstit, dhe karakteristikë e këtyre motiveve është ideja e fillimit dhe fundit të botës, jetës. Kështu, fillimisht, krijohet një botë e re, ajo e bolshevikëve, që lidhet me shkatërrime dhe gjakderdhje të mëdha, dhe njëkohësisht përfton një botë që karakterizohej me përkatësi të përbashkët

<sup>494</sup> Mbi Ovidin dhe *Metamorphosen* do të bëhet prapë fjalë më gjerësisht në kapitullin e ardhshëm rreth veprës së Chr. Ransmayr-it 'Die letzte Welt'.

<sup>495</sup> Më tepër rreth kësaj shiko te Konstantin Vaginov: *Sobranie stichotvorenij*. Hrg. von L. Certkov, München 1981. F. 213-230 dhe nga i njëjti autor artikullin në revistën *Schreibheft* 40, 1992, F. 104-109

kulturore me Evropën. Pjesët mitike dhe aludimet në mitologji që janë të integruara në tekst japin porosinë e rikthimit, dhe se jeta është shuma e përsëritjeve, një rrotë kohe dhe ngjarjesh, në të cilën përsëritet gjithçka dhe përherë, dhe në çdo epokë. Figurë që mishëron rikthimin dhe përsëritjen është sidomos ajo e Filostratit. Edhe ai vetë kishte shkruar libra mitopoetikë. Prania e tij në një shoqëri të shekullit të 20-të në Petersburg, do të thotës se procesit të ardhjes dhe shkuarjes, përsëritjes, i nënshtrohet edhe mendimi, në këtë rast letërsia, sepse edhe ajo mbruan në vete një universalizëm, që e bën atë të pavdekshme.

*“Unë jam i lidhur me Romën. E di ardhmërinë. Shpesh unë nuk ekzistoj fare, shpesh shkrihem me gjithë natyrën, por pastaj shfaqem prapë në formë njeriu.”*<sup>496</sup>, kështu shpjegon ndjesinë e tij Agafonov. Ikja në botën antike dhe mitologjike si dhe aktualizimi i motiveve antike dhe mitologjike, është edhe një mjet për të forcuar idenë e ciklicitetit në rrafshin e shqyrtimit letrar e filzofik. Përmes kësaj ikjeje tejkalohet problemi i kontinuumit hapësinor-kohor dhe rekonstruktohet ideja e përjetësisë dhe shpresës për jetë dhe kohëra më të mira.

*“Ne jemi në Romë. Pa pikë dyshimi në Romë – dhe në trans, dhe unë e kam ndier, dhe këtë ma thonë natën edhe fjalët.”*<sup>497</sup> Botëkuptimi për përsëritshmërinë e kohës dhe botës reflektohet edhe me lidhshmërinë mes Poetit të panjohur dhe Feniksit, që përveç që përforcon idenë e lartpërmendur, po ashtu ritregon besimin për rilindjen e vlerave të vërteta dhe më humane të botës. Injorimi i kontinuumit hapësinor-kohor si dhe përplasja mes vete e gjithë atyre motiveve dhe figurave mitike e antike në roman, të ngërthyera në realitetin e Petersbur-gut, vetëm sa don të forcojë këtë ide të universalizmit. Vetëm duke u vetëreflektuar përmes rikthimit të lëndët dhe motivet mitike, shkrimtari mund të imagjinojë dhe konstruktojë artistikisht një botë përtej kufijve të hekurt të diktaturës së bolshevizmit, e cila ka degraduar deri në mjerim jetën dhe kulturën. Lënda mitike-antike shërben si një folie për të projektuar kundërshtinë ndaj realitetit vrapar, duke sinkretizuar përmes saj realitetin aktual dhe bartësit e ideve mitologjike-antike.

---

<sup>496</sup> Kështu shpjegon gjendjen e tij shpirtërore Agafonov. *Kozlinaja pesn'*, f. 202.

<sup>497</sup> Po aty, f. 125.



### V.8.6. Strukturat e karnevalit në roman

Një veti tjetër postmoderne nga katalogu i I. Hassan-it, e cila identifikohet qartë në romanin *Kozlinaja pesn'* është qasja ndaj karnevalizimit. Këtu sidomos vjen në pah ndikimi që ka patur Bachtin në Vagninov-in. Bachtin-i, i cili qysh në vitet e '20-a po merrej me ngulm me studimin e Karnevalit dhe Satirës manipeike, veç e kishte shenjuar Vaginov-in si një '*shkrimtar të vërtetë karnevalessk*'.<sup>498</sup>

Nuk mund të anashkalohet fakti që Vaginov ka letrarizuar principet teorike të Bachtin-it, duke eksperimentuar me këtë ide gjer në kufijtë e skajshëm. Për këtë arsye, gjithnjë duhet pasur parasysh se, natyra e tekstit sinkretik të Vaginov-it është ngushtë e lidhur me elementet karnevalesske të shqyrtuara nga teoria e Bachtin-it. Këto elemente të karnevalit dhe sinkretizmit, që depërtojnë në njëri-tjetrin, karakterizohen me një trajtë shumështrësore, heterogjene dhe shumëkuptimore, që lë gjurmë të ndjeshme në ndërlíkueshmërinë e romanit. Si njohës i Bachtin-it dhe mik i tij i ngushtë, s'do mend se Vainov ka pasur rast të përjetojë së afërmi mësimet e filozofisë së Bachtin-it, të cilat pastaj i ka integruar në veprat e veta.

Mu këto karakteristika manipeike, sinkretike dhe polifonike të romanit paraqesin edhe nocionet bazë të literatur-filozofisë së Bachtin-it, e cili jo pak e vë nën fokus të interesimeve të tij konceptin e antikulturës. Është pikërisht Kanoni dhe implikimi i tij në rregullimin e funksionimit të kulturës, që ushqejnë, provokojnë dhe nxisin idenë e një kundërlëvizjeje. Bartës të kësaj kundërlëvizjeje janë kryesisht pjesëtarët e shtresave të ulëta të shoqërisë, sepse ato nuk durojnë dot trysninë e Kanonit dhe rregullave. Etablimi i kësaj kundërlëvizjeje antikulturore (kundër asaj kulture që kultivohet si normë konvencionale, institucionale dhe kanonike) është prodhim i një fryme antidogmatike, emancipuese, që synon zhbërjen e këtij Kanoni zyrtar dhe diskriminimit e trysnisë që shkaktohet nga akzistenca e tij normuese. Boshti i kësaj ideje është përqeshja e institucionit dhe konvencionit. Kjo kulturë e përqeshjes është një nga shpërfaqjet më të ndërlíkëtuara të formave të protestës, humorit, performancës, religjionit, blasfemisë, letërsisë, muzikës, teatrit, etj.

<sup>498</sup> Bohnet: Der metafiktionale Roman. F. 27

Kjo antikulturë është prodhim i kulturës dhe masave popullore, kulturës së tregut, dhe për dallim nga ajo dogmatike, kjo kulturë është me orientim pluralist. Siç thotë edhe Lachmann, kjo kulturë paraqet rezistencën kundër uniformitetit dhe monizmit të sistemit të mbyllur, monologjik, zyrtar.<sup>499</sup>

Pasi që si instancë zyrtare gjatë kohës kur është shkruar *Kozlinaja pesn'* ishte diktatura bolshevike, si eksponente e pashembullt e monizmit, censurës, hierarkizimit dhe uniformitetit, është lehtë e imagjinueshme se me ç' intencion është zhvilluar kundërkultura dhe çka dëshironin me këtë bartësit e idesë së saj (Bachtin, Vaginov, etj.). Duke dashur t'i rezistonin përmes letërsisë idesë unitariste të Revolucionit të Tetorit, ata kërkonin metoda të reja për të dalë jashtë (dhe kundër) frymës izolacioniste dhe shkulturizuese të bolshevikëve.

Në rrafshin gjuhësor, ideor dhe letrar një thesar të veçantë për të krijuar aparaturën e frymës pluraliste ofroi kultura e karnevalit. Bachtin-i veç kishte bërë studime në këtë rrafsh, duke analizuar dhe interpretur veprën e Rabelaise 'Gargantua dhe Pantagruel'.<sup>500</sup> Interpretimi zbulonte strukturat destruktive të uniformitetit bolshevik dhe mund të lexohej si një tekst paralel i aktualitetit, që diagnostikonte degjenerimin shpirtëror të shoqërisë dhe sistemit.

*“Në kundërideologjinë e librit të tij analizohet të penguarit e kësaj përvoje, për Bachtin-in, me rëndësi qendrore ambivalente, përmes ndërtimit të hierarkisë së re, të mbështetur në dehierarkizimin e Revolucionit, në ngritjen e heroit, në monumentalitet, në ndarjen rigjide nga lart-poshtë, nga personi sakral (Stalini), vendi sakral (Kremlini), koha sakrale (epifaninë e heroit) dhe në profanen e përditëshmërisë sovjetike. Qeshja e karnevalit, format dhe funksionet e së cilës i përcakton ai, godet – nëse e lexojmë kështu, - jo vetëm Kishën Katolike dhe Perandorinë e shenjtë Romake në Renaissance, por, madje më shumë, stalinizmin, ‘sublimen’ e re të sundimtarit.”<sup>501</sup>*

<sup>499</sup> Renate Lachmann: Gedächtnis und Kultur. Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1990. F. 223

<sup>500</sup> Ky studim i Bachtin-it është botuar me titullin 'Rabelais und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance'

<sup>501</sup> Lachman: Gedächtnis. F. 224

Inskeniimi (truporja, muzika, teatraliteti, parodia, blasfemia) në veprën *Kozlinaja pesn'* është permanent. Në kuptim të kësaj, parodia i referohet Gjyqit të Mbramë, para të cilit duhet të paraqitet 'Autori'. Si paralele me inventarin biblik, Vaginov ndërton një korrelat tërësisht letrar të trupit gjykues: Dante, Horac, Persius, Juvenal dhe Gogol. Ata e pyesin Poetin e panjohur për jetën e tij dhe në fund e gjykojnë edhe për faktin se 'Autori' është i lirë të përqeshë figurat e tija.<sup>502</sup> Në fakt këtu gjykohet pamundësia e letërsisë për të përballuar sistemin e diktaturës, gjë që pastaj vërteton edhe rrjedha e romanit. Por kjo përqeshje nuk është një imitim i qeshjes juvenaliane apo asaj gogoliane, por një e qeshur e cila 'i lejon autorit, që të na zhysë në detin e jetës dhe të na përqeshë'.<sup>503</sup> Ky pasazh përfundon kështu:

*"Dhe ti i ke lejuar Autorit që ai të ju përqeshë ju?"*

*Për ty, pa marrë parasysh artin tënd, nuk ka vend në mesin tonë. - i thotë Dante.*

Përnjëherë Poeti i panjohur rrëzohet përdhe. Rojet e portave e ngrenë dhe e hedhin jashtë, në qytetin e tmerrshëm. Sa i heshtur ai shkon rrugës! Atij s'i ka mbetur më asgjë për të bërë në këtë botë."<sup>504</sup>

Kjo lloj blasfemie me Gjyqin e Mbramë mundohet të paraqesë qeshjen si një element çlirimi të heronjve të romanit, por rëndimi tragjik i tregimit na mëson se kjo e qeshur nuk është një e qeshur normale. Kështu që në tekst mbetet vend vetëm për të qeshurit parodik-sarkastik, pra për të qeshurit që është karakteristik për karnevalin. Kjo qeshje është protestë dhe priret për të luftuar hierarkinë, sistemin dhe gjendjen diskriminuese. Ajo drejtohet kundër pushtetit, pushtetmbajtësve si dhe kundër Kanonit, duke i profanizuar ata, njëkohësisht. Zhveshja i groteskës, pakuptimësisë dhe profanes mu në kohën

---

[Die Störung dieser für Bachtin zentralen Ambivalenzerfahrung durch den Aufbau der neuen, auf die Bewegung der Dehierarchisierung der Revolution folgenden Hierarchie, die Aufrichtung des neuen Heros, der Monumentalität, die rigide Trennung von oben nach unten, von sakraler Person (Stalin), sakralem Ort (Kreml), sakraler Zeit (die Epiphaniien des Heros) und dem Profanen des sowjetischen Alltags wird in der Gegenideologie seines Buches analysiert. Das Karnevalslachen, dessen Forman und Funktionen er bestimmt, trifft – so gelesen – nicht nur die römisch-katholische Kirche und das Heilige Römische Reich in der Renaissance, sondern auch und gerade den Stalinismus, das neue ‚Erhabene‘ des entrückten Herrschers.]

<sup>502</sup> Kozlinaja pesn'. F. 101

<sup>503</sup> Po aty, f. 102.

<sup>504</sup> Po aty.

kur krijohet shoqëria bolshevike mundëson rezonimin, refuzimin dhe shndërrohet në politikum.

*“Me këtë formë të realizimit në letërsi të vështrimeve rreth kohës së vet, Vaginov bëhet bartës i idesë se nuk mund të ekzistojë dhe, bazuar në aktualitetin historik, nuk ka për të ekzistuar një tërësi harmonike, pas së cilës mallëngjehen figurat e tij dhe e krijojnë në shajninë e tyre. Përmes këtij pranimi të hidhur të kësaj gjendjeje pa shtegdalje, që ai e bën para vetvetes dhe para figurave të veta, ai ruan veten dhe heronjtë e tij që të mos bëhen palaço të kohës.”<sup>505</sup>*

Me këtë pra, krijohet iluzioni i lirisë, i cili, përkundër përmasave tragjike të aktualitetit, bëhet ide dhe qëllim orientues e shpresëdhënësie një epoke, populli dhe një rrethi të tërë kulturor.

Si element projektues shërben trupi. Në të ndikohet, punohet, dhe atë duke e shkatërruar, denigruar, gjymtuar, sepse përmes kësaj vihet në pah rrënimi i hierarkisë. Përmes asaj që trupit i mvishen rekuizita groteske ai, si prani, merr një pamje dhe dimension grotesk, duke mundur pastaj të krijojë funksionin e bartësit të protestës kundër hegjemonisë kulturore dhe politike, sepse *“apoteoza e trupit si trup grotesk e ka korrelatin e vet negativ në ‘lartësimin’ e trupit funksional konform nevojave të normave dhe në punën intensive në trupit heroik popullor të çtrupëzuar dhe në trupin, i cili ka veshje popullore, uniformë apo rrobe të punës dhe është i aftë të rezistojë kundër çdo përzierjeje, i ngulitur thellë në institucione dhe brigadë, i izoluar në garën kundër njëri-tjetrit, i pagjini.”<sup>506</sup>*

---

<sup>505</sup> Bohnet. F. 92 f.

[Mit dieser Form der Umsetzung der Beobachtungen seiner Zeit in Literatur trägt Vaginov der Einsicht Rechnung, dass es eine ungebrochene, harmonische Ganzheit, nach der sich seine Romanfiguren sehen und die sie sich einer Scheinwelt schaffen, nicht gibt und angesichts der historischen Wirklichkeit nicht geben kann. Durch das sich selbst und den Figuren gegenüber schonungslose Eingeständnis dieser ausweglosen Situation und ihre spielerische Verarbeitung bewahrt er sich davor, wie seine Helden zu einem Narren seiner Zeit zu werden.]

<sup>506</sup> Lachmann: Gedächtnis. F. 225

[(...)Apotheose des Körpers als grotesken Körpers hat ihr negatives Pendant in der ‚Erhöhung‘ des funktionalen Körpers der Normüberfüllung und der Stoßarbeit, des im Monument heroisierten entkörperlichten Volkskörpers und im Körper, der mit Volkstracht, Uniform und

Për të realizuar protestën shpirtërore kundër diktaturës Vaginov ka përdorur materialen, të fundshmen, kalimtare, me konsekuencë deri në fund të romanit. Në fund të tregimit shfaqet edhe një herë ‘Autori’. Romani jo vetëm që kthehet në diçka teatrore, por konstaton banalitetin që shpërfytyron trajtat e ekzistencës, të shkaktuara nga rënia e vlerave të vërteta.

