

ZBATIM I DISA TEKNIKAVE TË AKTRIMIT NË DRAMËN POETIKE TË REXHEP QOSJES “SFINGA E GJALLË”

Dritan BORIÇI

Në përgjithësi zhvillimet në teatër janë paraprirë nga zhvillimet në dramaturgji. Sigurisht që nuk mohohen shembujt kur komponentë të rëndësishëm si regjia, skenografia, teknologjia skenike, në periudha të caktuara, të kenë qenë në krye të risive teatrore, por në historinë e teatrit, dramaturgjia është primare në kontributet që ka dhënë në zhvillimin e teatrit në përgjithësi dhe elementeve të tij përbërës (regji, skenografi, mjeshtëri aktori etj) në veçanti. Shembulli i kontributit të dramaturgjisë së Çehovit mbi Sistemin e Stanislavskit është tashmë klasik.

Në vitet 45 – 90, kur dramaturgjia shqiptare brenda kufijve zyrtarë u ngurtësua nga ideologjia dhe u izolua nga debate dhe eksperimente të rëndësishme dramaturgjike që zhvilloheshin në kulturën botërore, për fatin e mirë, kjo nuk ndodhi me dramaturgët shqiptarë jashtë kufijve të Shqipërisë zyrtare. Ajo ishte e vëmendshme dhe reflektuese ndaj ndryshimeve të mëdha që solli ajo periudhë në teatër dhe rasti i pjesës “*Sfinga e gjallë*” e autorit Rexhep Qosja është një shembull i çmuar i kësaj qasjeje.

Në 12 Nëntor 1950, poeti, eseisti dhe dramaturgu, fituesi i Çmimit Nobel (1948), Thomas Stearns Eliot mban në Universitetin e Harvardit ligjërata “*Poetry and Drama*”, një manifest për dramën në vargje, ku ai citon: “*Siç e kam thënë, njerëzit janë përgatitur të durojnë vargun nga buzët e personazheve të veshur në modën e një moshe të largët; ata duhen bërë ta dëgjojnë atë prej njerëzve të veshur si ata vetë, që jetojnë në shtëpi dhe apartamente si tonat, dhe që përdorin telefona dhe vetura dhe radio*¹”.

Ridimensionimi i dramës në vargje në botën shqiptare, pjesëmarrja e dramaturgjisë sonë në drejtimet elitare kulturore mbi vazhdimësinë e teatrit; atë që u quajt nga Frensis Fergason “*Përpjekja më e rëndësishme e kohës sonë për të krijuar një poezi të teatrit, të krahasueshme me atë të kryeveprave të traditës...*”² e bënë, qoftë edhe vetëm për këto, dramën “*Sfinga e gjallë*”, një kontribuese me shumë vlerë në Historinë e Teatrit shqiptar. Ajo përmban brenda vetes, në vlerësimin tim, realizimet më të mira të elementeve të kësaj nëngjinie dramatike në gjuhën dhe traditën vargëzuese shqiptare.

Për çdo aktor, përballja me një dramë në vargje, përbën një sfidë profesionale. Barriera e parë teknike është fakti se drama në vargje, siç është “*Sfinga e gjallë*” është shkruar në varg të lirë, një varg, i cili lindi nga nevoja që ndjenë poetët për të gjetur një formë të re sa më të përshtatshme për të shprehur realitetin e ri. Aktori me fillimin e punës së tij mbi këtë vepër dramatike duhet të njihet me rregullat e vargut të lirë të cilat në vitin 1897, G.Kahni i vendosi në parathënien e librit të tij “*Pallatet Nomade*” (Les Palais nomads):

1. Gjatësia e vargut ashtu dhe ritmi i tij i brendshëm duhet të jenë në lidhje me idenë e shprehur.

2. Rima do t’i lërë vendin asonancës, që është më e thjeshtë, veç në mos u dashtë që për hir të idesë, ajo të buçasë me të madhe nëpër vargje.

