

Alfred Uçi

LABIRINTET E MODERNIZMIT



Kritika
e estetikës
moderniste

Alfred Uçi

~~Shqipëri~~
~~1971~~

**LABIRINTET
E MODERNIZMIT**

**Kritika
e estetikës
moderniste**

SHTËPIA BOTUESE
«NAIM FRASHËRI»

Redaktor

ADRIATIK KALLULLI

Botim i dytë

Në këtë libër do të flasim për modernizmin. Estetika marksiste-leniniste ka tashmë një shëlcull që zhvillon luftën e saj të papajtueshme kundër modernizmit, bazave të tij filozofike e estetike, kundër praktikave të tij të ndryshme artistike. Por modernizmi nuk është një armik i varrosur. Ai është i gjallë në vendet kapitaliste e revizioniste. Ai përbën armën kryesore në arsenalin e estetikës dhe të artit borgjezo-revizionist të kohës sonë. Ashtu siç është përpjekur në të kaluarën, ai do të përpiqet edhe në të ardhmen të ndikojë edhe mbi artin dhe mbi mendimin estetik të vendit tonë, do të përpiqet t'i largojë ato nga rruga e drejtë, nëpër të cilën po zhvillohen nën udhëheqjen e Partisë, të frymëzuara nga mësimet marksiste-leniniste të shokut Enver Hoxha, nga idealet e socializmit.

Me modernizmin, me këtë armik të rrezikshëm, jemi ndeshur dhe do të ndeshemi vazhdimisht. Në luftën kundër tij duhet të shkojmë të armatosur mirë, duke njohur historinë dhe shfaqjet e tij të vjetra e të reja, karakterin regresiv dhe thelbin e tij klasor kundërrevolucionar, duke njohur bazat e tij filozofike dhe estetike në mënyrë që të shpërndahet çdo iluzion rreth tij, që ai të demaskohet me argumenta dhe deri në fund. Përvoja dëshmon se modernizmi ushtron një presion të fuqishëm, që është pjesë e pandarë e presionit të shumanshëm ideologjik të rrethimit imperialisto-revizionist ndaj vendit tonë, që ndërton socializmin. Ky presion ka qenë shkaku kryesor që edhe në artin dhe në mendimin kritik artistik të vendit tonë të ketë patur herë pas here disa ndikime moderniste.

Modernizmin e kanë përkrahur dhe kanë dashur ta përhapin armiqtë e Partisë e të popullit tonë. Por koncepteve dhe praktikave moderniste në ndonjë rast u kanë bërë lëshimi.

me edhe disa letrarë e artistë, sidomos të rij, përveç të tjerash, ngaqë nuk i njihnin mirë dhe nënvlerësonin rolin e tyre klasor reaksionar, ngaqë nuk kuptonin dëmin që i sillnin këto ndikime moderniste artit tonë socialist. Për këtë arsye Partia dhe shoku Enver kanë theksuar gjithmonë nevojën e lustës së papajtueshme me konceptet teorike dhe praktikatat artistike dekadente të modernizmit: «Vecanërisht njerëzit e letërsisë dhe të arteve, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — të jenë vigjilentë nga kurthet që ngre armiku i klasës, si brenda ashtu edhe jashtë, të ruhen nga pilulat e helmatisura letrare dhe artistike të mbuluara me një cipë sheqeri, të mos gënjehen dhe të entuziazmohen nga «stilelet e ndritshme» nga gjoja «idetë e guximshme» dhe «figurat origjinale». Të mos harrojmë fjalën popullore «çdo gjë që ndrit nuk është ar». Nën këtë ndriçim fals, fshihen plagët e qelbura të borgjezisë në dekompozim».¹⁾

Plenumi IV i KQ të Partisë (Qershor 1973), zbuloi qartë jo vetëm rrezikun që përbënin ndikimet moderniste në krijime artistike dhe në artikuj kritikë të disa autorëve tanë, por argumentoi, gjithashtu, domosdoshmërinë objektive të një lufte të gjatë, sistematike e të papajtueshme kundër artit dekadent modernist dhe teorive estetike borgjezo-revizioniste. Duke e shpënë përpara lustën kundër modernizmit dhe shfaqjeve të tij, ruhet e forcohet pastërtia ideore socialiste e artit dhe e letërsisë sonë, fryma e partishmërisë së tyre proletare, karakteri i tyre kombëtar e popullor, të cilat shoku Enver i ka quajtur si detyrat më themelore dhe më urgjente që qëndrojnë para kulturës artistike socialiste të vendit tonë.