Ndërhyrja e Vaginov-it në trupin e ‘Autorit’ ka për qëllim karikaturizimin e tij. Përshkrimi i figurës personale si një trup i gjymtë, shkon konform idesë së karnevalizimit: ‘Autori’ me tre gishtrinj, për të cilin publiku thërret ‘Çfarë monstrumi!’, përfaqëson pikërisht këtë element. Figura e gjymtë simbolizon një qytet, Petersburgun, ose së paku inteligjencën e tij, sepse:

*“Çështja e trupit nuk ka të bëjë vetëm me trupin privat, individual, por atë të madhin, trupin popullor kolektiv.”<sup>507</sup>*

Mu për këtë shkak motivi karnevaesk fiton një karakter ambivalent. Çfronëzimi i instancave sunduese paraqet fillesën porositive dhe kuptimin bazë të materializimit (trupësimit) të qeshjes karnevaeske si rezistencë politike. Rrëzimi i sundimtarëve shtypës dhe liria si ideal janë lajtmotivet që manifestohen me këtë rast. Filozofi bazë që mbështet këtë ide del të jetë lufta kundër absolutizimit, dhe për ndryshime pozitive. Për këtë arsye karnevali shpotit absoluten dhe institucionin, gjë kjo që përsëritet vazhdimisht në *Kozlinaja pesn’*.

---

Arbeitsbekleidung ausstaffierten gegen jeder Vermischung gefeit ist, fest verortet in den Hierarchien der Institutionen und der Brigade, im Wettstreit gegeneinander abgegrenzt, geschlechtslos.]

<sup>507</sup> Po aty, f. 228.

[Das Körperdrama betrifft nicht den privaten, individuellen, Körper sondern den großen, kollektiven Volksleib.]



## VI. Autorefleksioni përmes mitit në veprën e Christoph Ransmayr

*Nec, quod fuimusve sumusve, cras erimus.*<sup>508</sup>

*Ovid*<sup>509</sup>

### VI.1. Jeta e Ovidit dhe kryevepra e tij *Metamorphosen*<sup>510</sup>

Publius Ovidius Naso është lindur në Sulmona, në vitin 43 p. K. Ai rridhte prej një familjeje të pasur. Në vitin 31 p. K. familja e dërgon atë në Romë, për t'u shkolluar. Atje ai mësoi letërsinë greke dhe romake dhe studioi retorikën. Më vonë, përkundër dëshirës së babait, që ai të bënte karrierë avokati, vendosi t'i përkushtohej tërësisht vjershërimit. Veprat e tij më të rëndësishme krahas *Metamorphosen* janë *Ars amatoria*, *Tristia*, si dhe *Epistulae ex ponto*.

Deri më sot nuk dihet shkaku pse ai u dëbua nga Roma. Atëbotë ai ishte pesëdhjetë vjeç kur, pa gjyq, por me një vendim (edikt të pakundërshtueshëm) të Cesarit, ai u dëbua nga kryeqyteti.<sup>511</sup> Mendohet se ai ka fyer publikisht Cesarin, gjë që për atë kohë konsiderohej si një dëmtim i rëndë i interesave shtetërore.<sup>512</sup> Por, saktësisht çfarë ka bërë Ovidi që u dënua, kjo nuk u dit kurrë. Mirëpo, në fund të *Metamorphosen* një gjë është dokumentuar nga vetë poeti. Aty ai i thur vargje lavdie vetes dhe veprës së tij, se në të ai ka arritur të realizojë një vepër që ka për t'i mbijetuar të gjitha kohërat dhe do ta bëjë

<sup>508</sup> 'Ç'ishim dje, apo jemi sot, nesor më nuk do të jemi.'

<sup>509</sup> Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übers. und hg. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Reclam Verlag, Stuttgart 1993, F. 215

<sup>510</sup> Po aty.

<sup>511</sup> Fränkel, H.: Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten. Darmstadt, 1970. F. 121

<sup>512</sup> Po aty.

atë të pavdekshëm. Me këtë ai, për mentalitetin e kohës, ka provokuar fuqitë qiellore dhe ato tokësore. Është e mundur që ai u dëbua sepse indirekt, përmes vështrimit kritik mbi Jupiterin, ka fyer Cesarin August i cili me qejf krahasonte veten me Jupiterin.

Te Gerhard Fink (në komentin e tij për *Metamorphosen*) mund të lexohet sa vijon:

*“Ne gjejmë se atëbotë kishte dy fajësime që i bëheshin atij. Njëri ka qenë se ai përmes Ars amatoria ka përlyer moralin romak, duke i mësuar me të gratë si ato mund t’i mashtrojnë burrat e vet. I dyti ka qenë më preciz, por për ne mbetet misterioz [...]. Por, në vendin e ngjarjes ai nuk kishte ardhur me paramendim, aty ai ishte shfaqur rastësisht, pa menduar se çfarë do të mund të shihnte; në realitet ai ka qenë një vargan i gjatë i ndodhive të ndryshme, që solli deri aty që ai u bë dëshmitar i rastësishëm i atij veprimi të keq.”<sup>513</sup>*

Është e mundur që dëbimi ka qenë pasojë e një skandali rreth të cilit Ovidi kishte dijeni dhe në të cilin ishin përzier funksionare të lartë të pushtetit. Supozohet se një nga këto veta, ishte edhe mbesa e Cesar Augustit, Julia, dhe se me këtë rast bëhej fjalë për tradhti martesore. Si ajo, ashtu edhe dashnori i saj janë dëbuar në të njejtën kohë me Ovidin. Dëbimi i tyre quhej relegacion.

*“Kjo formë më e butë e dëbimit nuk nënkuptonte pezullimin e të drejtave qytetare dhe konfiskimin e pasurisë. I vetmi detyrim për Ovidin ishte që ai të banonte në vendin e caktuar për të: në Tomi, në bregdetin e Detit të Zi, ku sot ndodhet qyteti rumun Constanza.”<sup>514</sup>*

---

<sup>513</sup> Po aty.

[Wir erfahren, dass zwei Beschuldigungen gegen ihn erhoben wurden. Die eine war, er untergrabe mit seiner “Liebeskunst” die römische Moral, indem er den Frauen beibringe, wie sie ihre Gatten hintergehen könnten. Die zweite Beschuldigung war präziser, aber für uns bleibt sie ein Geheimnis. (...) Er war jedoch nicht mit Vorbedacht auf dem Schauplatz erschienen; er kam zufällig dazu, ohne zu ahnen, was er erblicken sollte; in Wirklichkeit war es eine lange Kette von Ereignissen, die dazu führte, dass er ein zufälliger Augenzeuge der Missetat wurde.]

<sup>514</sup> Po aty, f. 123.

[Diese mildere Form der Verbannung zog nicht die Aufhebung der bürgerlichen Rechte und die Konfiszierung des Eigentums nach sich. Ovid war lediglich gezwungen, an dem ihm



Pas kësaj, të gjithë librat e tij u larguan nga bibliotekat, por përdorimi privat i tyre nuk dënohej. Këtu, pasi që kemi të bëjmë me lidhshmërinë e *Metamorphosen* me romanin *Die letzte Welt*<sup>515</sup> të Christoph Ransmayr-it, është e rëndësishme të përmendet që, kur kuptoi dënimin që i kishin dhënë, Ovidi ndodhej në ishullin Elba, bashkë me mikun dhe donatorin e tij M. Aurelius Mesalla.<sup>516</sup> Figura kryesore e *Die letzte Welt* quhet Cotta Maximus, që ishte djali më i ri i Mesalla-s, një adhuresi të madh të Ovidit, të cilit poeti i shkroi shumë letra nga vendi i dëbimit.

Ovidi udhëtoi në vitin 8 për në Tomi, në fund të botës, prej ku ai nuk do të kthehej kurrë më.<sup>517</sup> Tomi ishte një qytezë bregdetare. Ishte dendur i banuar nga thrakët dhe skitët, të cilët në krahasim me Romën, kishin një kulturë primitive dhe ishin shumë të egër, gjysmënomadë dhe brutalë.<sup>518</sup> Në qytezë mbretëronte një gjendje barbare, ndërsa regjioni plaçketej dhe sulmohej vazhdimisht nga popuj, fise dhe hordhi të huaja. Ovidi i konsideronte të tmerrshëm si qytetin ashtu edhe njerëzit e atyshëm. Jeta në një vend aq armiqësor si Tomi Ovidit i dukej si një dënim i pambijetueshëm, ndërsa me ardhjen e pranverës së parë atje, ai vajtonte ditëlindjen e vet (20.03) dhe vetë stinën si dy ngjarje krejtësisht të tepërta për jetën që kishte nisur ai. Jeta në një vend aq armiqësor siç ishte Tomi për Ovidin ishte më shumë se dënim. Te *Tristia* ai shprehet kështu:

“Aty ku frytënon hardhia, tash bulon mugulli  
(se nga bregdeti getik largohen edhe hardhitë),  
dhe ku rritet një pemë, zgjatet dega nga trungu  
(se nga bregdeti getik largohen edhe pemët).”<sup>519</sup>

Natyra ka ndryshuar dhe është bërë e pafrytshme dhe poeti vendin ku ndodhet nuk e ndjen si atdhe të vetin, por vetëm si një vendbanim të detyrueshëm.<sup>520</sup> Me kalimin e kohës dhe përkundër dëshirës së vet ai fillon të mësojë gjuhën

---

zugewiesenen Ort zu wohnen: in Tomis an der Küste des Schwarzen Meeres, wo heute die rumänische Constanza liegt.]

<sup>515</sup> Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996

<sup>516</sup> Fränke, H.: *Ovid*. F. 123

<sup>517</sup> *Po aty*, f. 126.

<sup>518</sup> *Krahaso: Epistulae ex ponto*, I 3, F. 59f.

<sup>519</sup> *Ovidius Naso, P.: Tristia*, III 12. F. 13f.

<sup>520</sup> *Po aty*, IV 4. F. 86.

vendore dhe nis të bisedojë në sarmatishte me banorët e qytetit. Gjuha e tyre për të është *‘plot llahtar armiqësor’*<sup>521</sup> dhe ai vajton:

*“Unë, poeti romak – më falni, o Muza! –  
jam i detyruar të flas më shumë sarmatisht.”*<sup>522</sup>

Jeta në Tomi është jetë në periferi, shumë larg artit, kulturës dhe qytetërimit romak, dhe s’është vetëm një përjashtim fizik, por edhe një përzënie dhe ngarkesë psikike. Ai ndihet i vetmuar, i përjashtuar nga bashkësia e dinjitetshme njerëzore, ku ndien se e ka vendin, dhe ankohet:

*“Këtu s’ka libra, asnjëri që do të më dëgjonte miqësisht  
dhe do të kuptonte ç’thonë të miat ...  
Shpesh, kur mundohem të shpreh diçka – më vjen turp ta them, ta  
pranoj -,  
më mungojnë fjalët; kam harruar të flas ...”*<sup>523</sup>

I dëbuari ndihet i humbur: *“Këtu unë jam barbari, se s’më kupton dot njeri në këtë vend.”*<sup>524</sup> Ndërsa vendqëndrimi i tij i duket si një burg, në të cilin jeta nuk ka kurrfarë vlere: *“Djerrë shtrihet toka e lënë, flashkët dhe e zyrtë.”*<sup>525</sup>

Krejt çka shkruan në kohën e dëbimit Ovidi ua dërgon shokëve në Romë, duke thyer kështu izolimin që i është bërë. Shkrimet dhe elegjitë nga koha e dëbimit, të cilat kryesisht kanë forma letrash, janë përmbledhur dhe botuar në veprat *Tristia* dhe *Epistulae ex ponto*. Gjendja e tij shpirtërore ishte përplot përmallim, sepse *“shpirtërisht ai udhëtonte shpesh për në Romë dhe fliste me shokun e vet, Cotta, dhe dëgjonte ç’i thoshte Cotta – aq e gjallë ishte fantazia e tij, dhe ato për të ishin çaste të një ndjenje të papërshkrueshme shpirtërore.”*<sup>526</sup>

---

<sup>521</sup> Po aty, V 12. F. 55-58.

<sup>522</sup> Po aty.

<sup>523</sup> Po aty, f. 53.

<sup>524</sup> Po aty, f. 35.

<sup>525</sup> Po aty, f. 70.

<sup>526</sup> Fränkel. f. 146

[Im Geist reiste er oft nach Rom und sprach mit seinem Freund Cotta und hörte auf das, was Cotta zu ihm sagte - so lebhaft war seine Phantasie -, und das waren für ihn Augenblicke unbeschreiblicher Seeligkeit.]

Por realiteti ishte i pamëshirshëm:

“... *in tenebris numerosos ponere gestus,*  
*quodque legas nulli, scribere carmen, idem est*”<sup>527</sup>

Nga më të mirat poezi që i kemi trashëgim nga antika, pa dyshim që janë edhe *Metamorphosen* e Ovidit. Në epet e shkruara në heksameter shpërfaqen shndërrimet e njerëzve apo zotërave në shtazë, bimë, gurë, yje si dhe shumë transformime të tjera. Ovidi nuk ka qenë i pari poet që ka shkruar për shndërrimet, ‘por *Metamorphosen* është një vepër krejtësisht origjinale.’<sup>528</sup> Libri paraqet një enciklopedi të miteve antike. Në 15 libra Ovidi tregon për kohën që nga krijimi e gjer në bashkëkohësinë e tij. Vepra nis me kosmogoninë, shndërrimin më të madh të të gjitha kohërave, pastaj vazhdon me paraqitjen e kohës kur është krijuar jeta, fillesën e njerëzve dhe epokat e historisë së njerëzimit. Pastaj aty paraqiten përmytja dhe shndërrimi i gurëve në njerëz, sepse njerëzit janë tematika kryesore e vepërës:

“*Interesimi i Ovidit në të gjitha vjershërimet e tij iu ka kushtuar njeriut, formave të shumta të njerëzores; në *Metamorphosen* ai ka njerëzuar të gjithë botën, duke parë në çdo gur, në çdo pemë, në çdo zog një metaforë të njerëzores: *Metamorphosen* paraqesin një metamorfozë të vetme dhe grandioze të botës në njerëzore. Pa njeriun bota do të ishte një hiç; ajo jeton vetëm përmes tij, me të dhe në të.*”<sup>529</sup>

Historia e përmytjes është ambivalente sepse prapa saj fshihet një krahasim i pashprehur me realitetin bashkëkohor të Romës. Këtë paralelizim Fränkel e komenton si vijon:

<sup>527</sup> “*Të shkruash poezi që s’i lexon askush është njësoj si të vallëzosh në terr*” (Epistulae. F. 33)

<sup>528</sup> Wilkinson, L.P.: Einleitung in de *Metamorphosen*. F. 11

<sup>529</sup> Gleis, Reinhold F.: Ovid in den Zeiten der postmoderne. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. B. 26, 1994. F. 415

[Ovids Interesse galt in allen seinen Dichtungen Menschen, den vielfältigen Formen des Menschlichen; in den *Metamorphosen* hat er die ganze Welt vermenschlicht, indem er in jedem Stein, in jedem Baum, in jedem Vogel eine Metapher für Menschliches sah: Die *Metamorphosen* sind eine einzige grandiose Metamorphose der Welt ins Menschliche. Ohne den Menschen wäre die Welt nichts: Sie existiert nur durch ihn, mit ihm und in ihm.]

