

### Anton Pashku's new avant-garde poetry and his novel *Oh*

**Abstract:** The literary work of Anton Pashku in general, but in particular the novel *Oh* (1971), should be seen and considered in the context of the new avant-garde poetics of the second half of the 20th century. It marked in one form or another (and still marks in some of its essential dimensions) almost all contemporary art. New avant-garde poetry – especially the Dadaist and Surrealist legacy – characterise Pashku's work and his novel *Oh* as well. Such poetic heritage is one of the defining structural elements for the most vital part of art in Kosovë in the second half of the 1960s and 1970s (literature, painting, sculpture, 'classical' music, etc.). Our focus on Pashku's work in this essay is arguably justified by Bachelard's claim: *Literature contains all art* (Bachelard 2005, 101). In Pashku's text, almost all dimensions of such poetics have been transposed in the sharpest way.

**Keywords:** *New avant-garde, New Surrealism, New Dadaism, dream/dreaming, game/ludism, automatism/automatic writing, dissociation/dissonance.*

1. Modelin shpjegues lidhur me poetikën neoavangarde te Pashku do ta mbështesim mbi argumentet që ndërlidhen me disa kategori themelore, të cilat qëndrojnë në themelet e saj, siç janë: *loja – ludizmi, ëndrra dhe ëndërrimi (day dreaming) dhe shkrimi automatik.*

Loja dhe ludizmi janë ndër tiparet themelore të veprës së Pashkut dhe veçanërisht të romanit *Oh*. Në të vërtetë, që nga Huizinga dhe vepra e tij e famshme *Homo ludens* (pastaj edhe autorë të tjerë si Roger Caillois etj...) shumë autorë e konsiderojnë lojën dhe *sferën e lojës*, si vend të origjinës së poezisë/ letërsisë në përgjithësi (por jo vetëm). Edhe loja te Huizinga lidhet ngusht me kategoritë e *ëndrrës, magjepsjes, ekstazës, qeshjes...* Madje, Huizinga shkon edhe më tej, duke e parë lojën si origjinë e çdo ligjërimi: "... Ligjërimi, ai mjeti i parë dhe i përsosur që njeriu e ka krijuar që të mund të komunikojë, të mësojë, të urdhërojë, ligjërimi me të cilin ai dallon, përcakton, konfirmon, shkurt: emërton, që do të thotë: - i ngrit objektet në sferën e frymës/shpirtit. Duke luajtur, fryma – krijuese e ligjëritimit kalon

gjithnjë dhe rish taz nga lëndorja drejt mendimit. Pas çdo shprehjeje për diçka abstrakte gjendet një metaforë, ndërsa në çdo metaforë fshihet një lojë fjalësh.” (Huizinga 1980, 4)

Loja, kështu, bëhet kategori themelore e përkufizimit të poetikës së Pashkut. Kjo shihet në të gjitha nivelet e diskursit, që nga përshkrimi, narracioni e gjer te ‘dialogu’ (që shpesh shndërrohet në një *antidialog* ludist), respektivisht në një dialog që nuk e ka për qëllim, në rend të parë, shkëmbimin e informacioneve sado diskrete midis pjesëmarrësve në të. Sikur konfirmohet thënia e famshme e Novalisit: “Në të folur dhe në shkrim diçka e çmendur shfaqet: dialogu i vërtetë është një lojë e pastër fjalësh.”

*“Besa, po do me dalë çuç!”*

*“Hajt ti, hajt, ky asht çuç!”*

*“S’asht.”*

*“Asht.”*

*“Unë po them se asht çuç.”*

*“Po thue, por ky asht çuç!” tha ai me flokë të shprishun, që dli r te hundën me majën e gishtit të vogël të dorës së majtë, ndërsa ai që nuk lëvizte as djathtas as majtas ia priti:*