Për të ndihmuar letrarët e kritikët, sidomos ata të rinjtë, mësuesit dhe studentët e shkollave dhe fakulteteve artistike, që studiojnë estetikën marksiste-leniniste dhe që interesohen edhe për lustën e saj kundër teorive dhe praktikave moderniste, kemi përgatitur librin «Labirintet e modernizmit», në të cilin vëmendjen e kemi përqëndruar në kritikën e koncepteve teorike të modernizmit, në kritikën e bazave të tij filozofike dhe estetike. Për lehtësi studimi librin e kemi pajisur edhe me një fjalorth termash dhe emrash, që përdoren në të.

Në këtë ribotim përveç ndonjë redaktimi të lehtë, kemi shtuar edhe dy kapituj, të cilët e plotësojnë kuadrin e përgjithshëm të zhvillimit të modernizmit deri në ditët tona.

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968), f. 489-490.

PJESA E PARË

KAPITULLI I

BURIMET IDEOLOGJIKE DHE BAZA SOCIAL-KLASORË E MODERNIZMIT

Arti i shekullit XX dhe modernizmi

Kushdo që interesohet seriozisht për problemet e artit, sidomos për futet e kulturës artistike në epokën tonë, do të dëshironë të kishin një përgjigje të qartë për pyeljen: «Çështje modernizmi?». Ky problem ka rëndësi të madhe për t'u orientuar drejt në dukuritë më të ndryshme të kulturës së shek. XX, për të mbajtur një qëndrim parimor marksist-leninist ndaj artit të vendeve kapitaliste e revizioniste dhe për të kuptuar shumë aspekte të zhvillimit të letërsisë dhe të artit tonë socialist. Por të formulosh një përgjigje të saktë për këtë problem s'është e lehtë. Modernizmi përbën një nga fenomenet më të ndërlikuara të kulturës artistike botërore. Në të përfshihen shkolla dhe grupime artistike, që ndryshojnë mjaft nga njëri-tjetri si: kubizmi dhe ekspresionizmi, futurizmi dhe surrealizmi, letërsia e «përroit» psikik dhe konstruktivizmi, teatri absurd, antiromani, muzika dodekafonike dhe konkretiste, letërsia ekzistencialiste, kinematografia e dedramatizuar, abstraksionizmi, poparti, etj.

Modernizmi tashmë ka historinë e tij prej gati një shekulli. Midis artistëve dhe artdashësve të vendeve kapitaliste e revizioniste s'janë të paktë ithtarët e modernizmit. Atë e mbrojnë të talentuar dhe të patalentuar, snobë e sharlantanë, dijetarë e afaristë, meccnatë e injorantë. Modernizmi ka pushtuar akademitë dhe sallonet e vendeve kapitaliste e



M. Dhrami: Lart Frymën
revolucionare

revizioniste. Atë e shoqërojnë një bujë dhe një zhurmë e madhe, reklama dhe skandale të organizuara e spontane. Diskutimet për të s'kanë fund. Për modernizmin jepen gjykime nga më të ndryshmet; disa e quajnë atë art «revolucionar» dhe të tjerë ultrareaksionar, disa shpallin fundin e tij të shpejtë pa lavdi, të tjerë profetizojnë ngadhnjimin e tij të plotë në të ardhmen.

Të gjitha këto flasin për vështirësitë e shumta që hasen, kur përpiqesh, t'i japësh përgjigje pyetjes: «Ç'është modernizmi?» Këtyre vështirësive duhet t'u shtohen edhe ato që i krijojnë estetët borgjezë dhe revizionistë për të rritur përshtjellimet rreth modernizmit me qëllim që të fshihen thelbi i tij ideologjik e social-klasor dhe burimet që e lindin dhe e ushqejnë.