*“Derisa ai raporton rreth këtyre ngjarjeve të errëta e madhështore, Ovidi fshehtas ndërton një analogji: në një formë të ngjashme ishte krijuar nga kaosi i republikës së vonë monarkia e organizuar shumë mirë e Cesarit dhe Augustit. Së fundi poeti shenjon qartë këtë paralele dhe i drejtohet personalisht Zotit-Cesar, i cili një bote gjithë trazira, ligësi dhe rrëmujë i kishte dalë përballë me ligj, rregull dhe paqe.”<sup>530</sup>*

Në librin 15 takojmë Pitagorën, filozofin më të pëlqyer të Ovidit. Ai na paraqitet si filozofi i metamorfozës dhe shtegtimit të shpirtërave. Ndërimi dhe shndërimi i amshueshëm, që mësonte Pitagora, paraqesin edhe themelin tematik të *Metamorphosen*. Kështu, libri i fundit, i cili përmban një filozofi rreth thelbit të gjërave, korrespondon me fillimin e librit, ku paraqitet fillesa e botës. Kështu teksti i Ovidit përshkruan një rreth: në fund shfaqet një fillim i ri si alternativë.

Libri i fundit i *Metamorphosen* është shkruar me një ton festiv, ndërsa në fund të tij Ovidi çon në qiell nga lavdet dinastinë mbretërore. Por edhe ky lavd i tepruar, me ç’rast Cesari barazohet me Zotin, nuk i ndihmon poetit të dëbuar, ndoshta pikërisht për shkakun se mu një barazim i tillë është nënkuptuar si një relativizim dhe kritikë implicite ndaj perandorit.

Librin Ovidi e përmbyll me një shpresë personale se ka shkruar një vepër që do të mbijetojë kohërat.

*“Dhe tash mbarova një vepër, të cilës as mënia e Jupiterit,  
as zjarri as shpata, as brerja e kohës nuk do të mund ta prekun.  
Dhe po të dojë le të lindë dita e mbramë, ajo perëndi  
vetëm e trupit tim, që do më shuaj jetën time të shkretë: e  
pavdekshme  
jehon pjesa fisnike e qenies sime përmbi të lartat  
yje përpjetë, dhe i pashkatërrueshëm jeton emri im;*

<sup>530</sup> Po aty, f. 83.

[Während er von diesen düsteren und großartigen Ereignissen berichtet, deutet Ovid versteckt eine Analogie an: in ähnlicher Weise war aus dem Chaos der späten Republik die wohlorganisierte Monarchie von Caesar und Augustus entstanden. Schließlich weist der Dichter ausdrücklich auf die Parallele hin und redet den Gott-Kaiser persönlich an, der einer Welt voll Aufruhr, Bosheit und Verwirrung Gesetz, Ordnung und Frieden auferlegt hatte.]

*Dhe ku romakët sundojnë vendet e pushtuara, ata popuj  
do të më lexojnë: nëse është e vërtetë mençuria e këngëtarëve  
unë mbetem me nam për kohë të kohërave i gjallë.”<sup>531</sup>*

“Ndoshta, me përjashtim të Biblës, nuk ka asnjë vepër tjetër që do të mund t’i përafrohej si burim i resurseve lëndore për letërsinë europiane.”<sup>532</sup> kështu shkruan gjermanisti austriak Schmidt-Dengler. Nga Metamorphosen janë inspiruar shumë artistë të mëdhenj: piktorë, skulptorë, mes tyre Giorgione, Mantegna, Botticelli, Rubens, deri te Picasso, si dhe poetët Dante, Milton, Shakespeare, Goethe, Joyce, të cilët të fascinuar nga kjo vepër kanë modifikuar dhe përpunuar në mënyrën e vet motivet dhe lëndën e saj.

## VI.2. “Die letzte Welt”

### VI.2.1. Shënime biografike

Christoph Ransmayr është lindur më 20.03.1954 në Wels, Austri. Gjatë viteve 1972-1978 ka studiuar filozofinë dhe etnologjinë në Universitetin e Vjenës. Pastaj ka qenë redaktor në revistën ‘Extrablatt’. Si bashkëpunëtor i lirë i revistave të ndryshme në zonën gjermanisht-folëse ka shkruar reportazhe dhe ese të ndryshme, si ato për ‘Transatlantik’, ‘Merien’ dhe ‘Geo’.

Romani i Ransmayr-it ‘Die letzte Welt’ është botuar më 1988, i mbikëqyrur dhe i mbështetur nga Hans Magnus Enzensberger. Ky roman u bë brenda një kohe shumë të shkurtër, disajavore, sensacioni letrar i vitit dhe shpejt u përkthye në shumë gjuhë të botës.

---

<sup>531</sup> Ovid: Metamorphosen. F. 513

<sup>532</sup> Schmidt-Dengler, W.: “Keinem Bleibt seine Gestalt”. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hrg. von U. Wittstock, Frankfurt a. M. 1997, F. 101

[Es gibt - die Bibel vielleicht ausgenommen - kein Werk, das als vergleichbares Stoffreservoir der europäischen Literatur angesehen werden könnte.]

“Ransmayr duhet të jetë i pari ‘Newcomer’ në letërsinë gjermane pas vitit 1945, i cili që në fillim u prit me kaq shumë bujë dhe eufori gjykimesh pozitive.”<sup>533</sup>

Nisma për të krijuar, shkruar, ‘Die letzte Welt’ fillon me një punë të kontraktuar. Ransmayr ishte pajtuar të përkthente për botuesin Greno veprën e Ovidit në gjuhën bashkëkohore gjermane, dhe atë ta bënte në prozë. Gjatë punës në përkthim “atë nisi t’i bënte përshtypje çështja e ndikimit (të mëtutjeshëm) të letërsisë deri të një prodhim tjetër i pavarur kreativ.”<sup>534</sup>

Për të shkruar ‘Die letzte Welt’ ai nxiti nga një ide e H. M. Enzensberger-it për të shkruar rishmi veprën e Ovidit *Metamorphosen*. Por, me kalimin e kohës ai ishte distancuar nga një ide si kjo, duke vendosur të shkruante një lloj romani në të cilin ai synonte: “të përdorë vetë veprimin e Ovidit, më saktë këtë traditë, për të marrë figurat e mitologjisë greko-romake si lëndë të parë për tregimin tim.”<sup>535</sup>

## VI.2.2. Përmbajtja dhe konturat postmoderne të romanit

Ndeshja e toposeve si: Perandoria Romake, diktatura e Cesarit August dhe e pasardhësit të tij Neron, pastaj emrat si Publius Ovidius Naso, Cotta, Pythagoras dhe *Metamorphosen*, në njërën anë (e që shenjojnë Antikën), ndërsa në anën tjetër shpërfaqja e rekuizitave të ndryshme të jetës moderne si një vendndalim i ndryshkur autobusësh, plan udhëtimi, mikrofon, megafon, gazetë, tresor, para prej letre, film, telefon, revole, botim në numër të madh librash me poezitë erotike të Nasos, vitrina shitoresh, projektor filmash,

<sup>533</sup> Epple, T.: Christoph Ransmayr “Die letzte Welt” interpretiert von T. Epple. Oldenburger Interpretationen mit Unterrichtshilfen. Oldenburg, 1992. F. 9  
[Ransmayr dürfte einer der ersten “Newcomer” innerhalb der deutschsprachigen Literatur nach 1945 sein, dem anfangs ein solch einhelliges, euphorisch positives Urteil entgegenschlug.]

<sup>534</sup> Bartsch, K.: Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman *Die Letzte Welt*. In: Modern Austrian Literature 3/4, 1990, F. 121  
[(...) drängt ihn die Frage nach dem (Weiter-) Wirken von Literatur zu einer eigenständigen schöpferischen Produktion.]

<sup>535</sup> Shiko më shumë te Vollstedt, Barbara: Ovids ‘Metamorphosen’, ‘Tristia’ und ‘Epistulae ex Ponto’. In: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998. F. 27  
[(...) das Verfahren Ovids selber anzuwenden, nämlich diese Tradition, die Gestalten der griechisch-römischen Mythologie zu nehmen, und zu einer Art Rohmaterial für meine eigene Geschichte (...)]

kamionë, episkopë, gaz helmues, si dhe emra rrugësh, entesh dhe qytetesh nga koha e mesjetës dhe kjo jona, si Academia Dante, Fondi i invalidëve, Te shtatë strehët<sup>536</sup>, Piazza del Moro, Constanta, Sewastopol, ushtarë gjermanë, dhoma gazi dhe kampe përqëndrimi (me ç'gjë shkrimtari qëllimisht do të aludojë në Luftën e Dytë Botërore), e bën lexuesin të pyesë veten: si mund të përkufizohet kohësisht ky tekst kompleks dhe në çfarë epoke ndodhin ngjarjet e treguara në të?

Kjo mori antagonizmesh është pjesë e strategjisë tregimtare të Ransmayr-it, e njohur shumë për gjuhën postmoderne. Loja me gjuhën, gjeografinë, kontinuumin kohë-hapësirë, paraqet një dëshmi të paretativizueshme se Ransmayr ka për qëllim që tregimin të mos e lerë të zhvillohet vetëm në horizontin historik të Antikës, në kohën e Nasos pra. Këta anakronizma të shumtë me këtë rast shërbejnë që ta sinkronizojnë historikisht radhën e ngjarjeve në roman dhe t'i lidhin kështu shekujt që nga Antika gjer në ditët tona.

Secili prej këtyre toposeve përshenjon një numër të pandryshueshëm karakteristikash të kohës, si: luftërat, pushtetin, diktaturën, dëbimin, propagandën, argëtimin, imoralitetin, barbarinë, degjenerimin, kanibalizmin, etj. Koherenca e karakteristikave të tilla shkon deri në thellësi të shekujve dhe etablohet në roman si një motiv bazë negativ i një ekzistence brutale, madje ujqërore, e cila, përkundër kësaj, në vete mbruan një zhvillim inkoherent të historisë. Koha, historia pra, përmes kësaj bëhet e dyzuar: është koherente në kuptimin e dhunës, së keqes dhe (vetë)shkatërrimit, ndërsa inkoherente në kuptim të qëndrueshmërisë, mosndry-shueshmërisë. Madje edhe vetë *Metamorphosen* është përplot motive dhune, vrasjesh, përftueshmërie, zhbërje. Ransmayr është krejtësisht i vetëdijshëm pse i përdor këta antagonizma:

*“Në romanin e tij nuk ka një kronologji të qartë, nuk ka një rrjedhë lineare kohore. Në Tomi mbretëron njëfarë aktualiteti i amshueshëm, ritmi i stinëve atje është po aq i pasaktë sa edhe kohëzgjatja e tyre. Epoka dhe shekulli i 20-t. rrjedhin në njëri-tjetrin, historitë e vjetra përsëriten. Në vend të modelit linear për*

---

<sup>536</sup> Emër i një kishe në Vjenë.

*kohën dhe historinë vjen ideja për një botë statike dhe të pazhvillim. Kjo pastaj relativizohet dhe mbishtresohet me një lloj eshatologjie. Për të karakterizuar më saktë koncenpsionin historik të romanit duhet thënë që autori në njërën anë nuk beson në histori, në anën tjetër ai është i bindur se ajo do të përfundojë në një katastrofë. Romani është i përfshirë nga indikatorë që sinjalizojnë se njerëzimi po shkon drejt një caku të caktuar: zhbërjes së tij.”<sup>537</sup>*

Duke përdorur shumë anakronizma Ransmayr përshenjon faktin se këtu nuk kemi të bëjmë me një biografi për shkrimtarin Ovid, apo me një roman historik mbi Antikën. Objektet që shfaqen në roman, që vijnë nga epoka të ndryshme të historisë njerëzore, nga autori vihen me qëllim në një gjeografi dhe kohë të përbashkët, me ç’rast skicimi i Perandorisë Romake, diktaturës së atjeshme dhe aparatit të saj të dhunës, del më i qartë, më i afërt, më aktual.

Sikur të përjashtonim emrat si Augustus dhe Tiberius, për të cilët bëhet fjalë në roman, struktura e sistemeve diktatoriale e shpërfaqur këtu na del si një përsëritje e rregullave të ngjashme të ‘lojës’ në periudha të ndryshme dhe të largëta të historisë njerëzore. Kështu, romani që zhvillohet në kohën e Ovidit shenjon së fundi paraqitjen e raporteve politike të kohës sonë. Ose më tepër: ai dëshiron të reflektojë pikëpamjet tejepokale. Ky anakronizëm është i shpeshtë në roman. Siç nënvizon edhe Epple, kjo bëhet më e qartë në kujtimet e gjermanit Thies<sup>538</sup>:

---

<sup>537</sup> Schmitz-Emans, Monika: Chrstoph Ransmayr: Die letzte Welt. In: Interpretationen der Romane des 20. Jahrhunderts. Bd . 3. Reclam Verlag, Stuttgart 2002

[In seinem Roman gibt es keine klare Chronologie, keinen linearen Zeitverlauf. In Tomi herrscht eine Art ewiger Gegenwart, der Rhythmus der Jahreszeiten ist ebenso unzuverlässig wie ihre Dauer, Zeitenwende und 20. Jahrhundert fließen ineinander, alte Geschichten wiederholen sich. An die Stelle eines linearen Modells von Zeit und Geschichte tritt die Idee einer statischen, entwicklungslosen Welt. Diese allerdings wird dann wieder durch eine Art negativer Eschatologie überlagert und relativiert. Um die paradoxe Geschichtskonzeption des Romans pointiert zu charakterisieren: Einerseits glaubt der Autor des Romans offenbar nicht an die Geschichte, andererseits ist er davon überzeugt, dass sie in eine Katastrophe endet. Der Roman ist durchzogen von Indizien dafür, dass die Menschheit einem bestimmten Ziel entgegenläuft: ihrer Auslöschung.]

<sup>538</sup> Epple. F. 12



“Në atë dhomë muresh guri, të padritare, ishin ngjuar të gjithë banorët e asaj lagjeje dhe ishin mbytur me gaz helmues.”<sup>539</sup>

Ngjashëm si me rregullin kohor ndodh edhe me atë hapësinor: vendet e ngjarjeve përveç Romës nuk janë të definueshme. Tomi<sup>540</sup> i Ransmayr-it është ‘katund i harruar’ apo ‘vend dikund’<sup>541</sup>, që ‘shtrihet buzë bregdetit të thepisur’<sup>542</sup>, ‘i ngjuar në një copë toke mes shkëmbinjve dhe baticës’<sup>543</sup>, dhe atje mund të arrish vetëm përmes linjës detare dhe një rruge të pluhurt përgjatë bregdetit.

Tomi nuk është i përcaktueshëm, më shumë ai paraqet një copë toke, të cilën njeriu mund ta gjejë kudo nëpër botë: në fillim të romanit përfundon një ‘dimër dyjeçar’<sup>544</sup> në mes të muajit prill. Qysh në maj bëhet aq vapë dhe uji i detit ngrohet aq shumë, saqë kjo bëhet e padurueshme edhe për faunën e detit. Në gusht, në Tomi, mbretëron një klimë e tillë shkretinore të cilës s’mund t’i bëjë ballë asgjë që nuk ka ‘qëndrueshmërinë e kaktuseve’<sup>545</sup>. (Si paralele me këtë klimë duhet marrë edhe ‘klimën’ e diktaturës së Augustit – latinisht gushtit i thonë August,- e cila *djeg* numër të madh njerëzish, ndër ta edhe Ovidin).

Është për t’u pasur parasysh fakti që përmes ndryshueshmërisë së klimës në Tomi, Ransmayr mëton të shenjojë në çdo gjeografi të mundshme të Tokës, dhe njëkohësisht në çdo kohë, pra kjo qytezë në fund të botës del si sinonim i secilit shtet dhe secilit brez klimatik. Tomi bëhet ambivalent, në kuptimin e atributit ‘e mbramë’ (*‘Die letzte Welt’*, në përkthim do të thotë *‘Bota e mbramë’*). Në aspektin kohor Tomi paraqet një aludim në apokalipsë.