*“Nuk po ta pret tutka: ky po do me na dalë çuç!”*

*“Ty nuk po ta pret tutka: nuk po sheh se ky asht çuç!”*

*“Unë po them se asht çuç.”*

*“Unë po them se asht çuç.”*

*“Jo çuç, po çuç.”*

*“Jo çuç, po çuç.”*

*“Çuç!”*

*“Çuç!”*

*“Çuç!”*

*“Çuç!”.... (Pashku, 1986,105-106)*

Me tekstin e tij Pashku sikur na thotë (bashkë me dadaistët dhe surrealistët) se loja është fundamentale jo vetëm për letërsinë. Sepse, siç do ta shpjegonte Argani artin dadaist: “Meqenëse është i çliruar nga çdo obligim, arti është lojë; loja i kundërvihet seriozitetit të veprimit utilitar, por meqë liria është një vlerë sipërore, vetëm duke luajtur është vërtet serioz.” (Argan 2006: 178-179) Pashku kështu e konfirmon idenë e Shilerit, për të cilin arti ishte lojë, ndërsa loja – liri. Për më tepër, përmes lojës (ashtu si dadaistët) ai i ironizon dhe demistifikon të gjitha vlerat e themeluara të kulturës së të kaluarës, të tashmes dhe të ardhmes. (Argan 175)

Këtë dimension të veprës së Pashkut e thellon më tej edhe programi narrativ i romanit “Oh”, ku edhe shtresa e *botës së objekteve* shndërrohet në një seri figurash diskursive, të cilat rimodelohen semiotikisht edhe si kundërvënie ndaj “arsyes” së diskurseve kulturore ekzistuese.

Figurat diskursive/narrative si *barka-çifteli, qerrja e diellit, kësula e*

*bardhë me zdralin deri në maje... e deri te gazeta e dheu* hyjnë në rrjetin kompleks të *objektit* surrealist, ku relacioni midis fiktives e reales përthehet në prizmën satirike të ekscentrikes, të të përçudshmes, por gjithnjë në kontekstin e *demistifikimit dhe ironizimit të të gjitha vlerave kulturore të etabluara*:

“Dhe atje, në yllin e pesëmbëdhjetë të Bykut të Kumbarës, ndihej duhma e dheut të malit dhe të arave të babës sim... Duhma e dheut bahej gjithnji ma e randë... Nuk kishte gjasa të zhdavaritej: kudo që kishte shkelë baba im, kishte dhé... Kurse ai dhé kundërmonte... Kurse baba im, i cili në yllin e pesëmbëdhjetë u ul kundruell meje, hante atë copën e dheut që e nxuer nga krahoshja kur ishim në yllin e katërmbëdhjetë... Hante tue më këqyrë dhimbshëm... Copa e dheut ishte e zezë, copa e dheut që e hante ishte e zezë... Çudë... Çudë, a thue pse nuk e kish marrë ndonji copë dhé, ndonji tjetër copë dhé, po e kish marrë bash këtë dhé të zi!... Ku me dijtë, ndoshta pse nuk kishte tjetër dhé në malin dhe në arat e tij... Por, pse s’e kish marrë tjetërku ndo ndonji copë dhé që nuk do të dukej kaqë i keq , kaqë i zi?... Mirëpo, babës nuk i dukej as i keq as i zi; hante me andje; nuk ndiente kurrfarë ere, kurrfarë duhme. Kurse mua më zihej fryma, më zihej nga ajo erë, nga ajo duhmë që përhapej nga ai, nga baba im... Ika, ika prej tij, ika prej babës sim...” (Pashku 126-127)

Kjo *ikje* nga një prej institucioneve të etabluara sociale/kulturore dhe simbolike (në kuptimin psikanalitik dhe kulturor), i cili në tekstin e Pashkut shfaqet edhe si një *objekt onirik* (dream object), merr përmasa kozmike.

2. Bashkë dhe të gërshetuara me lojën, botën ludiste të Pashkut e modelojnë grotesku dhe absurdi, të ofruar në një trajtë implicite të toposit *bota mbrapsht*, si një rrjet i tërë adynata-sh/impossibilia-sh, gjërash të pamundshme, ku grotesku dhe absurdi bëhen figura dominante të tekstualitetit të tij:

“Kurse tue vojtë në nevojtoe për të dytën herë dhe tue u kthye përsëri te pasqyra, për pak nuk u rrëxova: rreth meje, kahmos rreth meje, kishte rrishta vizllimash, në të cilat mirrsha në thue; çudë, s’i kisha pasë pre qyrrat e jargët, po e kisha pasë pre vizllimën e gërshanëve dhe, në vend se qyrrat e jargët, nuk di ku i kisha tretë gërshanët, kështu që tashti m’u desht që jargët e qyrrat t’i pres me copat e vizllimave të gërshanëve.” (Pashku, 29-30)