3. Vargu duhet të ketë një qëndrueshmëri e qenësi të vetën në sajë të një rrjeti të tërë aliteracionesh me zanore e bashkëtingëllore.

¹ Eliot, T. S. Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, f.26

² Fergusson, Francis. Nocioni i Teatrit : arti i dramës në perspektivë ndryshuese. – Prishtinë : Rilindja, 1983, f. 258

<https://doi.org/10.62792/ut.albanologjia.v12.i23-24.p2941>

4. Strofa nuk ka më skema të paracaktuara, por do të kushtëzohet nga mendimi apo ndjenja e shprehur; çdo strofë do të ketë një bosht rreth të cilit do të grupohen vargjet, një bosht që mund të jetë një figurë artistike apo një ndijim etj.³

Fillimi i analizës së tekstit nëpërmjet analizimit të vargëzimit do ta bëjë aktorin më familjar me materialin dramatik dhe do të shmangë lojën në përgjithësi apo rënien në lojë gjendje të aktorit. Dy fenomene mjaft negative që hasen rëndom në interpretimet e dramës në vargje. Është e rëndësishme të kuptohet nga aktori se është një mendim apo ndjenjë e qenësishme ajo që shërben si një strumbullar rreth të cilit mblidhen vargjet e një strofe të lirë. Kjo lidhje pas një ideje apo ndjenje qendrore prek çdo gjymtyrë, si prirjen sintaksore ashtu dhe çdo element të veçantë. Në interpretim aktori duhet të ndjejë sikur të gjitha gjymtyrët e vargut vibrojnë nga ritmi i mendimit dhe ndjenjës, e cila shërben si qendër rrezatuese. Gjetja e ritmit të brendshëm, konstantes metrike e deri tek anakrusa që në muzikë është nota e fillimit të një melodie që është jashtë ritmit, “e në vargjet e lira, anakrusë do të quajmë një rrokje, një fjali apo edhe dy, të cilat janë jashtë masës së vargut pasardhës e shërbejnë si një farë prelude për kadencën metrike që vjen pas.”⁴ Për ta ilustruar Anakrusën, po ju sjellim një nga shembujt që hasim te “*Sfinga e gjallë*”:

“UDINA – E dua.

Po s’guxojmë të shihemi shpeshë,
sytë e këqij na përcjellin.
Kam drojë për të.
ka drojë për mua⁵.

Sa më shumë të zhytemi në analizën teknike të tekstit aq më shumë do të familjarizohemi me të dhe në interpretimin tonë nuk do të humbasim asnjë nga elementet artistike të kësaj vepre arti, që autori na e ofron nëpërmjet përdorimit me mjeshtëri të vargut të lirë në shumëllojshmërinë e tij. Aktori interpret duhet të jetë i qartë se interpretimi i vargut të lirë të përdorur te “*Sfinga e gjallë*” dallohet dukshëm nga vargu i lirë i përdorur nga Shekspiri dhe poetët e shekullit të nëntëmbëdhjetë, sepse siç thotë Elioti në Ligjërimin e përmendur më lart: “...dështimi primar i poetëve të shekullit të nëntëmbëdhjetë kur ata shkruanin për teatër...nuk ishte në teknikën e tyre teatrore, por në gjuhën e tyre dramatike; dhe kjo ishte kryesisht për shkak të kufizimit të tyre në një varg të lirë strikt i cili, ... kish humbur fleksibilitetin që vargu i lirë duhet ta ketë nëse duhet të japë efektin e bashkëbisedimit.”⁶