Në të njejtën kohë kjo botë e mbramë paraqet një oponencë me Leibnitz-in, i cili thoshte se *‘Zoti ka krijuar më të mirën botë të mundshme.’*<sup>546</sup> Me këtë rast,

<sup>539</sup> Ransmayr. F. 261

[In diesen steinernen, fensterlosen Raum waren die Bewohner eines ganzen Straßenzuges zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden.]

<sup>540</sup> Tomi është një lloj imitimi i Macondo-s së Marquez-it. Si Macondo edhe Tomi është një lokalitet i vogël, i rrezikuar nga natyra, dhe i themeluar nga njerëzit e romanit.

<sup>541</sup> Po aty, f. 9.

<sup>542</sup> Po aty, f. 8.

<sup>543</sup> Po aty, f. 246.

<sup>544</sup> Po aty, f. 9.

<sup>545</sup> Po aty, f. 199.

<sup>546</sup> Shiko Epple. f. 41.

sipas Ransmayr-it, bëhet fjalë për më të keqen botë të mundshme, e cila nuk funksionon në bazë të ligjeve të natyrës, por e nënshtruar botës dhe ligjeve të pashpjegueshme të llojit njerëzor. Kjo është baza e filozofisë kritike të Ransmayr-it dhe vizioneve të tij apokaliptike, të cilat shkojnë krejtësisht konform botëkuptimeve të Neoavangardës.<sup>547</sup>

Në *Die letzte Welt* kjo shpërfaqet qartë sidomos me dhomat e gazit helmues (Hitler-i), deri te rrëshqitjet e mëdha të dheut në Tomi dhe rrethinë. Me këtë ky roman bëhet roman për ‘përftueshmërinë e botës’.<sup>548</sup>

Roma, përkundrazi, është ‘bota e domosdosë dhe arsyes’<sup>549</sup>, metropoli i rregullit dhe stabilitetit, i jetës racionale dhe qendër e botës. Roma është sinonim i hierarkisë dhe sistemit shtetëror. Të gjitha hapësirat jetësore përgjohen nga një aparat shtetëror i fuqishëm. Çdo gjë që nuk përthekon Roma, është periferi, për këtë arsye përkatësia romake është një privilegj. Shikuar nga Roma Tomi paraqet ‘fundin e botës’<sup>550</sup>.

Në roman ndodhin shumë ngjarje fantastike. Tregimi merr një nuancë përrallore, shndërrohet në një botë hibride, në një botë të mistershme, në mes të racionale dhe irracionale, magjisë dhe realitetit. Kjo bën që lënda që tregohet të nënkuptohet si konstrukcion jashtë botëkuptimit tonë për realitetin, ose thënë më mirë Ransmayr e zhvendos realitetin, duke bartur fillin e tregimit shpesh në botën e fantastikës, irrealës, përrallore, me ç’rast i jep romanit edhe një karakteristikë të të shkruarit postmodern.

Vetë fillimi i romanit nis me metamorfozë. Fillimisht përshkruhet një orkan, i cili ngadalë shndërrohet në një tufë zogjsh, e cila tutje shndërrohet në kurorën e një vale deti. Një orkan që fillimisht shkakton shumë zhurmë, kështu që nga larg të jep ndjenjën se dëgjon klithma, që duket sikur vijnë nga brendia e anijes. Njëkohësisht anijen e kanë kapluar tërbimi dhe kutërbimi, që udhëtimin për në Tomi e bëjnë edhe më të lodhshëm.

---

<sup>547</sup> Zima. F. 217

<sup>548</sup> Kovar, Jaroslav: Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman “Die letzte Welt”. In: Die Literatur und Kritik. Jänner/Februar, 241/242.

<sup>549</sup> Ransmayr. F. 287

<sup>550</sup> Po aty, f. 73.

“Një orkan, - ishte një tufë zogjsh lart nëpër natë; një tufë e bardhë, që afrohej vrullshëm dhe përnjëherë u bë vetëm kurora e një dallge të tmerrshme, që kërceu mbi anije. Një orkan, - kjo ishte klithja dhe vajtimi në errësirën nën kuvertë të anijes dhe kutërbimi i thartë i vjelljes. Ai ishte një qen, që u tërbua nga detërat e harlisur dhe i këputi një detari gishtërinjtë e shputës. Mbi plagë u shtresua shkumba. Një orkan, - ai ishte udhëtimi për në Tomi.”<sup>551</sup>

Janë përjetimet e Cotta-s, i cili udhëton me anije përmes Detit të Zi për të kërkuar Ovidin dhe për *Metamorphosen*. Rruga e Cotta-s, që është edhe rruga e lexuesit për te Ovidi, kalon nëpër ujë, nëpër kohë, nëpër dhe; është një labirint: Roma, Tomi, Trachila.

Cotta, figura kryesore e romanit, është një romak i respektuar. Mik i poetit Ovid, ai ikën me dokumentacion të falsifikuar nga Roma, duke shndërruar kështu veten në një ikës nga shteti. Pasi që në Romë veç janë përhapur thashethëmet se Ovidi ka vdekur, Cotta nisët në kërkim të poetit dhe veprës së tij. Ai mbërrin në Tomi, në vendbanimin e fundit të poetit, një mëgjes prilli. Atje ai qëndron deri në janar, kur për herë të fundit udhëton për në Trachila. Brenda kësaj kohe (3/4 e vitit) nga perspektiva rekursive e narratorit tregohet jeta e Naso-s, dëbimi i tij, rinia. Njëkohësisht mësojmë shumë edhe për jetën e Cotta-s dhe njerëzve në Tomi.

*Die letzte Welt* është romani i dytë i Ransmayr-it, dhe ka shumë të përbashkëta me romanin e tij të parë *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*<sup>552</sup>. Te *Die letzte Welt*, sikur atje, bëhet fjalë për kërkim gjurmësh, për kërkim të realitetit dhe së vërtetës, për kërkim të letërsisë. Si Mazzini, figura kryesore e *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, po ashtu edhe Cotta, figura kryesore

<sup>551</sup> Po aty, f. 8.

[Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näher kam und plötzlich nur noch die Krone eine ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriss. Über der Wunde schloss sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi.]

<sup>552</sup> Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman. Frankfurt a. M., Fischer, 1987

e Die letzte Welt, janë kërkues të së vërtetës, të cilët, në fund (në fund të tregimit, në fund të botës) zhduken. Me këtë aludohet në pakuptimësinë e realitetit, kërkimin e kotë në kuptimin e jetës, dhe njëkohësisht në vdekjen e letërsisë.

*“Unë s’bëja tjetër vetëm se punën e tij dhe lëvizja aq detyrimisht nëpër fantazitë e tij, si të isha një marionetë.”<sup>553</sup>*

Mazzini pra është figura të cilës mund t’i mvishet funksioni i autorit të librit. Ai kërkon, hulumton, grumbullon materialet nga arkivat, rekonstruktoren një ekspedicion shkencor të dikurshëm. Ai udhëton në veri.

*“Në njëfarë mënyre, thoshte Mazzini, ai skicon të kaluarën rishtas. Ai imagjiron histori, thur ngjarje dhe veprime, i shkruan ato dhe vërteton në fund, nëse në një të kaluar të afërme apo të largët, kanë pasur paraardhës apo simotra të ngjashme për figurat e fantazisë së tij. Kjo, thoshte Mazzini, thjesht nuk është asgjë tjetër veçse metoda e shkruarsëve të romaneve me temë ardhmërinë, veçse, për dallim, kanë llogaritjen e mbrapshtë të kohës. Kështu ai ka përparësinë që përmes hulumtimeve historike të vërtetojë të vërtetën e ndjesive të tij. Ajo qenka një lojë me realitetin. Por, ai menduaka se çfarëdo që ai fantazon, dikur gjithsesi ka ndodhur [...] atij i mjafton dëshmia private, e fshehtë, se ka krijuar zbulimin e realitetit.”<sup>554</sup>*

Realiteti ka një forcë të tmerrshme tërheqëse. Kësaj Mazzini nuk kishte mundur t’i kundërshtonte dhe *“ai shtegëtoi përtej akullnajave. Mazzini u zhduk.”<sup>555</sup>* Ngjashëm ndodh edhe me Cotta-n në *Die letzte Welt*, edhe Cotta nuk kthehet më kurrë nga shtegtimi i tij. Se ku mbeten Mazzini dhe Cotta nuk e marrim vesh. Derisa qentë e Mazzini-t, të cilët kishin tërhequr qerren-sajë të tij nëpër akullin pa fund kthehen, ai vetë mbetet përgjithmonë në parajsën

<sup>553</sup> Po aty, f. 25.

[Ich tat ja s e i n e Arbeit und bewegte mich in seinen Phantasien so zwangsläufig wie eine Brettfigur.]

<sup>554</sup> Po aty, f. 21.

<sup>555</sup> Po aty, f. 24.

[Er wanderte über die Gletscher. Mazzini verschwand.]

prej akullit të zbuluar nga Julius Payer<sup>556</sup>, ndërkaq nga Cotta mbetet vetëm jehona e emrit të tij nëpër bjeshkë (në natyrë). Autori vdes, sepse shkrimi është vetëflim. Ai jeton tutje në dhe me veprën e vet.

### VI.2.3. Struktura e romanit

Teksti i *Die letzte Welt* është shumë kompleks dhe shumëstresor, përndryshe një fikcion metaletar, metamitik dhe palimpsestoid. Është një interpretim poetik i *Metamorphosen* të Ovidit. Njëkohësisht një projektim i defekteve të shoqërisë së tanishme, kompleksitetit dhe misteriozitetit të kohës së sotme. Pikënisja kritikuese e autorit ndaj raporteve të sotme shoqërore s'është veçse një reflektim konform pikëpamjeve politike të tij, të ngjashme me lëvizjet politike të majta të Evropës. Njëkohësisht ajo paraqet revoltën e tij të shumanshme kundër padrejtësive, politikave të gabuara në ekologji, feminizëm, kundër totalitarizmit. Kjo revoltë shpërfaq një pesimizëm të dukshëm të autorit. Në kundërshtim me tekstin e Ovidit, në *Die letzte Welt* njerëzit shndërrohen në gurë, në masë inorganike, në mosshpresim. Këtu, në romanin e Ransmayr-it pra, shtegtimi i shpirtërave përfundon, dhe kjo nuk rezulton me një katarsë, përkundrazi: autori sikur kthehet në një nihilist, i cili përmes gurëzimit të figurave të veta, dëshiron të projektojë një botë pa njerëz, fundin definitiv të njerëzimit.

Në të njëjtën kohë ekzistojnë dy rrafshë të tregimit: rrafshi fikcional i *Die letzte Welt* dhe rrafshi i refleksioneve imagjinative të *Metamorphosen*.

“Për shkak të dëshmive paratekstuale një vepër shpesh ndodh të identifikohet si arkitekt.”<sup>557</sup>

Si paratekst në *Die letzte Welt* qëndron repertoari ovidian<sup>558</sup>, i cili është ngjitur në fund të romanit. Aty janë vendosur përballë njëra-tjetrës figurat e romanit me ato të veprës së Ovidit. Përmes një ballafaqimi të tillë mund të përfundohet se këtu si shembull është marrë një vepër tjetër. Kjo formë e transtekstualitetit,

<sup>556</sup> Po aty, f. 260.

<sup>557</sup> Genette, G.: Palimpseste. Die Literatur auf zweite Stufe. Übersetzt von W. Bayer und D. Hornig. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993. F. 18

[Ein Werk wird oft aufgrund paratextueller Hinweise einem Architekt zugeschrieben.]  
<sup>558</sup> *Die letzte Welt*. F. 289

ku ndodh aludimi në një vepër tjetër, përkufizohet si strukturë palimpsesti e një teksti.<sup>559</sup>

“Palimpsest është një pjesë e shkruar antike apo e mesjetës, prej së cilës shlyhej teksti i vjetër ndërsa pergamena mund të shkruhej prapë, ndërsa përfundi teksti i vjetër mund të bëhej prapë i dukshëm.”<sup>560</sup>

Përmes kultivimit të strukturës së tillë në *Die letzte Welt* vazhdimisht hetohet bota e vjetër e *Metamorphosen*. Përmes mediumit Cotta ne kuptojmë botën e romanit, dhe duke e kuptuar atë ne zbresim në botën e *Metamorphosen* dhe *Epistulae ex ponto*. Struktura palimpsestoide e *Die letzte Welt* vihet shpesh në dyshim, duke u diskutuar nga shkencëtarë të ndryshëm. Kështu edhe A. Fitz<sup>561</sup> mendon se ky roman nuk i nënshtrohet një strukture palimpsestoide por, më tepër, një strukture rizomatike.<sup>562</sup> Në studimin e tij mbi veprën e Ransmayr-it, duke iu referuar librit *Mbi nocionin e rizomit* të Deleuze-t dhe Guattari-t, ai, ndër të tjera thotë se ky roman ka shumë arsye për t’u trajtuar si roman me karakter rizomtik, sepse në njërin anë vetë natyra dhe ndërtimi i tij me shumë plote dhe njësi të ndërvarura me njëra-tjetrën kanë formë rizomi, ndërsa, vazhdon ai, në anën tjetër edhe ngjarja zhvillohet në formë rizomi. Kjo sepse kundërshtitë në mes të tregimeve, ngjarjeve, thashethemeve dhe perspektivave nuk pezullohen nga një fuqi qendrore, për shembull nga një narrator auktorial, por ato pikërisht për këtë shkak vazhdojnë të qëndrojnë, aq sa asnjëra nga gjithë ato perspektiva nuk mund t’i përcaktohet asfarë preference.<sup>563</sup>

<sup>559</sup> Genette përdor me shumë zemërgjerësi nocionin ‘Palimpsest’. Me palimpsest ai kupton çdo lidhje të një vepre me një tjetër.

<sup>560</sup> Epple: Ransmayr. F. 17

[Palimpsest bezeichnet ein antikes oder mittelalterliches Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgeschabt und das Pergament erneut beschrieben wurde, worunter der alte Text jedoch wieder sichtbar gemacht werden kann.]

<sup>561</sup> Fitz, A.: Wir blicken in ein ersonnenes Sehen. Wirklichkeits- und Selbst-konstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, Ulrich Woelk. Röhrig, 1997

<sup>562</sup> Po aty, f. 289.

<sup>563</sup> Po aty.

## VI.2.4. Lidhja me Metamorphosen

Thënë kushtimisht në *Die letzte Welt* ndodh një rishkruarje e *Metamorphosen*. Ritregohet një botë<sup>564</sup>. Motivët dhe figurat e vjetra marrin trajta të reja. Veç kësaj ato fitojnë edhe karaktere dhe role tjera, madje modifikimi i lëndës mitike shkon aq larg sa figurat mitike bëhen pjesëmarrëse ngjarjesh tjera. Bota çtrajtohet, shformohet dhe tregohet ndryshe dhe tjetër. Dhe kjo, sipas Epple, poetikisht është legjitime.<sup>565</sup> Gjithë këtë modifikim të botës mitike lexuesi e merr vesh përmes perspektivës së mediumit Cotta. Ai ka udhëtuar për në Tomi për të gjetur *Metamorphosen* në mënyrë që, përmes këtij akti, të mund të fitojë nam në Romë. Siç kuptohet nga teksti, ai në këtë veprë ka parë për së afërmi paralajmërimin e përfutshmërisë së botës, ndërsa në Ovidin një profet të vërtetë. Ransmayr shkruan se Cotta në rrëzimin e Nasos ‘*nuk ka parë vetëm tragjedinë e një njeriu të lavdishëm, por shumë më qartë shenjat e një përfutshmërie asgjësuese dhe shndërruese të çdo gjëje.*’<sup>566</sup> Në Tomi Cotta nuk e gjen as poetin dhe as veprën e tij. Lexuesi ndërkaq e gjen veprën e Ovidit përmes përjetimeve të Cotta-s.