Tekstualiteti dhe tekstura e Pashkut karakterizohen nga *disocimi* dhe *disonanca* (edhe *disonanca kognitive*) në të gjitha nivelet e formësimit të tyre. Kategoria e *disocimit* është konsideruar si një element i diskursit estetik modernist, i lidhur ngusht me konceptet formaliste të çrëndomtësimit, defamiljarizimit (rus. *ostranenie*), deri te *surpriza* Apollinaire-iane e *dëpaysement-i* surrealist, që kishte si qëllim *distancimin e estetikës nga familjarja* (Susik 2016, 242). Më anë tjetër, koncepti i *disonancës* origjinarisht buron nga muzika moderniste atonale e Schoenbergut, për

të kaluar te poetika kognitivistë, i përfshin të gjitha nivelet e tekstit, që nga relacionet tingull-kuptim, e deri te modelimi i metaforave e metonimive (vertikale dhe horizontale) në shtresime të shumëfishta:

*“Dielli e qielli korkolliteshin në faqen e atij liqeni artificial, në faqen e zhubravitun të tij ku çdo gja përflakej: uji kallej e bahej prush (pata ndezë një cigare në një gacë, të cilën e pata marrë nga ai prush e ujit). Mirëpo, nuk kallej vetëm uji; kallej edhe ajri. Ajri kallej dhe bahej hi.” (Po aty, 32)*

Që në Manifestin e Surrealizmit më 19124 Bretoni, duke e cituar poetin Pierre Reverdy-në, figurën e vendos në qendër të poetikës surrealistë:

*Figura është një krijim i pastër i mendjes.*

*Ajo nuk mund të lindë nga një krahasim, por nga pranëvënia e dy realiteteve që janë pak a shumë të largëta.*

*Sa më shumë që relacionet midis dy realiteteve të pranëvëna të jenë të largëta dhe të vërteta, aq më e fuqishme do të jetë figura – aq më e madhe do të jetë fuqia e saj emotive dhe realiteti poetik. (Breton 1969: 20)*

Jo më kot figurat e tilla që krijojnë *imazhe hibride vizuale* (po edhe konceptuale), siç do ta vërejë edhe Bohn (2002), Eco do t'i quante *një lloj figurash onirike*, analoge me konceptin freudian të *kondensimit*. (Eco 1984: 94-96)

Ndërkaq, edhe instanca narrative/oratorike onirike e formulon jo ‘distopinë’ groteske apo ‘anti-utopinë’, siç është parë shpesh në literaturën kritike lidhur me veprën e Pashkut, por një *replikë groteske* të ‘botës reale’ ideologjike e politike. Pra, “... njeriu që duhej të fliste hoqi sytë nga syzat, i fshiu me façoletë dhe i ktheu në syzat e tij; por, as tash nuk ishte i kënaqun: muer njanin sy prej syzave, e rrotulloi dhe e shikoi mirë e mirë, rrudhi buzët, rrudhi krahët, mandej atë sy e fërflloi në shportën e bëzhdileve, nxuer prej xhepit një tjetër sy, e fshiu me façoletë dhe e vuni në syzat e tij. Tash dukej i kënaqun.” (Po aty, 103) Edhe këtu, ashtu si në pjesën më të madhe të tij (të mos themi në tërësinë e tij), teksti modelohet si një seri adynata-sh/impossibilia-sh, ku mbizotëron grotesku si figurë diskursive dhe humori i zi, pra bota fiktive lexuesit i ofrohet si një *mundus eversus*. Edhe *loja me sytë* e “*mizoginit*” shënon teknikën *mise en abyme*, respektivisht logjikën fraktale të strukturimit narrativ që vendos relacione konkordance semiozike me “shoh” dhe *sytë* e ich-narratorit, i cili e konstituon kornizën autentifikuese kompozicionale e narritoriale të botës së ‘mundshme’ fiktive.