Midis esteteve borgjezë e revizionistë ka nga ata, që i zmadhojnë artificialisht këto vështirësi. Me qëllim ata e lenë problemin të hapur e të pasqaruar, që të përhapet opinioni se për modernizmin nuk mund të ketë një përcaktim shkencor. Modernizmin, thonë ata, mund ta pranosh ose mund të mos e pranosh, por s'mund ta kuptosh, s'mund ta shpjegosh shkencërisht. «Njerëzimi, — shkruan esteli sovjetik Mozhnjagun në librin e tij «Modernizmi», — e ka humbur toruan përpara modernizmit. Duke soditur «dizmat» e tij me karakter tranzitor, njerëzimit i duhet t'u përpigjet pa ndërprerje pyetjeve fatale: Ç'është modernizmi — dekadencë apo sukses? Simbol apo rreckë e rëndomtë? «Send në vetvele» apo asgjë? Art apo jo art? T'u përgjigjesh këtyre pyetjeve do të thotë ta shtysh ve-

ten në rrezikun e teorizimeve abstrakte pa vlerë». Ky opinion i Mozhnjagunit ka vlerë vetëm në një drejtim; ai dëshmon për paaftësinë dhe mungesën e dëshirës së estetikës borgjeze e revizioniste për t'i shpjeguar shkencërisht dukuritë e ndryshme të jetës artistike të shek. XX.

Pa i nënvlerësuar vështirësitë mund të themi se problemi «Ç'është modernizmi?» nuk përbën një pyetje kaq të vështirë e të ndërlikuar sa ta bëjë «njerëzimin të humbë toruan». Ata estotë borgjezë e revizionistë, që e shpallin «të pazgjidhshëm» problemin e modernizmit, në fakt e shndërrojnë në pafuqishmërinë e teorive të tyre estetike në një shpifje kundër shkencës, sepse ky problem, sado i vështirë që të jetë, është një nga ato probleme që shkenca, merr përsipër dhe u jep përgjigje. Kjo është një detyrë e rëndësishme po të kemi parasysh se përshtjellimet rreth modernizmit u sjellin dobi vetëm atyre që duan të peshkojnë në ujëra të turbullta.

Ka disa estetë borgjezë e revizionistë që përpiqen të tregojnë se vështirësitë mund të kapërcehen lehtë po të pranohet pikëpamja që e barazon modernizmin me tërë artin bashkëkohor; sipas tyre, modernizmi s'ka asgjë të jashtëzakontë, ai nuk është gjë tjetër veçse «gjithë arti i epokës sonë».

Kjo pikëpamje është antishkencore sepse e fsheh karakterin heterogjen në planin ideo-klasor të kulturës artistike botërore të shek. XX. Modernizmi nuk qëllit gjithë kulturën artistike bashkëkohore, por është vetëm një pjesë, madje, siç do ta shohim më poshtë, një pjesë dekadente e artit borgjez. Barazimi i tërë kulturës artistike të shek. XX me modernizmin i bën jehonë idesë borgjeze e revizioniste të «konvergimit», të «integritit paqësor» ekonomik e social të kapitalizmit dhe të socializmit në një shoqëri të vetme, në të ashtuquajturën «shoqëri pasindustriale».

Një variant i teorisë që e njëjtëson modernizmin me tërë artin bashkëkohor, është teoria revizioniste e «stilit unik modern», që nënkupton një homogjenitet social-klasor dhe ideoestetik të të gjithë kulturës artistike botërore të kohës sonë. Arti, pohojnë ihtarët e kësaj teorie, ndryshe nga politika, shpreh diçka përnjerëzore dhe për këtë arsye në çdo epokë historike ka vetëm një stil artistik. Letrari revizionist sovjetik, V. Katajev, në mënyrën më të hapët e mohon çdo kontrast rrymash artistike në epokën tonë. «Antagonizmi i drejtimeve letrare! — ka shkruar ai në librin «Pusi i artë. Bari i harresës». — A nuk është ky një trillim? Sipas meje,

nuk ka kurrfarë drejtimesh letrare. Ka vetëm një drejtim në art: gjënjialiteti i gjithëpushtetshëm. Madje, thjesht talenti dhe fantazia». Një lloj jehone i pat bërë idesë së «stilit unik modern», para Plenumit IV të KQ të PPSH (qershor 1973), ndonjë kritik e letrar i vendit tonë, që e kishte bërë zakon të fliste për «art të shekullit XX», për «artin e epokës sonë», duke e konceptuar atë të padiferencuar në planin social-klasor.