Sikur teksti i Ovidit (15 libra të metamorfozave) edhe ky i Ransmayr-it ka 15 kapituj, pastaj përveç Nasos dhe Cotta-s të gjitha figurat e romanit mbajnë emra nga *Metamorphosen*. Ndërsa dëshminë e parë rreth fakteve dhe realieve mbi Ovidin, jetën dhe veprën e tij, na e afron shtojca në fund të romanit.<sup>567</sup> Tutje: të gjitha ngjarjet aludojnë në ngjarjet dhe motivet e tekstit të Ovidit. Figurat si dhe metamorfozat e të tyre ngjasojnë tërësisht me ato të *Metamorphosen*. Madje edhe vetë kundërshtitë mes dy teksteve s’janë veçse referime në tekstin bazë, si për shembull:

1. Te Ovidi rol qenësor ka krijimi i jetës njerëzore, derisa te Ransmayr këtë rol e ka rënia dhe fundi i saj dhe kulturës njerëzore.

<sup>564</sup> Bota mitike e veprës së Ovidit.

<sup>565</sup> Epple: Ransmayr. F. 88

<sup>566</sup> Ransmayr. F. 145

[[...] nicht bloß die Tragödie eines gefeierten Mannes, wahrgenommen hatte, sondern deutlicher noch die Zeichen einer alles vernichtenden, alles verwandelnden Vergänglichkeit.]

<sup>567</sup> Epple: Ransmayr. f. 86

2. Ransmayr përshkruan kreatura karnevaleske që në Tomi festojnë gjatë një nate të tërë. Këto janë paraqitje karikatureske të shumë figurave nga *Metamorphosen*.
3. Aty ku Ovidi lavdon Augustin, Ransmayr e përshkruan një diktator, një shtet diktatorial regresionin dhe totalitarizmin. Roma e Ransmayr-it është një Romë e ndjekjeve dhe tmerrit, intrigave dhe një administrate të pamëshirëshme.

Janë edhe shumë mënyra tjera përmes të cilave *Metamorphosen* rishfaqen në tekstin e Ransmayr-it: citate në formë vargjesh, të cilat në roman vijnë me shkrim kursiv (të thyer)<sup>568</sup> ose me shkronja të mëdha<sup>569</sup>. Po ashtu në *Die letzte Welt* ka figura nga *Metamorphosen* të cilat janë ritreguar bensikërisht, pa pësuar asnjë ndryshim në historinë dhe karakterin e tyre, si: Iason, Ascalaphus, Memnon, Cyane, Marsays, pastaj Fama, Procne, Philomela, Tereus të cilat relativisht saktë kanë bartur cilësitë e veta nga teksti antik në atë të Ransmayr-it. Ndërsa vepra kapitale e Ovidit në mënyrën e saj më të arrirë letrare ritregohet përmes figurave si Echo, Fama, Arachne, Pythagoras dhe përmes filmprojektorit të Cyparis-it. Se sa i pandashëm është romani i Ransmayr-it nga universi i *Metamorphosen* tregon më së miri stili, retorika, filozofia, psikologjia dhe estetika e tekstit të Ovidit që rigjehet në roman. Këtë e ka vërejtur dhe nënvizuar edhe Epple:

“Pa dyshim që gjuha e *Die letzte Welt* është një arritje krejtësisht e Ransmayr-it. Por stili i tij i lartë pikëtakohet me stilin e lartë antik. Mjetet e tij stilistike, figurat retorike, para së gjithash aliteracionet dhe anaforat, ndërrimi i thesarit foljor, ndërtimi hipotaktik i vargut, këto gjinden edhe te Ovidi.”<sup>570</sup>

Dhe jo vetëm këto dëshmojnë dhe tregojnë për ngjashmërinë me *Metamorphosen*, por janë edhe tjera struktura kuptimore, të cilat Ransmayr i

---

<sup>568</sup> Ransmayr. F. 15, 109, 127, 242

<sup>569</sup> Po aty, f. 50

<sup>570</sup> Epple: Ransmayr. F. 88

[Unbezweifelbar ist die Sprache der *Letzten Welt* Ransmayrs eigenständige Leistung. Aber sein hoher Stil trifft sich mit dem hohen Stil des antiken Epos. Seine Stilmittel, rhetorische Figuren, vor allem Alliterationen und Anaphern, Abwechslung des Wortschatzes, hypotaktischer Satzbau, finden sich auch bei Ovid.]



ka përdorur në pasazhe të ndryshme të *Die letzte Welt*, e të cilat vërtetojnë një imitim të artit të të treguarit, të cilin e ka kultivuar Ovidi. Siç është rasti te përkthimi i përmbytjes, ku lexuesi fiton ndjenjën se shfleton *Die letzte Welt*, por lexon *Metamorphosen*.

Originaliteti i romanit të Ransmayr-it i vjen sidomos nga përjashtimi që ky tekst u bën zotërave. Asgjë në të nuk ndodh si pasojë e vullnetit hyjnor, gjë që është e kundërta e asaj çfarë ndodh në *Metamorphosen*, ku vullnetet hyjnore janë bazë e çdo ndryshimi. Ransmayr i ka zëvendësuar zotërat e *Metamorphosen* me një Zot-njeri të vetëm: me autorin e tyre, Nason. Me këtë artisti shpallet Zot i veprës së vet, Zot i gjithësisë së vet krijuese. Kjo krijon motivin e amshueshmërisë në vepër. Një ky nga qëllimet primare të Nasos: sepse, siç thotë ai në fund të veprës së tij, ai ka shkruar një vepër, përmes së cilës ai do të jetojë gjatë dhe emri i tij do të jetë i pashkatërrueshëm.

Me romanin e Ransmayr-it, Ovidi do të jetojë nëpër shekuj jo vetëm përmes veprës së tij, por edhe përmes kësaj vepre postmoderne, sepse ajo paraqet një roman mbi Ovidin dhe për Ovidin.

### VI.2.5. Figurat e Die letzte Welt

Figurat e Ransmayr-it kanë emra nga *Metamorphosen* e Ovidit. Tregimet e shkruara në 15 librat e *Metamorphosen* dhe figurat e tyre trajtohen reciprokisht në 15 kapitujt e Die letzte welt. Me këtë tregimet e pjesshme mbi bazën e lëndës ovidiane krijojnë një metarrafsh të tekstit mitik. Si fragmente të një ur-teksti, ato integrohen njëra pas tjetrës në mozaikun e tërësisë, me ç'rast modifikimet e domosdoshme të tyre nuk ndikojnë në kuptimësinë e ngjarjes. (Shembull: te Ovidi Echo ajo nimfa e dënuar të përsëris fjalët e të tjerëve, derisa te Ransmayr ajo luan një rol të rëndësishëm në zhvillimin dhe ritregimin e tregimeve të Nasos.)

#### VI.2.5.1. Naso

Naso është një figurë për të cilin thuhet që ka vdekur, por ai njëkohësisht gjendet çdokund. Një krijues i një bote kalimtare mitesh të tëra: *'Asgjë në këtë*

botë s'mbetet përgjithmonë<sup>571</sup> kjo është kryeporosia e kryeveprës së tij *Metamorphosen*. Poeti zhduket që në fillim të tregimit dhe është shndërruar në një të padukshëm, duke paraqitur kështu një figurë fiktive. Kjo bëhet me e qartë me rastin e arsyetimit të dënimit me dëbim, me ç'rast si fjalimi i Nasos para qindar - mijëra banorëve të Romës, që nuk ka ndodhur kurrë, ashtu edhe stadiumi i quajtur 'Te të shtatë strehët' (ku mbahet ky tubim) nuk ka ekzistuar kurrë në Romë. Tutje, në tekstin e Ransmayr-it, Naso shfaqet vetëm përmes kujtimeve dhe përshkrimeve të të tjerëve. Të gjitha mediumet, autori dhe figurat dëshmojnë vazhdimisht ekzistencën e tij, ai ndërsa mbetet i pashfaqur.

Në botën dhe veprën e Nasos tregimi hyn nga të gjitha anët: nga gurët e mbuluar me kërmij në Trachila, deri te thurimat e Arachnes. Ne hyjmë në botën e ndjenjave dhe synimeve, vuajtjes dhe lakmisë për famë e deri në angazhimet politike të Nasos. Kjo e bën romanin një roman mbi Ovidin.

Megjithatë, të figura e Nasos mund të vërehen kontura labile: ai vepron, lëviz, mes pozitive të një heroi dhe një qyqari. Në njërën anë ai angazhohet kundër qëndrueshmërisë së pambarim të botës (dhe me këtë edhe të diktaturave):

*'Asgjë, dua të besoj, mund të qëndrojë gjatë në të njejtën trajtë.  
Kështu, ju o kohëra, u shndërruat nga ari në hekur.'*<sup>572</sup>

Ndërsa në anën tjetër ai lavdon Augustin aq shumë, sa që atë e shpall Zot, të cilit i lutet për falje. Naso, pra, angazhohet kundër konservimit të gjendjeve, por njëkohësisht dëshiron që vepra e tij të jetë përgjithmonë e pavdekshme:

*"Dhe tash mbarova një vepër, të cilës as mënia e Jupiterit,  
as zjarri as shpata, as brerja e kohës nuk do të mund ta prekun.  
Dhe po të dojë le të lindë dita e mbramë, ajo perëndi  
vetëm e trupit tim, që do më shuajë jetën time të shkretë: e  
pavdekshme  
jehon pjesa fisnike e qenies sime përmbi të lartat  
yje përpjetë, dhe i pashkatërrueshëm jeton emri im;  
Dhe ku romakët sundojnë vendet e pushtuara, ata popuj  
do të më lexojnë: nëse është e vërtetë mençuria e këngëtarëve*

<sup>571</sup> *Metamorphosen*, XV, 177-178

<sup>572</sup> *Po aty*, f.269-270.

*unë mbetem me nam për kohë të kohërave i gjallë.*<sup>573</sup>

Kjo është kundër përcaktimeve, botëkuptimeve dhe filozoisë së vetë atij, sepse (atë që ai i ka mohuar diktaturës) Ovidi në këtë mënyrë, përmes letërsisë, dëshiron të bëhet i përhershëm. Rrafshi historik është shkruar në rrafshin fiktiv të poetit Naso, duke ambiguizuar figurën e Ovidit, dhe duke e materializuar atë përmes botës fiktive të *Metamorphosen* në natyrën e çuditshme të *Botës së mbramë* në Tomi.<sup>574</sup>

Naso është një viktimë e diktaturës. Këtë e kuptojmë nga kujtimet e Cotta-s për Romën, që në ditët e para të qëndrimit të tij në Tomi. Në Romë gjithçka organizohet, orientohet dhe mbikëqyret nga një aparat i fuqishëm diktatorial. Letërsia po ashtu. Në *Die letzte Welt* vitrinat e librarive të Romës janë mbuluar me portretin e Nasos. Ne fejonet dhe gazetatat ditore të Romës shkruhet vazhdimisht për veprat e Nasos. Ndërsa Naso publikon veprën e vet duke botuar pjesë nga *Metamorphosen*. Kjo e çon në kurthin e diktaturës në pushtet, sepse: “*Edhe vetë titulli i kësaj vepre në qytetin rezidencial të imperatorit August paraqet njëfarë fodullëku, njëfarë rebelimi në Romë, ku çdo ngrehinë parqet një përmendore të sundimtarëve, duke dëshmuar qëdrueshmërinë, jetëgjatësinë dhe pandryshueshmërinë e pushtetit. Metamorphoses, shndërrimet, e kishte quajtur Naso këtë libër, dhe e kishte paguar me Detin e Zi.*”<sup>575</sup>

Letërsia nuk guxon të merret me problemet e shoqërisë, nuk guxon të shkruajë në mënyrë kritike mbi problemet dhe jetën politike të Perandorisë. Nëse shkruhet rreth tyre, atëherë shteti tregon fytyrën e tij të vërtetë (fytyrën e dhunës) dhe dënon rëndë. Përmes opozicionit letërsi – pushtet Ransmayr ka

<sup>573</sup> Ransmayr. F. 50

<sup>574</sup> Epple: Ransmayr. F. 27

<sup>575</sup> Ransmayr: F.43-44

[Allein der Titel dieses Buches war in der Residenzstadt des Imperators Augustus eine Anmaßung gewesen, eine Aufwiegelei in Rom, wo jedes Bauwerk ein Denkmal der Herrschaft war, das aus den Bestand, auf die Dauer und Unwandelbarkeit der Macht verwies. Metamorphoses, Verwandlungen, hatte Naso dieses Buch genannt und dafür mit dem Schwarzen Meer gebüßt.]

dashur të përshkruajë, se sa pak mund të bëjë sot letërsia kundër totalitarizmave dhe diktaturave dhe se sa e pafuqi është ajo në këtë raport.<sup>576</sup>

Naso në *Die letzte Welt* nga një pjesë e shoqërisë hyjnizohet duke u lavdëruar gjer në qiell, por politikisht letërsia e tij mbetet e pandikim. Si poeti ashtu edhe vepra e tij fitojnë në rëndësi dhe bëhen më me ndikim vetëm pas dënimit të tij, pas dëbimit në brigjet e Detit të Zi. Ndërsa me lajmin për vdekjen e tij shpërfaqet madhështia e letërsisë, sepse poeti i dëbuar shndërrohet në një martir të diktaturës dhe bëhet i ‘*pasulmueshëm, i paplaqueshëm*.’<sup>577</sup> Kështu ai paraqet një problem (dhe një rrezik) për diktaturën, sepse tani “*çdo varg, çdo fjalë e lënë nga i dëbuari, përmes vdekjes së tij në fund të botës, mund të shndërrohej në një parullë kryengritjeje*.”<sup>578</sup>

Populli i shtypur organizon një marsh të heshtur, i cili më vonë shndërrohet në beteja disaditore nëpër rrugët e Romës. Kështu, diktaturës nuk i mbetet tjetër pos të instrumenta-lizojë vdekjen e poetit, ta keqpërdorë atë: poeti i dëbuar bëhet ‘*biri i madh i Romës*.’<sup>579</sup> Ajo, që Naso gjatë dhjetë vjetëve të dëbimit e kishte ëndërruar me aq dëshirë, kthimi në Romë, tani plotësohet përmes kthimit në formë përmendoreje. Ai kthehet në shtëpi si gur. Ai, porsì Battus nga romani *Die letzte Welt* shndërrohet pra në gur dhe si i tillë ai do t’i shërbejë heshtur diktaturës. Kjo vërteton faktin se synimi për të krijuar një art që ballafaqohet me kritikë me diktaturën është jo vetëm një iluzion, por madje mund të ketë edhe pasoja vdekjeprurëse. Mu për këtë *Die letzte Welt* është edhe një roman për diktaturën.

Në tabelën përkujtimore nga mermeri i kuq në shtëpinë e Nasos në Romë është i shënuar edhe viti i tij i vdekjes, numri 17. Ky numër përsëritet disa herë në roman: Shtegtimi i Cotta-s për në Tomi zgjat 17 ditë, sikur edhe koma e Thies Gjermanit pas lëndimit që pëson nga kali i vet.

<sup>576</sup> Edhe vetë romani *Die letzte Welt* i Ransmayr-it ka qenë i ndaluar nga diktatura në Rumani, deri më 1989.

<sup>577</sup> Ransmayr: F. 138

<sup>578</sup> Po aty,

<sup>579</sup> Po aty, f. 140.

### VI.2.5.2. Cotta

Cotta nuk ka kurrfarë vetish. Lexuesi nuk mëson asgjë për të. Figura qëndrore e *Die letzte Welt* është një medium përmes të cilit lexuesi zbulon episodet, kohët dhe personat e tregimit, duke i lidhur ato me njëra-tjetrën, sikur një mozaik. Cotta është bartësi i ngjarjes në tregim: ai kërkon Nason dhe *Metamorphosen*. Si një adhurues i Nasos, pas mungesës së gjatë të poetit në Romë, i është rritur përmallimi dhe dashuria për të.