Në qoftë se që nga tradita pitagoreane pika dhe rrethi janë attribute të përsosmërisë, më pas ne letërsinë dhe teologjinë mesjetare edhe përkufizime të vetë Zotit (Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam; Zoti është një sferë qendra e së cilës është gjithandej, ndërsa vëllimi askund.), në programin narrativ të Pashkut bota e tij e ‘pamundshme’ fiktive oshilon midis qarkut të mbyllur të shenjuar me figurën/metoniminë e nevojtores, në njërën anë, dhe errësirës së dendur rreth pikës mezi të

dukshme brenda *këllkatseve* të ich-narratorit/ëndërrimtar, në anën tjetër. Është kjo, siç e definonte Bretoni te *Manifesti* i parë, *pika e mendjes* – point de l'esprit, një pikë-nisje ku zë fill bota onirike/fiktive.

3. Pra, te *Oh* i Pashkut jo vetëm që mbisundojnë vizionet onirike neosurrealiste dhe neodadaiste – me theks të veçantë te grotesku dhe ludizmi, por i gjithë romani na shfaqet si një ëndërrim dhe ëndërr, si një strukturë e madhe onirike.

Ëndrra dhe ëndërrimi jo vetëm që janë pjesë e pandashme e pervojës dhe kreativitetit human, por shpesh janë konsideruar edhe si struktura analoge me vetë letërsinë dhe të pandashme nga ajo (Bachelard 2005, Ricoeur 1970, Felman, Eagleton 1996, etj.). Këto kategori kanë zënë një vend të rëndësishëm në dijet humane me psikanalizën e Frojdit dhe afilacionet e saj të mëpastajme, të cilat kanë influencuar edhe shqyrtimet semiotike dhe poststrukturaliste të tekstit letrar. Nëse e shohim strukturën dinamike të ëndrrës të definuar nga Frojdi, shihet qartë se ajo përfaqëson një kategori analoge me vetë strukturat diskursive e letrare. Kështu, 1. strukturën e thellë të ëndrrës e përfaqëson mendimi i fshehur (Traumgedanke), 'bërthama e pavetëdijshme', teksti burimor' që i nënshtrohet transformimit në 2. punën e ëndrrës (Traumarbeit), e cila e shndërron atë që është e fshehur në thellësi në diçka të (vërte)dukshme. Puna e ëndrrës është konsideruar të jetë analoge me vetë krijimin e tekstit letrar, ku vend qendror zë karakteri tropologjik, i cili realizohet nëpërmjet procesit të kondensimit (metafora), zhvendosjes (metonimia), krijimit të figurave/ imazheve dhe përpunimit të tyre sekondar – ku një figurë transformohet në një tjetër. Dimensionin e tretë të strukturës dinamike të ëndrrës e përbën përmbajtja e vërtedukshme, ajo që nga ajo mbetet në kujtesë. Vetë Frojdi do t'i konsiderojë shumëkuptimësinë dhe papërcaktueshmërinë si tipare të domosdoshme të saj. Ricoeuri do të pohojë: *Psikanaliza vlen në masën në të cilën arti, morali dhe religjioni janë figura analoge, variante të maskës onirike. Kështu e gjithë dramatika e ëndrrës përgjithësohet në dimensione universale poetike, respektivisht vepra artistike do të jetë shprehja e parë figurative e nokturnit në mes të ditës, analogoni i parë i onirikes...* (Ricoeur 1970: 165) Këto pohime shpiejnë te funksioni universal kreativ i ëndrrës dhe onirikes në relacion me imagjinatën, figurën letrare dhe proceset semiotike të krijimit të domethënieve dhe kuptimeve edhe në dimensionet konotative/ simbolike. Madje, te surrealistët, shfaqet edhe *ideja e sinonimisë së poezisë dhe ëndrrës*. (Stockwell 2017: 16) "Logjika" e ëndrrës shndërrohet kështu në një mekanizëm semiotik të zgjerimit të paparashikueshëm të fushave semantike – të fushave konotative e sinestezike.

Këto elemente strukturale të onirikes te romani "Oh" indikohen shpesh edhe me foljen *shoh*, por ajo bëhet në mënyrë 'paradoksale' efektive dhe funksionale vetëm pas mbylljes së syve të ich-narratorit (ajo i përcakton

edhe kufijtë e skajshëm të botës fiktive), brenda errësirës së syve të tij, por kjo projektohet pastaj edhe si një *myse en abyme* edhe te personazhet/ figurat onirike që burojnë nga *oculis mentalibus* të vet narratorit. Si pasojë, tërësi të tëra narrative lexuesit i shfaqen si një botë mirazhi, halucionacioni, si një *teatër hijesh*:

“...Kurse skaj tyne, filloj të shoh hije të tjera, që nuk ndalen, por vazhdojnë përpara; kalojnë pranë copave të të qerres së diellit të rrokullisun kur u ul ajo vetull mali, dhe shkojnë, në heshtje, njani mbas tjetrit. Hijet. Shkojnë. Kryeulun. Të thuesh, nuk e çojnë kryet as kur pijnë ujë nga brojcat. Asgja nuk pipëtin. Ndëgjohet vetëm zhabllima e hapave të hijeve, që shkojnë kryeulun. Kurse hija e parë, dikur thotë: ‘Po shkojnë, ore breuk’, ndërsa hija tjetër ja pret: ‘Po, ore desidiat, po’. Hija e tretë vetëm ndëgjon e nuk thotë gja; edhe ma tutje shikon vargun e hijeve që kalojnë skaj tij e copave të qerres së diellit...” (Pashku 53)

Sipas Frojdit, ëndrra është një via regia /rrugë mbretërore/ drejt të pavetëdijshmes, pra hapësirës së lirisë, por e lidhur me vetënjohjen – gnothi seauton – edhe pse përmes pathe-së, emocioneve dhe ndjenjave.

Romani *Oh*, i parë nga kjo perspektivë, modelohet në të gjitha nivelet e tij si një *dramë onirike*.

3. I lidhur ngusht me *lojën* dhe *ëndrrën*, ludizmin dhe onirizmin, është edhe *shkrimi automatik*, si trashëgimi i poetikës surrealistë. Automatizmi është konsideruar si *parim themeltar i surrealizmit*. (Spiteri 2016: 110). Bretoni, madje, në fazën e hershme vetë surrealizmin e definonte si vijon (në formë zërash enciklopedikë):

“SURREALIZMI. *n.* Automatizëm i pastër psikik në gjendjen e tij të pastër, me të cilin dikush propozon të shprehë – verbalisht, me anë të fjalës së shkruar, ose në çfarëdo mënyre tjetër – funksionimin aktual të mendimit. I diktuar nga mendimi, në mungesë të çfarëdo kontrolli të bërë nga arsyeja, përjashtuar nga çdo interes estetik a moral”.

ENCYCLOPEDIA. *Philosophy*. Surrealizmi bazohet mbi besimin te realiteti sipëror i formave të caktuara të asociacioneve, më parë të shpërfillura, të gjithëpushtetshmëria e ëndrrës, te loja e painteres e mendimit. Ai ka si synim t’i rrënojë një herë e përgjithmonë mekanizmat e tjerë psikikë dhe ta zëjë vendin e tyre në zgjidhjen e të gjitha problemeve kryesore të jetës...” (Breton 26)

Mirëpo, Bretoni më vonë do ta pranonte se *automatizmi psikik nuk do të mund të manifestohej në tekst pa një lloj transformimi*. (Stockwell 2017: 67) Pra, ai nuk përjashtojë dot nga interesat estetike, morale dhe as politike. Madje, në kontekstin e poetikës kognitiviste, *automatizmi mund te konsiderohet se ka domethënie dhe për më tepër tekste të tilla mund të ofrojnë një qasje të rifituar tek ai mendim autentik në procesin e leximit*. (Stockwell 54)

Te Pashku, jo vetëm që i gjithë teksti karakterizohet nga loja dhe ëndrra, por edhe nga automatizmi dhe shkrimi automatik, i cili është 'produkt' i natyrshëm e tyre. Faqe të tëra të tekstit dhe teksturës së tij marrin trajtën e një shkrimi automatik të rafinuar:

“Ah!’ thotë desidiati dhe tash e shoh desidiatin, edhe pirustin, tue shkue kah Andetriumi, mbi një shkamb, shkamb, kështjella e Andetriumit asht mbi një shkamb, shkamb të fortë, thik përpjetë, shkamb të thepisun, andej, tue ecë andej kah Andetriumi, eh, Andetriumi, shoh desidiatin, edhe pirustin, i shoh edhe pak, pak, dhe zhduken, dhe mali i mbulon, mali, dhe nuk i shoh ma, tash shoh shumë, shumë desidiatë, i shoh andej kah kështjella, andej, në ato anë, andej kah e merr syni Andetriumin, eh, Andetriumin, dhe rreth e rrotull tij ato gryka të thella, gryka të thepisuna, ata lumej, lumej të rrëmbyeshëm, të rrëmbyeshëm, që kalojnë nëpër ato gryka të thepisuna, ata lumej, lumej të rrëmbyeshëm, që thyejnë qafën tue kalue nëpër ato gryka të thepisuna e të thella rreth e rrotull Andetriumit, eh, Andetriumit, shoh mbi valët, mbi valët, shoh shkumën, shkumën, shoh mbi valët e lumejve të rrëmbyeshëm shkumën, shkumën, dhe lisat, lisat, dhe lisat që çajnë përpara, përpara, lisat në valë, në valë që i shtyjnë lisat...” (Pashku 77 et passim), duke e arritur kulmin në një strukturë vorbullore të diskursit dhe retorikë frenetike, që rezulton edhe me mungesë të pikësimit, respektivisht të gramatikalitetit standard, por me theksimin e një ritmiciteti repetitiv dhe inkantativ.

Narratori skizoid sikur i nënshtrohet një gjendjeje hipnoze dhe këtë hipnozë sikur do ta bartë edhe te lexuesi. Nëse për surrealistët, siç pohon Stockwell, “...Teknika e shkrimit automatik ishte qartësisht një mjet për të siguruar qasje tek ajo përvojë autentike, e cila artikulohej pa u shtrembëruar nga normat sociale, konvencat qytetëruese, ose protokollet racionale” (Stockwell 2017: 53), mund të pohojmë se stilizimi dhe artizmi i shkrimit automatik te Pashku nuk e distancon atë nga automatizmi psikik origjinar i surrealistëve, por i jep dimensione të reja. Për më tepër, automatizmi te Pashku mund të konsiderohet si një *vel për të shprehur edhe politika radikale*. (Stockwell 53)

4. Duke folur për neoavangardën e gjysmës së dytë të shek. XX, Szabolcsi (1997) do t'i veçonte dy tipa të neoavangardës: *neoavangardën e tipit “shenjë”* dhe *neoavangardën e tipit “klithmë”*. Edhe pse romani i Pashkut si titull e ka një pashtrrmë ambigje “Oh”, që do të mund të shërbente si indicje se kemi të bëjmë me një tekst që i përket kësaj të dytës, megjithatë, nisur nga tiparet themelore poetike të tij, ai i përket neoavangardës së tipit “shenjë”, respektivisht traditës beckettiane dhe deri diku “romanit të ri”, ku sipas Szabolcsit, “subjekt dhe objekt i romanit sipas rregullit është shkrimtari pasiv-vëzhgues, njeriu pa fytyrë dhe trajtë...” Ndërkaq bota fiktive e tij zë fill në një kronotop të kufizuar: “...zakonisht në një dhomë të

vetme, në një ballkon, në një kupé...” (Szabolcsi 1997: 110)

Vërtet, bota fiktive e ‘romanit’ “Oh” modelohet brenda një dhome, ku dominon shtrati: “Mbasi shtrati më dukej si të ishte në fund të ndonji shkretine të paskajshme, e jo në dhomën e randueme nga heshtja që trazohej vetëm nga ofshamat e saj, ofshamat e rralla të asaj femne, ofshamat e lehta, por të gjata, që më dukeshin aqë të thekëshme, që më cimbojshin, e s’dijsa pse dhe si më cimbojshin – u shtrina në dysheme, ku kryet e palova afër kambës së femnës që kish rrëshqitë e dalë jashtë shtratit...” (Pashku 31) Pikërisht aty fillon drama onirike e narratorit/ëndërrimtarit, i cili sikur e konfirmon pohimin e Bretonit se “poezia është bërë në shtrat mu si dashuria”. Por, këtu kemi të bëjmë me një *l’amour fou*, ich-narratori pas braktisjes së femnës, e gjen *qetësinë e tij shumë të shtrenjtë, i shtrirë në dysheme dhe i “mbështjellun nga qyrrat e jargët”* e tij. (Pashku 175) Situata e fundit narrative (dhe jo vetëm ajo), ashtu si te koncepcionet surrealistike të *amour* të Vaché-së, konstituohet mbi kategorinë e *humorit të zi*, respektivisht mbi *parimin e indiferencës së pastër* dhe të supozimit mbi *‘kotësinë teatrale të gjithçkajes’*. (Richardson 2016b: 208)