Në kushtet e zhvillimit kontradiktor antagonist dhe të pabarabartë të botës së sotme nuk mund të bëhet fjalë për një «stil unik modern». Faktet dhe analiza konkrete historike e klasore e kulturës artistike të shek. XX dëshmojnë se kjo ka pasur dhe ka karakter të theksuar heterogjen nga pikëpamja social-klasore, ideestetike, që u përgjigjet proceseve kontradiktore të larmishme ekonomike, sociale e politike të shoqërisë njerëzore të epokës së sotme, të rrethave të ndryshëm, madje të kundërt, ekonomiko-shoqërore, të shkallëve të ndryshme, të pabarazisë së zhvillimit ekonomik, social, politik e kulturor të vendeve të ndryshme. Në kushte të tilla është absurde të flasësh vetëm për një kulturë dhe për një «stil unik» të artit. Në kulturën artistike të shek. XX ka pasur dhe ka lloj lloj rrymash, shkollash, e drejtimesh artistike; përveç realizmit socialist, hasen natyralizmi dhe pasimpresionizmi, realizmi kritik dhe neorealizmi, verizmi dhe kubizmi, funksionalizmi dhe konstruktivizmi, ekspresionizmi dhe surrelizmi, etj. Brenda asaj ka pasur e ka drejtime dhe rryma progresive, revolucionare, socialiste, demokratike, antifashiste, antiimperialiste dhe drejtime e rryma reaksionare ultra të djathla, profashiste, militariste, shoviniste; ka pasur dhe mjaft të tjera kontradiktore. Prandaj koncepti që e barazon modernizmin me gjithë kulturën e shekullit të fundit, duke qenë i puthemeltë, është edhe shumë i dëmshëm sepse e kamuflon, e fsheh ndarjen dhe luftën klasore që është bërë e bëhet në këtë kulturë, sepse fsheh karakterin klasor dhe tendenciozitetin ideologjik të kundërt të rrymave artistike.

Një pjesë e mirë e esteteve modernistë nuk e quan modernizmin vazhdim të thjeshtë të artit të mëparshëm, po një «përmbyse», një «revolucion», një ngjarje që s'ka ndodhur ndonjëherë tjetër në historinë e artit. Kështu, revizionisti francez R. Garodi në librin e tij «Realizëm pa çaqe» flet për «revolucionin e Pikasos», i cili na qenkësh, as më pak e as më shumë, i barabartë me «revolucionin e Kopernikut!»! Tabloja e Pikasos «Çupat e Avinjonit», — shkruan ai, — shënon fillimin e revolucionit kubist, për të cilin duhet thënë se his-

toria e artit nuk njih shembull të një kthese kaq të plotë, të një ripërtëritjeje kaq radikale». Sipas këtij opinioni, me modernizëm duhet të kuptojmë gjithë zbulimet dhe arritjet e reja të kulturës artistike të shek. XX. Edhe esteti sovjetik, Koshlojanc, ka shkruar për modernizmin, se «ajo që në të duket një grumbull i thjeshtë absurditetesh dhe një teorizim absurd i frymës, është zbulim vlerash të reja». Në këtë mënyrë modernizmi na paraqitet si e vetmja rrymë novatore e shek. XX!