*“Edhe vite pas tubimit festiv të Shën Lorencit Cotta ruante në kujtesën e vet atë pamje me kthjelltësi të çuditshme, si një pamje të pandryshueshme të një poeti, të nxjerrur përgjithmonë nga sfondi i kohës.”<sup>580</sup>*

Kështu Cotta paraqiste një nga shumë adhuruesit e Nasos, dhe ai, pors i poeti vetë, dëshiron të jetë i famshëm. Kjo dëshirë për të patur nam rikthehet vazhdimisht gjatë tregimit, që prej udhëtimit ilegal për në Tomi. Me udhëtimin dhe zbulimin e *Metamorphosen* ai dëshiron të arrijë famën e dëshiruar.

*“Dhe ai, Cotta, do të kërkonte sipas qejfit të tij pranim për rizbulimin e poezisë së lavdishme.”<sup>581</sup>*

Gjatë rrugëtimit 17-ditor<sup>582</sup> për në Tomi Cotta zbulon se kishte qenë pikërisht njëtrajtëshmëria e larguar nga Roma. Për një njeri që kishte monotoni, kërkimi

<sup>580</sup> Po aty, f. 110.

[Noch Jahre nach der Festversammlung von San Lorenzo bewahrte Cotta dieses seltsam erklärte Bild Nasos als das unwandelbare, wie für immer aus der Zeit genommene Bild eines Dichters in seinem Gedächtnis.]

<sup>581</sup> Po aty, f. 147.

[Und er, Cotta, würde ganz nach seiner Wahl von den einen oder von den anderen die Anerkennung für die Wiederentdeckung einer großen Poesie fordern.]

<sup>582</sup> Siç përmenda më parë numri 17 ka një vend të veçantë në roman, që lidhet edhe me gjendjen në koma të Thies Gjermanit. Në të dyja rastet bëhet fjalë për shndërrime: në rastin e parë Cotta shndërrohet për 17 ditë në një refugjat ndërsa Thies në një dezertor. Të dy burrat, të cilët në mënyrë aktive (Thies) dhe pasive (Cotta si intelektual) kanë marrë pjesë aktive në aparatet e diktaturave (njëri të Hitlerit dhe tjetri të Augustit), por përmes veprimesh të veta ata e refuzojnë diktaturën, secili në mënyrën e vet. Por, te Cotta shndërrimi më i madh është zbritja e tij nga bota e vërtetë në botën mitike, në botën e *Metamorphosen*. Këtu më duhet përsëris se Ovidi ka vdekur në vitin 17.

i Nasos dhe veprës së tij fiton rëndësi thelbësore dhe bëhet ngushëllim jetësor.

Shtegu i Cotta-s është shtegu i lexuesit në kërkim të letërsisë. Dhe jo vetëm kaq: përmes mediumit Cotta lexuesi depërton në një labirint pyetjesh, pyetjesh bazike mbi jetën, arsyen, humanizmin, qeniesinë, diktaturën, religjionin, mallin për vendlindje, historinë. Përmes Cotta-s shpërfaqet pakuptimësia e të jetuarit në dy ambiente tërësisht të ndryshme: as Roma dhe as Tomi, as qytetërimi i lartë dhe as barbaria nuk mund t'i ofrojnë njeriut një jetë të dinjitetshme. Jo arsyeja (në Romë arsyeja njerëzore shpërfaqet përmes një diktature terrorizuese, në Tomi arsyeja dështon krejtësisht) dhe as ndjenjat, këto dy fuqi të rëndësishme njerëzore, luajnë ndonjë rol të veçantë në roman, por fantazia krijuese: karnevali në Tomi, shfaqjet filmike të Cyparis-it, thurjet e Arachne-s.

Cotta është dëshmitar i artit, i cili ndodh në mes të një *'jete të shëmtuar'*<sup>583</sup>. Por, ky art, që riprodhohet në lloje dhe mënyra të ndryshme, tregon për një përmallim të përgjithshëm të banorëve të Tomi-it për një botë tjetër, një botë paraardhëse, atë të *Metamorphosen*. Këtu duket qartë: Cotta zbret në botën e Mitit. Në kapitullin e parë ai takon Pythagoran, shërbëtorin e Ovidit, që i tregon këtij leckat, ku janë të shkruara *Metamorphosen*. Në leckën e parë Cotta lexon: *'Askujt s'i mbetet trajta e vet përgjithmonë.'*<sup>584</sup> Edhe në 15 shkëmbinjte e mbuluar me kërmij shfaqet teksti i Ovidit, sado që në formë fragmentesh. Kështu teksti i Ovidit materializohet jo vetëm fizikisht si ambient i ngjarjes dhe ndodhjes, por edhe si fragment.

Gjatë gati një viti sa qëndron Cotta në Tomi, ai takon situata, që nuk përkojnë me të mundurën. Me gurëzimin e Battu-it ai nis të kuptojë *"se ka rënë në një mes-botë, në të cilën më nuk vlejnë ligjet e fizikës, por edhe në të cilën nuk kishte asnjë ligj, që këtë mund ta shpëtonte nga çmendja."*<sup>585</sup> Kjo është dëshmia e dyzimit të Unit dhe vetëdijes së tij.

---

<sup>583</sup> Ransmayr. F. 30

<sup>584</sup> Po aty, f. 15.

[Nulli sua forma manebat.]

<sup>585</sup> Po aty, f. 220.

Mision i Cotta-s në Tomi para së gjithash është mbijetesa e letërsisë, shkrimit. E tëra, që ai bën, vihet në shërbim të pavdeksisë së letërsisë. Bisedat me Echo-n, me Fama-n, me Arachne-n, me Lycaon-in, vizita e shfaqjes filmike të Cyparis-it. Përmes kësaj inskenohet dhe përceptohen rishtas *Metamorphosen* e Ovidit, ato pra lexohen tutje. Për Cotta-n si vepra ashtu edhe autori i saj janë të pagjetshëm dhe sa më gjatë që ai qëndron në Tomi, shndërrohet gradualisht në një banor të atyshëm. Ai integrohet aty aq shumë, sa që nuk kujtohet më në Romën. Kur ai për të dytën herë, pa patur sukses në kërkimin e tij, kthehet nga Trachila, nis të bëjë punën e Lycaon-it, që është zhdukur. Me këtë ai bëhet zot i ri i shtëpisë dhe litarpunuesi i ri i Tomi-t. Kjo paraqet shndërrimin përfundimtar, kur ai edhe zhduket shtegut të tij (*Shtegut të Nasos.*<sup>586</sup>) për në ‘Olimp’.

*“Cotta humbet në malet e Trachilas, duke kërkuar një shkrim të fundit atë, që mban emrin e vetë atij, sepse ai është i bindur që edhe ai vetë është vetëm një citat nga Metamorphosen.”*<sup>587</sup>

### VI.2.5.3. Echo

Asnjë banor i Tomi-t (me përjashtim të disa fëmijëve), s’ka lindur në Tomi. Po ashtu edhe Echo. Të gjithë kanë ardhur rastësisht në Tomi, dhe kanë mbetur aty “[...] në bregdetin e Tomi-t të gjitha fatet i ngjanin njëri-tjetrit së paku në një pikë: kushdo që ishte vendosur në ruinat, shpellat, zgafellat apo shtëpitë e shkërrmoçura prej guri, vinte nga vende tjera, nga dikund tjetër. Me përjashtim të disa fëmijëve të zhurmshëm e të zdralosur, dukej sikur nuk kishte asnjëri, që këtu jetonte që prej lindjes së vet, asnjëri që ishte ngulitur

---

[(...)dass er in eine Zwischenwelt geraten war, in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen, in der aber auch kein anderes Gesetz erkennbar wurde, das ihn hielt und vor dem Verrücktwerden schützen konnte.]

<sup>586</sup> Po aty, f. 268.

<sup>587</sup> Gleis, R. Ovid in der Zeiten der Postmoderne. Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: *Poetica. Zeitschrift für sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 26, 1994. F. 422

[Cotta verliert sich im Gebirge Trachilas, auf der Suche nach einer letzten Inschrift - der, die seinen eigenen Namen trägt, denn er ist überzeugt, dass auch er selbst nur ein Zitat aus den *Metamorphosen* ist.]

*në këtë bregdet në ndonjë shteg tjetër nga ato rrugët e ikjes apo udhët e makthta të ekzilit.*”<sup>588</sup>

Në repertoarin e Ovidit në fund të romanit Echo, si dhe figurat tjera, përshkruhet në dy rolet e saj. Nga prejardhja, në *Metamorphosen*, ajo është një nimfë, e cila kurrë nuk mund të thoshte diçka të veten. Ajo gjithnjë mund të përsëriste vetëm fjalët e fundit që i drejtoheshin asaj.<sup>589</sup> Me këtë veti Echo identifikohet edhe në këtë roman. Në takimin e parë me Cotta-n, në shtëpinë e litarpunuesit Lycaon, ajo përsërit fjalët e Cotta-s dhe të Lycaoni-t:

“Ujq, thoshte Cotta; në male kam parë ujq.”

[...]

“Ujq, pëshpëriste ajo, në male?”

“Ujq, thoshte Cotta dhe kthehej nga gruaja në të zeza. Kush je ti? Dhe kur ajo s’dha përgjigje iu kthye Lycaon-it: Kush është ajo?”

Pastaj Echo përsërit tri herë ‘Kush është ajo?’ dhe fjalë tjera të të dy burrave.<sup>590</sup> Pra, përsëritja është vetia parësore të cilën Echo e ka trashëguar nga *Metamorphosen*. Një karakteristikë tjetër e përbashkët është banimi i saj në shpellë, në male, në botën e gurëve. Në lëkurën e saj lëviz vazhdimisht një damkë zbokthi e cila duket sikur “t’i kishte zhytur në gëlqere fytyrën, duart dhe lëkurën e saj.”<sup>591</sup> Cotta atë e përshkruan si “një skulpturë të brishtë nga një konglomerat gurësh të thyeshëm.”<sup>592</sup>

<sup>588</sup> Ransmayr. F. 256

[(...) an der Küste Tomis alle Schicksale einander zumindest in einem Punkt glichen: Wer immer sich in der Ruinen, Höhlen und verwitterten Steinhäusern Tomis heimisch gemacht hatte, kam selbst aus der Fremde, aus dem Irgendwo. Wenige zerzauste struppige Kinder ausgenommen, schien es in Tomi keinen Menschen zu geben, der seit seiner Geburt hier lebte, keinen, der anders als auf Fluchtwegen oder den verworrenen Routen des Exils an diese Küste verschlagen worden war.]

<sup>589</sup> Po aty, f. 297.

[“Wölfe, sagte Cotta; ich habe im Gebirge Wölfe gesehen”

(...)

“Wölfe, flüsterte sie, im Gebirge?”

“Wölfe, sagte Cotta und wandte sich an die schwarzgekleidete Frau: Wer bist du? und als sie keine Antwort gab, an Lycaon: Wer ist sie?”]

<sup>590</sup> Po aty, f. 99-100.

<sup>591</sup> Po aty.

[(...) als hätte sie ihr Gesicht, ihre Hände in Kalk getaucht.]

<sup>592</sup> Po aty, f. 170.



Echo është një medium për Cotta-n. Përmes saj ai njoftohet për jetën e Nasos. Ajo i rirrefen atij tregimet e Nasos. Sipas saj ai kishte paraparë të shkruante një *Libër të Gurëve*.<sup>593</sup> Ajo i tregon Cotta-s se si Naso “i kishte përmbyllur tregimet e veta gjithnjë me një gurëzim.”<sup>594</sup> Te Echo Ransmayr kultivon ligjëratën e zhdrejtë, duke lënë kështu të kuptohet se ato, që i thotë Echo, janë fjalët e Nasos. Nga Echo Cotta dëgjon tregimet e Nasos mbi Pyrra-n dhe Deucalion-in, duke lidhur këtu edhe njëherë tekstin e Ransmayr-it me atë të Ovidit<sup>595</sup>. Echo po ashtu është ardhacake: ajo nuk e di se nga ka ardhur në Tomi, dhe, sikur edhe figurat tjera, zhbëhet nga Tomi. Te kjo figurë *Metamorphosen* rishfaqet përmes tregimesh, përmes të të folurit.

#### VI.2.5.4. Arachne

*Arachne* në greqisht do të thotë merimangë. Edhe te Ovidi ajo është një vajzë, shumë e famshme për mjeshtrinë e saj në të thurur, e cila e mund në një garë hyjninë Pallas Athinën, por kjo e fundit, nga marazi, atë e shndërron në merimangë. Në romanin e Ransmayr-it ajo është një shurdhmemece, mund t’i kuptojë të tjerët duke ua lexuar atyre lëvizjet e buzëve dhe banon në ngrehinën e lënë të pargut të Tomi-t.<sup>596</sup> Ajo është e bindur se Naso asnjëherë nuk kishte folur për gurët, por gjithnjë për zogjtë. Ndërsa Echo është e vetmja që kupton shenjat dhe mimikën e gjuhës së saj. Përndryshe ‘gjuha’ e *Arachne-s* është mjeshtria e saj në të thururit e qilimave të ndryshëm me peisazhe, ku më së shumti paraqitet qielli.<sup>597</sup> Kryemotiv i thurjeve të *Arachne-s* është fluturimi. Në heshtjen e saj shurdhmemece ajo thur mallin që ka njerëzimi për lehtësinë e të jetuarit.

*“Edhe ato që jetonin në tokë apo ato në det, çka zvarritej, notonte, ngutej apo ikte, dukej sikur kishte mall për artin e fluturimit. Lart përmbi tufat dhe turmat qëndronin ato shumë*

---

[...] eine zierliche Skulptur aus einem Konglomerat brüchiger Steine.]

<sup>593</sup> Po aty, f. 155.

<sup>594</sup> Po aty, f. 157.

[...] seine Erzählungen stets mit einer Versteinerung geschlossen.]

<sup>595</sup> Shiko Meamorphosen, I, 318 ff.

<sup>596</sup> Ransmayr. F. 290

<sup>597</sup> Po aty, f. 196.

*figura të fluturimit të zogjve si shenja të çlirimit nga çfarëdo rëndimi.*”<sup>598</sup>

Te Arachne *Metamorphosen* na shfaqet në formë qilimash, peisazhesh.

### VI.2.5.5. Pythagoras

Ovidi ka qenë një pitagorean. Por, në romanin e Ransmayr-it Pythagoras është shërbëtor i tij, i cili një kohë të gjatë i shkruan gjithë shprehjet e Nasos njëherë në rërë, e më vonë në lecka. Atë Cotta e takon në shtëpinë e poetit dhe ky i tregon ardhacakut shtylla shkëmbore dhe leckat në të cilat është shkruar *Metamorphosen*. Kur Cotta i lutet shërbëtorit t’ia japë librin, Pythagoras i thotë “*Librin, [...] ky këtu dëshiron librin tonë.*”<sup>599</sup> Pythagoras pra flet për një libër të përbashkët, të cilin ai mendo ta ketë shkruar bashkë me poetin. Ky është një aludim në filozofinë e ngjashme të të dyve, Ovidit dhe Pitagorës. Kjo implikon mendimin se ajo vepër<sup>600</sup> ka qenë prodhim i një filozofie të njëjtë, pa marrë parasysh largësinë kohore të të dyve. Kjo është edhe një dëshmi e rikrijimit të letërsisë dhe shkrimit, sepse siç u tha më lart, në *Metamorphosen* kryemotiv është filozofia pitagoreane e shtegtitimit te shpirtërave. Pythagoras nuk beson në fundin e botës:

*“A kishte dëgjuar ai ndonjëherë Nason, pranë një deti shkumbëzues, të tregonte për fundin e njerëzve në valë dhe lym dhe rilindjen e tyre nga guri?*

*Fundi i botës? Pythagoras mbeti beftë në vend, saqë mushka që mbante në dorë rroku me tureçkë për supesh të tija, [...] Jo, për mbytyje ai s’kishte folur kurrë. Atje poshtë. Në rërë, në Tomi fundi i botës duket më i qartë se në ato pamje tmerruese të ëndërruara e të imagjinuara.*”<sup>601</sup>

---

<sup>598</sup> Po aty, f. 196.