Në kontekstin e poetikës neoavangarde të Pashkut, po edhe të sistemit të letërsisë shqipe, do të mund të pajtoheshim me venerimet e Szabolcsit mbi rolin dhe funksionin e neoavangardës në përgjithësi:

“Në fund të fundit, duket se një nga detyrat e drejtimeve avangarde është pikërisht që në vazhdimësi të vënë në pikëpyetje tipa të caktuar zhanresh dhe llojesh artistike dhe pikërisht me ato kontestime t’i detyrojnë në zhvillim të mëtejme; që të shtrojnë pyetje (dhe çështje), të cilave arti duhet t’u japë përgjigje dhe zgjidhje të reja.” (Szabolcsi 167)

I parë nga perspektiva i implikimeve poetike, ideologjike e kulturore (të cilat u veçuan sado përciptazi në këtë trajtesë), mund të konkludohet po ashtu se neosurrealizmi/neodadaizmi pashkian shndërrohet kështu edhe në një *poetikë politike*.

## LITERATURA

- Argan, Giulio Carlo (2006), *L’arte moderna*. Milan: Sansoni.
- Aspley, Keith (2010), *Historical Dictionary of Surrealism*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Bachelard, Gaston (2005), *On Poetic Imagination and Reverie* (Selected, translated and introduced by Colette Gaudin). Putnam: Spring Publications, INC.
- Bohn, Willard (2002), *The Rise of Surrealism – Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*. New York: State University of New York Press.
- Bray, Joe, Gibbons, Alison and Brian McHale (eds.) (2012), *The Routledge*



- Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge.
- Breton, Andre (1969), *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bürger, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde* (transl. by Michael Show). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Caillois, Roger (2001), *Man, Play and Games* (transl. by Meyer Barash). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Eagleton, Terry (1996), *Literary Theory – An Introduction*. Malden, Oxford...: Blackwell Publishing.
- Eco, Umberto (1984), *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fijalkowski, Krzysztof and Richardson, Michael (eds.) (2016), *Surrealism – Key Concepts*. New York: Routledge.
- Friedman, Alan Warren (2018), *Surreal Beckett – Samuel Becket, James Joyce, and Surrealism*. New York and London: Routledge.
- Hopkins, David (ed.) (2016), *A Companion to Dada and Surrealism*. Malden, Oxford...: Wiley Blackwell.
- Huizinga, Johan H. (1980), *Homo Ludens: Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Pashku, Anton (1986), *Oh*. Prishtinë: Rilindja.
- Richardson, Michael (2016a), Poetics, in Fijalkovski, Krzysztof and Robinson, Michael (eds.) (2016), *Surrealism – Key Concepts*. New York: Routledge.
- Richardson, Michael (2016b), Black humour, in Fijalkovski, Krzysztof and Robinson, Michael (eds.) (2016), *Surrealism – Key Concepts*. New York: Routledge.
- Ricoeur, Paul (1970), *Freud and Philosophy* (transl. by Denis Savage), New Haven and London: Yale University Press.
- Robertson, Eric (2016), Dada and Surrealist Poetics, in Hopkins, David (ed.) (2016), *A Companion to Dada and Surrealism*, Malden, Oxford...: Wiley Blackwell.
- Sabolči, Mikloš [Miklós Szabolcsi] (1997), *Avangarda & Neoavangarda*. Beograd: Narodna knjiga.
- Scheunemann, Dietrich ed. (2005), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Sebbag, Georges (2016), Dream: a manifesto of the manifest dream, in Fijalkovski, Krzysztof and Robinson, Michael (eds.) (2016), *Surrealism – Key Concepts*. New York: Routledge.
- Spiteri, Raymond (2016), Community at play, in Fijalkovski, Krzysztof and Robinson, Michael (eds.) (2016), *Surrealism – Key Concepts*. New York: Routledge.

- Stockwell, Peter (2017), *The Language of Surrealism*, London&New York: Palgrave/Macmillan.
- Stockwell, Peter (2012), The surrealist experiments with language. In Bray, Joe, Gibbons, Alison and Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge.
- Susik, Abigail (2016), Chance and Automatism: Genealogies of the Dissociative in Dada and Surrealism, in Hopkins, David (ed.) (2016), *A Companion to Dada and Surrealism*. Malden, Oxford: Wiley Blackwell.