Shëmbëlltyrën dhe zhvillimin e vargut të lirë të Akademik Rexhep Qoses, interpreti duhet ta kërkojë tek fillesat e vargut të lirë në letërsinë shqipe. Shumë struktura vargëzimi te “*Sfinga e gjallë*” përafrojnë me vargjet e lira të Asdrenit – poetit të parë shqiptar tek i cili ndeshim më 1934, vargjet e lira në poezitë “Pamje”, “Juda i ri”, “Dëshirë paganë” etj. Mësimi dhe familjarizimi me këto poezi do të ishte një parapërgatitje e mirë për aktorin për punën e mëpasme më dramën. “Tek Asdreni këto janë raste që dëshmojnë për kujdesin e vazhdueshëm që ai kishte për formën e vargjeve dhe për punën eksperimentuese metrike që ai kryente me poezitë e veta.”⁷ Një material shumë ndihmues në këtë fazë të analizës së tekstit, i cili na bind për sigurinë e drejtimit që kemi zgjedhur, është një nga studimet më me vlerë të Akademik Rexhep Qoses “Asdreni – jeta dhe vepra”, botuar më 1972. Kujtojmë se “*Mite të zhveshura*” është botuar për herë të parë më 1978. Pra autori ka qenë i mirënjohur me teknikën e vargut të lirë të Asdrenit. Kjo teknikë hulumtimi na çon te fillesa e strukturës së ligjërit të veprës dramatike.

³ Zheji, Gjergj. Bazat e vargëzimit shqiptar : studim. – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1988, f.220

⁴ Zheji, Gjergj. Bazat e vargëzimit shqiptar : studim. – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1988, f.233

⁵ Qosja, Rexhep. Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, f.78

⁶ Eliot, T. S. Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, f.24

⁷ Zheji, Gjergj. Bazat e vargëzimit shqiptar : studim. – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1988, f.223

Ajo që të bën përshtypje në vepër është Ligjërimi me fjalë të urta –term ky i përdorur nga Rexhep Qosja në monografinë kushtuar krijimtarisë së Naim Frashërit “*Porosia e Madhe*“. “Një numër i madh i vargjeve të tij qoftë kur janë të organizuara në strofa, qoftë kur janë në vijimësi rim-njëjta, ndërtohen sipas parimit të fjalëve të urta, si strukturë dysore e përbërë prej dy gjymtyrësh kuptimore, natyrisht të varura njëra prej tjetrës.”⁸ Kjo fjali e shkëputur prej monografisë ngjan si e krijuar për veprën “*Sfinga e gjallë*”. Shembujt janë të shumtë:

KABILI – Të djeshmet s’mund të harrohen,
të sotmet s’mund të mohohen⁹.

MUKAILI – Se kur zemra ndezet valë,
mendjes i vjen të dalë¹⁰.

HABILI – Vetëm budallenjtë e thonë të vërtetën¹¹

Ajo që i intereson aktorit në analizën e tij të tekstit dhe karakterit është se ky element i huazuar nga Naimi Frashëri i shërben se nëpërmjet saj “sendërtohen dy prej qëllimeve themelore ...e vërteta për të cilën ai zotohet dhe morali i tregimtarit (në dramë i karakterit) me të cilin ai njëjtësohet...fjala e urtë spikat mendimin dhe këshillën (dy veprime të frazës)...fton lexuesin (spektatorin) që ta mbajë mend.”¹²

Me shembujt e Asdrenit dhe Naim Frashërit në ligjërimin dramatik të veprës, Rexhep Qosja ngre në stadin e letërsisë dramatike tipare të veçanta të letërsisë kombëtare. Strukturat e vargëzimi të Rilindjes Kombëtare Shqipëtare Qosja i ndërfton në konstruktin e teatrit postdramatik – koncept ky i krijuar nga studiuesi i teatrit Gjerman Hans –Thies Lehman. Fillimi i dramës në vargje “*Sfinga e gjallë*” dhe fundi i saj janë një dramë radiofonike dhe një film pa zë. Të dy këta elementë janë shndërruar në elementë skenikë prej emrash të mëdhenj të teatrit botëror si Becket (Shiriti i fundit i Krapit) apo regjisori dhe dramaturgu i teatrit eksperimental Robert Willson. Por në kapitullin e tij “*Textscape, theatre of voices*” nga libri “*Postdramatic theatre*” të Hans – Thies Lehmann cilësohet vlera e këtyre dy elementeve në teatrin postdramatik;