[Selbst was auf dem festen Land oder im Meer lebte, was dort kroch, schwamm, hetzte oder floh, schien sich nach der Kunst des Fliegens zu sehnen. Hoch über den Rudeln und Meuten waren die vielen Figuren des Vogelflugs die Zeichen der Befreiung von aller Schwere.]

<sup>599</sup> Po aty, f. 46.

[Das Buch, (...) der da will unser Buch.]

<sup>600</sup> *Metamorphosen*

<sup>601</sup> Ransmayr. F. 188

Shitësja e zarzavateve Fama, Pythagora-n e përshkruan si një njeri që besonte në fuqinë e kohës, sepse siç kishte thënë edhe ai vetë, koha ka për të brejtur çdo sundim të njeriut mbi njeriun.<sup>602</sup>

Te pythagoras *Metamorphosen* shfaqen në formë shkrimi.

### VI.2.5.6. Cyparis

Ai vjen nga Kaukazi, shfaq filma nëpër fshatrat e bregdetit të Detit të Zi, shet mjaltë dhe ka një dren, i cili mund të vallëzojë me muzikë marshi.<sup>603</sup> Filmat që ai shfaq tregojnë tregimet e *Metamorphosen*. Ato janë mitet për Ceyx-in dhe Alcyone-n, për Hercules-in dhe Orfeun. Derisa dy filmat e parë publiku mund t'i shikonte gjer në fund, filmi i tretë, i cili tregon për Orfeun, pengohet që në fillim nga Lichas, misionari i besimit të vjetër.

Te Cyparis-i *Metamorphosen* shfaqen në formë vizuele. Jo vetëm filmat, që i shfaq ai, tregojnë përmes pamjesh tregimet nga libri i Ovidit. Gjatë një shfaqjeje filmi, ulur në errësi, Cyparis-i nis të ëndërrojë, gjithnjë të njejtën ëndërr: ëndërrën për veten e vet. Ai ëndërron, se si rritet, se si shndërrohet në një pemë. Të rritet si pemë – nuk mund të paramendohet më mirë mospërmbushja e dëshirës së një liliputi. Përmes kësaj ëndrre ai përshkruan botën e tij të brendshme, sepse në tekstin e Ovidit ai është një djalosh që shndërrohet në pemë.

### VI.2.5.7. Thies Gjermani

Një gjerman në *Die letzte Welt*. Duke vënë përjetimet e Thies Gjermanit në kohën e Romës, autori lidh dy diktatura të tmerrshme nga historia e njerëzimit: atë të Augustit dhe të Hitlerit. Qëllimi I tërë kësaj është arritja e një ahistoriciteti të romanit. Me këtë zhvendosje autori dëshiron që shpirti

---

[Ob er Naso jemals vom Ende der Welt habe erzählen hören, von einem überschäumenden Meer, dem Untergang der Menschen in Wellen und Schlamm und ihrer Wiedergeburt aus dem Stein? Der Untergang? Pythagoras bleib so unvermutet stehen, dass das Maultier mit den Nüstern an seine Schulter stieß, (...) Nein, von Ersaufen sei keine Rede gewesen. Dort unten, am Strand, in Tomi! werde das Ende der Welt doch deutlicher sichtbar als in erträumten oder erfundenen Schreckbildern]

<sup>602</sup> Po aty, f. 251.

<sup>603</sup> Po aty, f. 295-296.

njerëzor të mbetet i pandryshueshëm, se njeriu, pa marrë parasysh se cilës epokë mund t'i takonte, në vete bart një bishë, një ujë. Kjo natyrë e tmerrshme e njeriut na shfaqet edhe nga perspektiva e Fama-s.

*“Që prej se bashkë me Battus-in ishte gurëzuar dhe shuar edhe epiqendra e historisë së vet, Fama i gjykonte fatet e banorëve të Tomi-t vetëm duke peshuar nëse fatkeqësia e të tjerëve ishte më e rëndë se e saj. I vetmi njeri me të cilin ajo veten nuk e krahasoi kurrë ishte Thies gjermani, pomadëbërësi, varrtari. Para dhjetë vjetësh atij i kishte shkatërruar gjoksin një shqelmim kali të qerres, saqë brinjte e anës së majtë atij duhej t'i nxirreshin nga mishi si të ishin shigjeta të thyera; që atëherë, në këtë burrë, rrahte një zemër e pambrojtur.”*<sup>604 605</sup>

Kështu përshkruhet edhe gjendja shpirtërore e Gjermanisë pas Luftës së Dytë Botërore, sepse populli i saj veç luftës kishte humbur edhe konstruktin moral. Holokausti dhe diktatura kishin bërë që gjermanët të gjykoreshin tërësisht si kriminelë të luftës. Kjo, pas luftës, shkaktoi një urrjetje të madhe për gjermanët, të cilët përnjëherë u bënë sinonim i së keqës. Gjermania u nda në zona të pushtuara nga Fuqitë e Mëdha, pastaj në dy shtete gjermane. Veç politikisht, ajo duhej të rindërtohej edhe ekonomiksht dhe të fitonte sërish besimin e Bashkësisë Ndërkombëtare. Gjatë gjithë viteve të pasluftës Gjermania ka qenë më shumë e mbikëqyrur (dhe mbrojtur) nga fuqitë e jashtme, sesa nga vetvetja. Kjo shpjegon edhe ‘zemrën e pambrojtur’ të Thies Gjermanit.

Ai paraqet njërin nga shumë prej atyre që ishin penduar. Por, rëndimi i përmasës së kriminit, që i shfaqej vazhdimisht, duke i kujtuar çastin kur ai ishte ndalur para një dëre të një uzinë dhe pasi që e kishte hapur atë, kishte parë imazhin e llahtarshëm të njerëzimit.

*“Në atë hapësirë të gurtë e të padritare ishin ngujuar të gjithë banorët e lagjes dhe ishin plasur me gaz helmues. Dera i kishte bërë ballë vërsuljes së frikës mortore, mundimit dhe dëshpërimit,*

<sup>604</sup> ‘para dhjetëvjetëshash...’ – shkruan Ransmayr, duke aluduar këtu në Luftën e Dytë Botërore. Kështu romani fiton në aktualitet.

<sup>605</sup> Ransmayr. F. 259

*një vale njerëzish gjithë gulçimë që përpëliteshin për pak frymë, e të cilët më kot kishin kërkuar nëpër të çarat dhe plasat e derës një fije ajri. Të fortët ishin ngjitur zvarrë përmbi kufomat e të dobtëve, gjithnjë e më lart, por njëkohësisht dhe besnike ligjeve të fizikës, edhe atyre iu ishin ngjitur ngadalë retë e gazit dhe në fund i kishin shndërruar edhe të fortët në shkallë të thjeshta për më të fortët, të cilët pastaj, të mbuluar me gjak e mut e të shpërftyruar nga lufta për një çast të vetëm jete, aty përmbi, do t'i vuanin mundimet e vdekjes pors kurorë e kësaj vale të madhe njerëzish.*<sup>606</sup>

Çka mund të jetë më e tmerrshme mbi këtë dhe, nëse kështu do të ishte rregulli njerëzor?<sup>607</sup>

Kjo pamje e tmerrshme e bën Thies Gjermanin të dezertojë dhe të ikë në ‘fund të botës’ në Tomi. Duke kujtuar vargun psalmor ‘*Ruaje zemrën tënde, se prej saj buron jeta.*’, Thies ikën nga prejardhja, heq dorë nga identiteti, që paraqet një motiv rezignativ të shpeshtë pas luftës. Për tërë jetën ai dëshiron të mbetet në shërbim të shërimit të vuajtjeve njerëzore dhe nuk dëshiron të kthehet kurrë më në vendin e tij, sepse: “*Pas aq shumë të vdekurish, që kishte parë, dhe aq shumë mërie shkatërrimtare, që kishte përjetuar, ai tani besonte se kishte humbur përgjithmonë rrugën që e kthente në bregdetin e origjinës së vet: asgjë më nuk do të mund të ishte siç ka qenë.*”<sup>608</sup>

Pas shqelmimit të kalit, Thies Gjermanit i duhen 17 ditë për metamorfozën e vet, për rilindjen e vet larg rrëmujës së krimit dhe ndjekjes së fajit, për

---

<sup>606</sup> Po aty, f. 261.

[In diesem steinernen, fensterlosen Raum waren die Bewohner eines ganzen Straßenzuges zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden. Das Tor hatte dem Ansturm der Todesangst, der Qual und der Verzweiflung standgehalten, einer Welle keuchender, um Atem ringender Menschen, die in den Ritzen und Figen des Tores vergeblich nach einem Hauch Zugluft gesucht hatten; Die Starken waren auf den Leichnamen der Schwachen höher und höher gekrochen, aber gleichgültig und getreu den Gesetzen der Physik waren ihnen die Schwaden des Gases nachgestiegen und hatten schließlich auch die Starken in bloßen Treppenstufen für die Stärksten verwandelt, die sich als Krone dieser Menschenwelle in den Tod quälen mussten, besudelt mit Blut und Kot und zerschunden von Kampf um einen einzigen Augenblick Leben.]

<sup>607</sup> Po aty, f. 262.

<sup>608</sup> Po aty, f. 264.

tjetërsimin; ai zgjohet nga koma me një zemër të pambrojtur nën plagët plot dhembje dhe vendos të jetojë vetëm për të vdekurit.<sup>609</sup>

*“Sado që barërat dhe tinkurat e tij mund të ishin të efektshme, në brendinë e vet ai mbetet i bindur se të gjallëve më nuk mund t’u ndihmohej, se s’kishte tmerr dhe poshtërim, të cilin secili nga ta, në urinë, mërinë, frikën apo thjesht marrëzinë e vet, nuk do të mund ta bënte apo t’i bëhej; secili ishte i zoti për gjithçka.”<sup>610</sup>*

Pohimi ‘secili ishte i zoti për gjithçka (të keqe)’ nëse shikohet nga perspektiva e viktimës del shumë i diskutueshëm, i dyshimtë, madje tendencioz. E vërteta ndërkaq është se destrukтивiteti njerëzor lëvrin në secilin njeri. Këtë dëshiron të shpërfaqë edhe romani. Mu për këtë, kur Thies Gjermani pastron trupin e një të vdekuri, e bën atë me kujdesin e njeriut që është duke pastruar një foshnjë: një interpretim skajshmërisht tendencioz do të mund të thoshte se me vdekjen e çdo njeriu vdes edhe një pjesë e së ligës, substanca organike kthehet në pafajshmëri.

Përmes Thies Gjermanit Ransmayr ka konstruktuar natyrën ambige të njeriut, banalitetin dhe amorfitetin, që, veç tjerash, mbrunë në vete shpirti njerëzor dhe me këtë ka realizuar porosinë e filozofisë së tij sociokritike. Nuk është kurrfarë çudie që në fund vargun më domethënës i sociokritikës së Ransmayrit e thotë Thies Gjermani<sup>611</sup>, i gatuar me aq shumë përjetime të llahtarshme: *Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf*<sup>612</sup>.

(vazhdon)

Bochum, 2003 – 2005

<sup>609</sup> Po aty, f. 265.

<sup>610</sup> Po aty.

[So wirksam sich seine Arzneien und Tinkturen auch erwiesen, in seinem Innersten blieb er davon überzeugt, dass den Lebenden nicht mehr zu helfen war, dass es keine Grausamkeit und keine Erniedrigung gab, die nicht jeder von ihnen in seinem Hunger, seiner Wut, Angst oder bloßen Dummheit verüben und erleiden konnte; jeder war zu allem fähig.]

<sup>611</sup> Gjatë leximit lexuesi fiton ndjenjën sikur prapa figurës së Thies Gjermanit fshihet Nietzsche. Filozofia nihilste e tij, prejardhja nga Friesland dhe tingëllimi i emrit të tij me atë të filozofit janë po ashtu shumë të përafërt.

<sup>612</sup> Po aty, f. 266 (Njeriu njeriut i është ujk.)

Arsim Rexhepi u lind me 1972, në Prishtinë. Shkollën fillore dhe të mesme i kreu në Vushtri, ndërsa studimet e Letërsisë, Artit dhe Politikës në Universitetin e Ruhr-it në Bochum dhe në Universitetin e Hagenit në Gjermani. Studimet e doktoratës i ka kryer në Universitetin e Ruhr-it, ku është specializuar në fushën e Letërsisë bashk kohore.

Është pedagog i Letërsisë bashk kohore dhe Letërsisë gjermane në Universitetin e Dortmund-it.





## LITERATURA

**Der kleine Pauly.** Lexikon der Antike in fünf Bändere. Bd. 4. dtv München, 1979

**Adorno,** Theodor W.: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Negative Dialektik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998

**Adorno:** Gesammelte Schriften. Bd. 7. Ästhetische Theorie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998

**Adorno,** Theodor W.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Noten zur Literatur. Teil III. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998

**Aristoteles:** Philosophische Schriften. Bd. 5. Metaphysik. Meiner Verlag, Hamburg 1995

**Aristoteles:** Poetik. Reclam Verlag Stuttgart, 1994

**Auster,** Paul: New Yorker Trilogie. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989

**Auster,** Paul: Die Kunst des Hungerns. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2000

**Bachtin,** Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1985

**Bachtin,** Michail: Rabelais und seine Welt. Cituar sipas Hassan: postmoderne heute. Në: Welsch (Hrg.): Wege aus der Moderne

**Bartsch,** K.: Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman *Die Letzte Welt*. In: Modern Austrian Literature 3/4, 1990

**Baudrillard,** Jean: Tod der Moderne. Eine Diskussion. Konkursbuchverlag Tübingen, 1983

**Baudrillard**, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen gegenständen. Campus Verlag, Frankfurt a. M./New York 1986

**Bauman**, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995

**Beck**, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1986

**Blau**, Herbert: The Remission of Play. In: Innovation/Renovation. New perspectives on humanities. Hrsg. Von Hassan, Ihab and Hassan, Sally. The university of Wisconsin Press, Wisconsin 1983

**Blumenberg**, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. 1. erneuerte Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996

**Blumenberg**, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotenzial des Mythos. In: Poetik und Hermeneutik, 4. Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg von Manfred Fuhrmann. Wilhelm Fink Verlag, München 1971

**Bohnet**, Christine: Der Metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs. O. Sagner Verlag, München 1998

**Bollack**, Jean: Mythische Deutung und Deutung des Mythos. In: Terror und Spiel. Hrg. Von Manfred Fuhrmann.

**Borges**, Jorge Luis: Pierre Menard, Autor des Don Quijote. In: Fiktionen, Erzählungen 1934-1944. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1992

**Brisson**: Einführung in die Philosophie des Mythos. Bd. 1. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1989

**Bürger**, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Diepostmoderne Debatte in den USA. In: postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangarde. Hrg. von Ch. Und P. Bürger. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987

**Bürger**, Peter: Ursprung despostmodernen Denkens. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2000

**Bürger**, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998

**Bürger**, P. Und Ch. (Hrsg.): postmoderne: Alltag, Allegorie und Avangarde. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1987.