“Kur shohim një film pa zë, ne imagjinojmë zërat e atyre të cilëve mund tu shohim perceptimin fizik: gojët, fytyrat, shprehshmërinë faciale të njerëzve që dëgjojnë, etj.”¹³

“Heshtje. Hinda i afrohet Lamit,

Undina i afrohet Habilit,

Mbas një heshtje të gjatë Lami shkoqet prej Hindës

dhe mbulon me qefin, një herë

Habilin, mandej dhe Kabilin.

Të tjerët dalin kryeulur.

Errësohet skena ngadalë.

Bie perdja¹⁴.

“Skena auditive rreth imazhit teatror hap referenca ‘intertekstuale’ të të gjitha llojeve ose plotëson materialin skenik nëpërmjet tingullit të modifikuar muzikor apo zhurmave “reale”¹⁵

“Natë. Në largësi jehona e daulleve, që të përkujton një ritual tragjik. Në të njëjtën kohë jehonën e daulleve e ndërpresin krisma pushkësh. Ritmi tragjik i daulleve vjen gjithnjë e më tepër duke

⁸Qosja, Rexhep. Porosia e madhe : monografi mbi krijimtarinë e Naim Frashërit . – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1989, f.232

⁹ Qosja, Rexhep. Sfinga e gjallë. – Tiranë : Toena, 2022, f. 94

¹⁰ Po aty f. 100

¹¹ Po aty f. 24

¹² Qosja, Rexhep. Porosia e madhe : monografi mbi krijimtarinë e Naim Frashërit . – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1989, f.235

¹³ Lehman, Hans – Thies. Postdramatic theatre. – London and New York : Routledge, 2006, f.148

¹⁴ Qosja, Rexhep. Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, f. 139

¹⁵ Lehman, Hans – Thies. Postdramatic theatre. – London and New York : Routledge, 2006 f.148

u shpejtuar. Mandej, rishtazi krisma pushkësh. Alternimet e jehonës së daulleve, dhe të krismës së pushkëve shpeshtohen. Pushim.¹⁶

Dhe më pas vazhdon pjesa radiofonike në errësirë si dialog midis dy personazheve fillimisht të panjohur, që si element i teatrit postdramatik shpjegohet: “Kur jemi duke dëgjuar një pjesë radiofonike ne imagjinojmë fytyrat, figurat dhe format e zërave pa trup. Ajo çfarë ne jemi duke folur këtu është se hapësira e skenës dhe hapësira më gjithpërfshirëse e zërit së bashku krijojnë një hapësirë të tretë që përfshin skenën dhe theatronin – hapësirën e teatrit¹⁷”

Përcjellja nëpërmjet interpretimit të veçantisë poetike të kësaj vepre është një nga elementet bazë që duhet të përvetësojë aktori në trajnimin e tij duke patur parasysh që ajo mos të kthehet qëllim në vetvete. Ose siç shprehet Thomas Eliot në esenë e tij: “Do të jetë vetëm ‘poetike’ kur situata dramatike ka arritur një pikë të tillë të intensitetit që poetika bëhet shqiptimi natyral, sepse më pas është vetëm një gjuhë në të cilën nuk shprehet fare emocion...”¹⁸ Ndaj teknikat që sygjerohen janë që “poetika të bëhet shqiptimi natyral”, sepse e gjithë vepra që po analizojmë qëndron në një pikë të lartë intensiteti. Konfliktet janë të thella në ndërgjegjen e personazheve. Veprimi i brendshëm ka një prioritet të theksuar nga veprimi i jashtëm. Jo më kot autori e fillon trilogjinë e tij me një fragment nga “Mbreti Lir” i Shakespeare ku thekson shqisën e të shikuarit dhe të dëgjuarit – element bazik në aktrimin bashkëkohor – të cilat përcjellin ndjenjën = emocionin.