**Burkert**, Walter: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1977

**Callinicos**, A.: Againstpostmodernism. A Marxist Critique, Cambridge, Polity 1989

**Calvino**, Italo: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. Carl Hanser Verlag, München Wien 1991

**Calvino**, Italo: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zur Literatur und Gesellschaft. Carl Hanser Verlag, München Wien 1984

**Calvino**, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. DTV, Großdruck. München 1989. F. 290

**Cassirer**, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2. Das mythische Denken. Berlin 1925

**Celan**, Paul: Gesammelte Werke. Bd. 1. Mohn und Gedächtnis. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1986

**Certkov**, Leonid: „Zügige Weite und Ungemütlichkeit“. Konstantin Vaginov, der Lyriker. In: Scheibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 40. Hrs. von Norbert Wehr. Essen, 1992

**Cukovskij**, Nikolaj: Literaturnye Vaspominanija, Moskau 1989

**Deleuze**, G., **Guattari**, F.: Rhizom. Merve Verlag Berlin, 1977.

**Derrida**, Jaques: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichen in der Philosophie Husserls. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1979

**Derrida**, Jaques: Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva. In: postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer

Philosophen der Gegenwart. Hrg von P. Engelmann. Reclam Verlag, Stuttgart 1991

**Derrida**, J.: Randgänge der Philosophie. Passagen Verlag, Wien 1988

**Deleuze**, Gilles: Differenz und Wiederholung. Fink Verlag, München 1992

**Drohla**, Giesela: Die Serapionsbrüder von Petrograd. Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1963

**Eagleton**, Terry: Illusionen der postmoderne. Metzler-Verlag, Stuttgart 1997

**Eco**, Umberto: Der Name der Rose. Die große, erweiterte Ausgabe. Mit Ecos Nachschrift und Kroebers Kommentar. Zweitausendeins Verlag, Frankfurt a. M. 2000

**Eco**, Umberto: Über die Spiegel und andere Phänomene. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1988

**Eco**, Umberto: Das offene Kunstwerk. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973

**Eco**, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Carl Hanser Verlag, München Wien 1987

**Elias**, Amy J.: *Meta-mimesis?* The Problem of British postmodern Realism. In: Theo D'haen and Hans Bertens (ed.): *postmodern Studies 7. British postmodern Fiction*. Amsterdam – Atlanta 1993

**Epple**, T.: Christoph Ransmayr "Die letzte Welt" interpretiert von T. Epple. Oldenburger Interpretationen mit Unterrichtshilfen. Oldenburg 1992

**Ertler**, Klaus-Dieter: Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke. Günter Narr Verlag, Tübingen 2002

**Fiedler**, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die postmoderne. In: W. Welsch: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der postmoderne-Diskussion*. Acta Humaniora Weinheim 1988

**Fitz**, A.: Wir blicken in ein ersonnenes Sehen. Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, Ulrich Woelk. Röhrig, 1997

**Flaker**, Aleksandar: Poetika osporavanja. Avangarda i knjižvna ljevica. Školska knjiga, Zagreb 1982

**Fokkema**, Douwe W.: Literary History, Modernism, and postmodernism. (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983) John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1984

**Foucault**, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974

**Fowler**, Douglas: a Reader's Guide to 'Gravity's Rainbow'. Heatherway, Ann Arbor (MI) 1980

**Fränkel**, H.: Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten. Darmstadt, 1970

**Garcia Márquez**, Gabriel: Leben um davon zu erzählen. Kiepenheuer und Witsch, Köln 2002

**Garcia Márquez**, Gabriel: Hundert Jahre Einsamkeit. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984

**Gebauer**, G. und **Wulf**, Ch.: Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft. Rowohlt's Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998

**Genette**, G.: Palimpseste. Die Literatur auf zweite Stufe. Übersetzt von W. Bayer und D. Hornig. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993

**Gibian**, George: Russia's lost Literatur of the Absurd. Selected works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Translated and edited by George Gibian. Cornell University Press, Ithaca and London 1971

**Glei**, Reinhold F.: Ovid in den Zeiten der postmoderne. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. B. 26, 1994

**Groys**, Boris: St. Petersburg – Petograd – Leningrad. Përkthyer në gjermanisht nga Gabriele Leupold.

**Günther**, Hans: Literatur des Fakts. In: In: Glossarium der russischen Avangarde. Hrsg. von A. Flaker. Droschl Verlag, Graz – Wien 1989

**Habermas**, Jürgen: Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986

**Hassan**, I.: postmoderne heute. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch

**Heidegger**, Martin: Holzwege. Klostermann Verlag, Frankfurt a. M. 1963

**Hempfer**, Klaus W. (Hrg.): Poststrukturalismus – Dekonstruktion – postmoderne. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992

**von Heyl**, Daniela: Die Prosa Konstantin Vaginovs. O. Sanger Verlag, München 1993

**Hirschberger**, Johannes: Geschichte der Philosophie. Band 1. Altertum und Mittelalter. Zweitausendeins Frankfurt am Main

**Holthusen**, Johannes: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. UTB Francke Verlag, München 1978

**Huysen, A. und Scherpe**, K.V. (Hrsg.): postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Rowolt Verlag, Hamburg 1986

**Ingold**, Felix Philipp: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik. Verlag C.H. Beck, München 2000

**Jameson**, Fredric: postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. Von A. Huysen und. K.R. Schrepe

**Jamme**, Christoph: “Gott an hat ein Gewand” Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1990

**Jauß**, Hans Robert: Studien zur Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989

**Jensen**, H.: Die Geschichte der Schrift. In Vergangenheit und Gegenwart. Berlin 1969

**Kadare**, Ismail: Ftesë në studio. Naim Frashëri, Tiranë 1990

**Kadare**, Ismail: Përbindëshi. Naim Frashëri, Tiranë 1989

**Kant**, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Sämtliche Werke, Band 1. Mundus Verlag, Lizenzausgabe der RM Buch und Medien Vertrieb GmbH, 2000

**Kasack**, Wolfgang. Russische Literaturgeschichte und Lexika der russischen Literatur. Die Handbücher des 20. Jahrhunderts. Überblick, Einführung, Wegführer. Universitätsverlag, Konstanz 1997

**Kimmerle**, Heiz: Derrida zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 1988

**Klähn**, Bernd: Postmodernistische Prosa. Hawkes, Pynchon, Coover. Wilhelm Fink Verlag, München 1999

**Klepper**, Martin: *Pynchon, Auster, DeLillo. Die amerikanische postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*. Campus Verlag, Frankfurt am Main 1996

**Klepper**, Martin: Geheimnisvolle Vergeltung. Thomas Pynchons Vineland. In: Literaturmagazin N. 39. Der neue amerikanische Roman. Hrsg. Von Martin Lüdke und Delf Schmidt. Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1997

**Knaller**, Susanne: Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos. Untersuchungen zu „Le città invisibili“ und „Se una notte d’inverno un viaggiatore“. Wilhelm Fink Verlag, München 1988

**Konstantinović**, Zoran: Chronotopos. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. von A. Flaker

**Koslowski**, Peter: Die postmoderne Kultur: gesellschaftliche-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung. C.H. Beck'sche Verlag, München 1987

**Koslowski**, Peter: Die Prüfungen der Neuzeit. Überpostmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis. Passagen-Verlag Wien, 1989

**Kovar**, Jaroslav: Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“. In: Die Literatur und Kritik. Jänner/Februar, 241/242.

**Krappe**, A.: The Science of Folklore. Methuen & CO LTD, London 1930

- Kundera**, Milan: Die Kunst des Romans. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1989
- Lachmann**, Renate: Kritische Nachbemerkenngen über "Dekomposition". In: Poetik und Hermeneutik XIII. Individualität. Wilhelm-Fink-Verlag, München 1988
- Lachmann**, Renate: Gedächtnis und Kultur. Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1990. F. 223
- Lefebvre**, Henri: Introduction a la Modernité. Préludes. Les Éditiones de Minuit. Paris 1962
- Lehman**, Gudrun: *Wiener Slawistischer Almanah 44* (1999)
- Lessle**, Christine: Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvino's erzählerischem Spätwerk. Romanistischer Verlag, Bonn 1992
- Lyotard**, Jean-Francois: Daspostmoderne Wissen. Aus dem französiscen von Otto Pfersmann. Hrg. Von. P Engelmann. Edition Passagen
- Lyotard**, J.-F.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Edition Passagen, Wien 1989
- Lyotard**, J.-F.: postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Edition Passagen, Wien 1996
- Lyotard**: Beantwortung der Frage: Was istpostmodern? In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch
- Mommsen**, Wolfgang J.: Rationalisierung und Mythos bei Max Weber. In: Mythos und Moderne. Hrg. von Karl Bohrer
- Morson**, Gary Soul: The Boundaries of Genre. Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditon of Literary Utopia. University of Texas Press, Austin 1981
- Mireau**, Fritz: Russen in Berlin. Eine kulturelle Begegnung; 1918-1933. Quadriga-Verlag, Weinheim 1988



**Nestle**, Wilhelm: Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1942

**Nietzsche**: Gesammelte Werke. Hrg. von K. Schlechta. Bd. 3. Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre Bd. 2. Jenseits von Gut und Böse. F. 576

**OBERIU** – Vereinigung der realen Kunst. Manifest, 1928. In: Schreibheft 39

**Ovidius Naso**, Publius: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übers. und hg. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Reclam Verlag, Stuttgart 1993

**Pannwitz**, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur. Werke, Bd. 2, Nürnberg 1917

**Paz**, Octavio: Der Bogen und die Leier. Poetologischer Essay. Der Rhythmus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990

**Platon**: Kratylos. In: Sämtliche Dialoge. Band 2. Meiner Verlag, Hamburg 1998

**Poole**, Brian: Konstantin Vaginov. Ein Essay. In: Konstantin Vaginov: Bocksgesang. Roman. Hrg. und übersetzt von Gerhard Hacker. Johannes Lang Verlag, Münster 1999

**Poser**, H.: Mythologie als Logomythie. In: Einheit und Vielheit. XIV. Deutscher Kongress für Philosophie, Gießen 21. – 26 September 1987. Hrg. von Odo Marquard in Verb. mit P. Probst und F.-J. Wetz, Hamburg 1989

**Pynchon**, Thomas: Die Enden der Parabel. Rowohlt Verlag, Hamburg 1981

**Ransmayr**, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996

**Ransmayr**, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman. Frankfurt a. M. Fischer, 1987

**Regn**, Gerhard: postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne. Hrg. von Klaus W. Hempfer. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992

**Reicherdt** Dieter (Hrg.): Autorenlexikon Lateinamerika. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994

**Robbe-Grillet**: Argumente für einen neuen Roman. München 1965

**Ritter, J., Gründer, K.**: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 5. Hrsg. Schabe & Co AG Verlag, Basel/Stuttgart 1980

**Russell, Bertrand**: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politische und der sozialen Entwicklung. Europaverlag München, Wien, 1999

**Sausseure, Ferdinand de**: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. Aufl. De Gruyter Verlag, Berlin 1967

**Schechner, Richard**: News, Sex, and Performance Theory. In: Innovation/Renovation. Hrsg. Von Hassan & Hassan

**Schmeling, Manfred**: Das labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1987

**Schmidt, Sigfried J.**: Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. In: Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. Hrsg. von Aleida und Jan Asmann. Wilhelm Fink Verlag, München 1987

**Schmidt-Dengler, W.**: "Keinem Bleibt seine Gestalt". Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hrsg. von U. Wittstock, Frankfurt a. M. 1997

**Schmitz-Emans, Monika**: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. In: Interpretationen der Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Reclam Verlag, Stuttgart 2002

**Schmitz-Emans, Monika**: Das literarische Werk im weltliterarischen Kontext. Italo Calvino: Unsere Vorfahren. Handapparat der Fernuni Hagen, 1996

**Schöpp, Joseph C.**: Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der postmoderne. Wilhelm Fink Verlag, München 1990

**Šklovskij**, Viktor B.: Die Kunst als Verfahren (Russ: Iskusstvo kak priem). In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von Jurij Striedter. W. Fink Verlag, München 1969

**Smirnov**, I.: Der kompromittierte Text. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur Nr. 39/1992

**Steiner**, Georg: Das totale Fragment. In: Lucien Döllenhahn u. Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrg.): Fragment und Totalität. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1984

**Strausfeld**, Mechtild: Aspekte des neuen lateinamerikanischen Romans und ein Modell: „Hundert Jahre Einsamkeit“ (Gabriel García Márquez). Herbert Lang Verlag, Bern 1974

**Strausfeld**, Michi: Hundert Jahre Einsamkeit. Eine Interpretation. In: Die lateinamerikanische Literatur. Hrg. von Michi Strausfeld. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1989

**Tyler**, Stephen A.: Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt. Trickster Verlag, München 1991

**Urban**, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Nr. 39. Essen 1992

**Urban**, Peter: Chronik der Oberiu, 1925-1932. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 40. Hrs. von Norbert Wehr. Essen, 1992

**Vaginov**, Konstantin: Putesestvie v chaos, Petrograd 1921

**Vaginov**, Konstantin: Bocksgesang. Roman. Hrg. und Übersetzt von Gerhard Hacker. Johannes Lang Verlag, Münster 1999

**Vaginov**, Konstantin: Stichi. Petrograd. 1926

**Vaginov**, Konstantin: Opiti soedinjenija slov posredstvom ritma, Petrograd 1931

**Vaginov**, Konstantin: Garpagoniada. Romany, Moskë 1991

**Vaginov**, Konstantin: Trudy i dni Svistonova. Leningrad 1929

**Vaginov**, Konstantin: Bambočada, Leningrad 1931

**Vaginov**, Konstantin: Zvezda Vifleema. In: „Abraksas“, Almanah Bd. 1, Petersburg 1922

**Vaginov**, K.: Sobranie stichotvorenij. Hrg. von L. Certkov, München 1981. F. 213-230 dhe nga i njëjti autor artikullin në revistën *Schreibheft* 40, 1992

**Vattimo**, Gianni: Nihilismus undpostmoderne in der Philosophie. In: Wege aus der Moderne. Hrg. von W. Welsch

**Vattimo**, Gianni: Jenseits vom Subjekt. Passagen Verlag Wien, 1986

**Vollstedt**, Barbara: Ovids ‚Metamorphosen‘, ‚Tristia‘ und ‚Epistulae ex Ponto‘. In: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998

**Waegemans**, Emmanuel: Die Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart. Universitätsverlag, Konstanz 1998

**Waugh**, Paricia: Metafiction. The Theorie and Practice of Self-Conscious Fiction. Methuen, London and New York 1984

**Welsch**, W.: Rückblickend auf einen Streit der ein Widerstreit bleibt. Noch einmal: Moderne versuspostmoderne. In: Berliner Debatte INITIAL, Heft 4/1991

**Welsch**, Wolfgang: Unserepidmoderne Moderne. VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1987, F. 11

**Welsch**, Wolfgang (Hrg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte derpostmoderne-Diskussion. Acta Humanoria Weinheim, 1988

**Welsch**, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

**Werth**, Nicolas: Ein Staat gegen sein Volk. In: Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror. Hrg. von S. Courtois, N. Werth, J.-L. Panné, A. Paczkowski, K. Bartosek, J.-L. Margolin. Piper Verlag, München 1998

**Wiegmann**, Hermann: Von Platons Dichterkritik zurpostmoderne. Studien zur Rhetorik und Ästhetik. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1989

**Wilde**, Alan: Horizons of Assent. Modernism, postmodernism and the Ironic Imaginations. The John Hopkins University Press. Baltimore and London 1981

**Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Kröner Verlag, München 1989

**Zellner**, Gerda: Allain Robbe-Grillet. Techniker und Träume. In: Allain Robbe-Grillet: Die Jalousie oder die Eifersucht. Reclam Verlag, Stuttgart 1997

**Ziegler**, Heide: Ironie ist Pflicht. John Barth und John Hawks - Bewusstseinsformen des amerikanischen Gegenwartsromans. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1995

**Ziegler**, Rosemarie: ZAUM'. In: Glossarium der russischen Avangarde. Hrsg. von A. Flaker. Droschl Verlag, Graz – Wien 1989

**Zima**, Peter: Ideologie: Funktion und Struktur. In: Ideologie nach ihrem "Ende". Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und postmoderne. Hrsg. von Hansjörg Bay und Christoph Hamann. Westdeutsche Verlag, Opladen 1995

**Zima**, Peter V.: Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und postmoderne. A. Franke Verlag, Tübingen und Basel 2001

**Zima**, Peter: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Francke Verlag Tübingen, Basel, 1997

CIP