MBRETI LIR – Lexo.

GLOSTERI – Si? A me gropa të syve?

MBRETI LIR – Ti, megjithatë, sheh se si shkojnë punët në këtë botë.

GLOSTER – Shoh me ndjenja.

MBRETI LIR – Mos u bëj i çmendur! Njeriu mund të shohë si është në botë edhe pa sy. Shih me veshët e tu¹⁹.

Për të shmangur lojën patetike, që është një rrezik për aktorin në raste të tilla, kërkohet një konkretësi shqisore në rastin e “Sfinga e gjallë”, ku shqisa e të shikuarit dhe e të dëgjuarit të jetë në gjendje alerti. Këtë na e mundëson teknika e Sanford Meisner nëpërmjet ushtrimit të përsëritjes që ai e titullon “Loja e fjalës së përsëritur” ku “Dy aktorë ulen përballë njëri tjetrit. ‘Partneri A’ bën një ‘vëzhgim fizik’ reth ‘Partnerit B’ si për shembull te ‘Ti ke një pulovër gri’. ‘Partneri B’ thjesht përsërit çfarë ka thënë Partneri A.”²⁰

Ky ushtrim ndihmon aktorin të kuptojë se veprimi nuk është element në vetvete, por një reagim ndaj partnerit. Kjo e nxjerr aktorin nga loja për veten dhe i’a zhvendos vëmendjen te partneri, te reagimet e tij, tonaliteti i zërit të tij dhe një varg vëzhgimesh, të cilat bëjnë që brenda aktorit të lindin reagime intuitive që do të formojnë personazhin si pjesë e së tërës. Ky ushtrim do të jetë shumë i vlefshëm në trajtimin interpretativ, kur personazhet e veprës transformohen në rolin e korit antik, por në këtë rast sipas rregullave të dramës në vargje ku siç sygjeron Eliot në shpërndarjen e korit...dhe përdorimin e katër prej personazheve minor..hera-herës si role karakteri individual dhe hera-herës kolektivisht si kor.²¹ Personazhet: Fqiu i parë, i dytë, i tretë dhe i katërt e kryejnë më së miri këtë detyrë në veprën tonë. Ja një shembull ku ushtrimi i përsëritjes së Sanford Meisner shfaqet qartë te “Sfinga e gjallë”:

FQIU I PARË – Mos më ngreh për gjuhe!

FQIU I DYTË – Mos më ngreh për gjuhe!

FQIU I TRETË – Mos më ngreh për gjuhe!

FQIU I KATËRT – Mos më ngreh për gjuhe²²!

¹⁶ Qosja, Rexhep. Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, f. 11

¹⁷ Lehman, Hans – Thies. Postdramatic theatre. – London and New York : Routledge, 2006, f.148;

¹⁸ Eliot, T. S. Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, f.15

¹⁹ Qosja, Rexhep. Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, f.5

²⁰ Darvas, Ruthel Honey. A comparative study of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of current research about the Stanislavsky System. – Detroit, 2010, f.53

²¹ Eliot, T. S. Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, f.28

²² Qosja, Rexhep. Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, f.84

Më pas vërejmë se e gjithë drama në vargje “*Sfinga e gjallë*” është një pjesë me shumë atmosferë, gjë që duhet të jetë një element, të cilit duhet t’i jepet rëndësi në interpretim. Duhet gjetur teknika aktoriale, të cilat e mundësojnë organikisht përjetimin e atmosferës nga aktori. Një kontribut të jashtëzakonshëm në këtë drejtim jep teknika e aktrimit e krijuar nga Michael Chekhov, i cili e ktheu atmosferën në një element madhor në teknikën e tij. “*Një atmosferë mund të konsiderohet si ton apo gjendje dominante, midis gjërave të tjera, një vendi, një marrëdhënieje apo një veprë arti.*”²³

Kjo teknikë nxit aktorët të praktikojnë krijimin e atmosferës në imagjinatën e tyre duke e nxjerrë atë nëpërmjet leximit të skenave, duke marrë fillimisht një ndjesi të atmosferës së përgjithshme dhe më pas duke imagjinuar aktrimin dhe të folurin e karakterit në harmoni me të. Faza e parë është të mësosh si ta mbash imagjinatën e atmosferës dhe më pas si të reagosh ndaj saj pa u sforcuar, sepse atëherë do të dëmtohej përfitimi nga ky ushtrim. Atmosfera do të depërtonte gradualisht thellë e më thellë brenda sferës suaj emocionale. Faza finale është të flasësh dhe të lëvizësh në harmoni me atmosferën dhe të fillosh të përhapësh ‘jetën e brendshme të karakterit’ stimuluar prej atmosferës, duke krijuar kështu një lloj cikli reagim i cili amplifikon si atmosferën dhe kundërpërgjigjen e brendshme që kërkohet në shume raste në pjesën që po analizojmë. Duke ndjekur këtë teknikë, e cila thekson se “...dy atmosfera të forta nuk mund të ekzistojnë në të njëjtën hapësirë, njëra gjithmonë do të jetë dominante”²⁴ ne shmangim rënien në linearitet të veprimit skenik.

Për pjesë të tilla dramatike si “*Sfinga e gjallë*” ku intensiteti dramatik dhe emocional është i lartë pothuajse gjatë gjithë zhvillimit të subjektit, sygjeroj të përdoren teknikat e Metodës së Lee Strasberg. Në thelbin e saj kjo metodë përmban teknikën e ‘realiteteve zëvendësues’, e cila përdoret kur realiteti i personazhit nuk është i njëjtë me realitetin e aktorit. Ajo kërkon nëpërmjet përpunimit shqisor të aktorit realitete të përafërta nga kujtesa emocionale e aktorit për të zëvendësuar realitete të personazhit. Për rrjedhojë personazhi bëhet më i justifikueshëm në interpretim dhe ngarkesa emocionale është e duhura. Kjo teknikë është rezultative për faktin se mbështetet në kujtesën emocionale të aktorit. Strasberg ndjente “se aktorët duhej të zhvillonin aftësitë për të qenë në gjendje për të frymëzuar veten për të ndjerë emocione me vullnet duke përdorur ushtrime të kujtesës emocionale.”²⁵

Si një teknikë që vendos emocionin përpara veprimit ajo i jep mundësira të shumta aktorit në dramën në vargje ku emocionimi është primar. “*Sfinga e gjallë*” në ndërtimin e saj ka një dendësi veprimesh të brendshme, të cilat për vetë natyrën e kësaj nëngjinie dramatike kërkojnë një shpërfaqje emocionale.

Një problem tjetër, si për çdo pjesë dramatike, por veçanërisht për dramën në vargje ku kërkohet saktësi në tekst për të mos humbur strukturën e ligjërit, që siç e kemi përmendur është një nga elementet konstruktiv të pjesës, sygjeroj si më të saktë teknikën e Sanford Meisner: “*Mësojini këto fjalë sa më të zbrazët, sa më të pafiksuar, sa më të relaksuar...ajo çfarë ju kërkoj është t’i mësoni këto rreshta me precizionin e një makine. Precizion Mekanik. Dhe më pas ne do të vazhdojmë prej këtu. Kjo ju privon prej shoqërimit të paramenduar emocional, kështu që fillimisht mësoni tekstin në këtë mënyrë, emocionimi do të dalë me atë çfarë partneri do t’ju japë juve*”²⁶

Jam i mendimit se këto janë disa teknika të mira për të shmangur lojën e gjendjes dhe për të zgjidhur atë që Thomas Eliot në esenë e tij e cilëson si shqetësim fillestar dhe që qëndron dhe për dramën “*Sfinga e gjallë*”:

²³ Twentieth Century actor training / ed. by Alison Hodge. – London and New York : Routledge, 2001, f.87

²⁴ Po aty, f.88

²⁵ Darvas, Ruthel Honey. A comparative study of.... – Detroit, 2010, f.97

²⁶ Meisner, Sanford. Sanford Meisner on acting. – New York : Vintage Books, 1987, f. 35

“Shqetësimi im i parë ishte problem i vargëzimit, të gjeja një ritëm të përafërt me ligjërimin bashkëkohor, në të cilin theksat mund të bëhen kudo ku duhet t’i vendosim natyrshëm, në shqiptimin e frazës së caktuar në një rast të caktuar²⁷”

“Sfinga e gjallë” si një pjesë dramatike, e cila nderon dramaturgjinë shqiptare, ndër të tjera është edhe një sfidë e vështirë aktoriale që kërkon një impenjim profesional nëpërmjet njohjes së teknikave bashkëkohore dhe të traditës në aktrim. Ajo qëndron bashkëkohore në këtë fushë, sepse nuk mund të interpretohet duke pasur vetëm një teknikë aktrimi. Aktorit kjo pjesë i kërkon një “skedë” ushtrimesh të shkëputura nga teknika të ndryshme. Ajo synon një teatër të nivelit të lartë profesional dhe si e tillë kjo formë teatri pati ndikimin e saj në Teatrin Shqiptar të Shqipërisë pas hapjes së madhe të Shqipërisë në vitet 90’. Shfaqjet e regjisorit të madh shqiptar Serafin Fanko – *“Çmurosja”* dhe *“Quo Vadis”* dëshmuar vazhdimësinë dhe forcën e këtij lloji teatri për të cilin *“Sfinga e gjallë”* e botuar në 1978 dhe një kontribut primar dhe shumë të çmuar. Është e rëndësishme vendosja dhe rivendosja në skenë e kësaj drame dhe e të ngjashmeve të saj, jo vetëm për shkak të vlerave thellësisht kombëtare, sidomos në ligjërim, por edhe si një barrierë thellësisht profesionale përballë antivlerave skenike.

Referencat

- [1]. **Darvas, Ruthel Honey.** A comparative study of Robert L ewis, Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisner in the Context of current research about the Stanislavsky System. – Detroit, 2010, 153 f.
- [2]. **Eliot, T. S.** Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, 31 f.
- [3]. **Lehman, Hans – Thies.** Postdramatic thetare. – London and New York : Routledge, 2006, 214 f.
- [4]. **Meisner, Sanford.** Sanford Meisner on acting. – New York : Vintage Books, 1987, 254 f.
- [5]. **Qosja, Rexhep.** Mite të zhveshura. – Prishtinë : Rilindja, 1978, 325 f.
- [6]. **Qosja, Rexhep.** Porosia e madhe : monografi mbi krijimtarinë e Naim Frashërit . – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1989, 504 f.
- [7]. **Qosja, Rexhep.** Sfinga e gjallë. – Tiranë : Toena, 2022, 156 f.
- [8]. **Twentieth Cenury actor training** / ed. by Alison Hodge. – London and New York : Routledge, 2001, 251 f.
- [9]. **Zheji, Gjergj.** Bazat e vargëzimit shqiptar : studim. – Tiranë : Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”, 1988, 248 f.
- [10]. **Fergusson, Francis.** Nocioni i Teatrit : arti i dramës në perspektivë ndryshuese. – Prishtinë : Rilindja, 1983, 338 f.

²⁷ **Eliot, T. S.** Poetry and Drama. – London : Faber & Faber LTD, 1950, 31 f. f.27