Një pikëpamje e tillë mbi historinë e artit është në themel metafizike, sepse e skematizon dhe e shtrembëron tablonë e vërtetë të kulturës artistike të shekullit tonë, sepse s'përfill rolin dhe arritjet e rrymave dhe të drejtimeve artistike antimoderniste, sidomos të realizmit kritik, neorealizmit dhe të realizmit socialist. Arti demokratik përparimtar e revolucionar i shek. XX, edhe në kushtet më të vështira të reaksionit imperialist, e ka pasuruar dhe e ka shpënë përpara kulturën artistike botërore, ka çarë përpara si një art thellësisht novator në përmbajtje dhe në formë, ka qenë një art modern, bashkëkohor dhe, njëkohësisht, antimodernist. Ajo histori që do të përfshinte si pjesë të gjallë të kulturës artistike të shekullit tonë modernizmin dhe do të harronte emra të tillë si A. Fransin, A. Çhovin, M. Gorkin, A. Barbyzin, dhe V. Majakovskin, R. Rolanin dhe B. Brehlin, B. Bartokun, dhe S. Prokofjevën, T. Manin dhe H. Manin, E. Heminguejn, Xh. Londonin, M. Tuenin, L. Fojvangerin, Remarkun, H. Bëli, Asturias, J. Kernal, etj., nuk do të ishte tjetër vetse një falsifikim brutal i historisë, së cilës s'do t'i besonte asnjë njeri që është sadopak i informuar për proceset e artit të epokës sonë.

Disa estete borgjezë në zanafillë të modernizmit vënë kërkimin e formave absolutisht «të reja», që e bëjnë «mobilitetin permanent» një atribut të tij të pandarë. Me këtë cilësi të modernizmit lidhin estetet borgjezë jo vetëm «meritat» e tij, por edhe vështirësitë për ta njohur, për ta përcaktuar. Shumë prej tyre thonë se nuk mund të përcaktohet ç'është modernizmi, sepse ai ndodhet në një lëvizje të vazhdueshme, në një metamorfozë të përhershme, i ndryshon trajtat dhe ngjyrat e tij, duke lëvizur nëpërmjet llojlloj «izmash», që zëvendësojnë dhe mohojnë njëra-tjetrën, madje para se të arrijnë të kristalizohen e të tregojnë se ç'janë.

Estetika borgjeze «mobilitetin permanent» e quan një

«epërsi» të modernizmit sepse, ndryshe nga çdo rrymë tjetër artistike që ka përfunduar me ngurtëzimin dhe kanonizimin e parimeve të saj dhe që bëhet me kohë anakronike, ai, gjoja, nëpërmjet «mobilitetit permanent» fiton karakter të pandërprerë antinormativ dhe nuk vjetërohet parimisht. Ajo pohon se «mobiliteti permanent» i kthen artit thelbin e tij specifik të humbur, e bën një «krijim të kulluar», një krijim në vetvete e asgjë më tepër. Kështu, duke iu referuar kubizmit, abstraksionizmit, estetët dekadentë pohojnë se vlera e tyre estetike nuk është aq në veprat që krijojnë sesa në vetë aktin e krijimit të tyre, sepse gjoja ky akt përkon me thelbin specifik të artit. Në këtë kuptim artisti nuk duhet të ketë as synimin minimal për ta kurorëzuar aktin krijues me veprën artistike. «Tabloja ime, — ka thënë Pikaso, — është rezultat i një serie shkatërrimesh. Unë e krijoj tablonë dhe pastaj e shkatërroj».

Pikaso në këtë rast përpigjet të spekulojë në faktin se artisti fiton kënaqësi estetike edhe nga vetë akti i krijimit të veprës, nga puna për krijimin e saj. Puna krijuese artistike e rrëmbeu artistin dhe e nxiti të shkrijë gjithë forcat dhe talentin e tij për të krijuar vepra të përsosura artistike. Burimi i kësaj kënaqësie qëndron në faktin se artisti ndien gjithësesi që është duke krijuar diçka të bukur, që puna e tij do të kurorëzohet me veprën, përndryshe, po të mos krijohej vepra e bukur, nuk do të kishte asnjë kriter objektiv për ta dalluar punën me të vërtetë krijuese artistike (kjo lloj punë është burim i kënaqësisë estetike) nga një shpenzim i kotë, jokrijues ose, siç thotë Pikaso, «shkatërrues» energjish, që jo vetëm s'të kënaq, por të shkakton keqardhje për mundin e kotë. Puna e mirëfilltë artistike e nënkupton krijimin e veprës me vlera të reja estetike, kurse modernistët mohojnë jo vetëm rëndësinë e veprës, por edhe karakterin krijues të punës artistike, gjersa kjo identifikohet me shkatërrimin e asaj që krijohet. Barazimi i artit vetëm me aktin krijues e katandis atë në asgjë, e kthen në një akt mohimi, domethënë në të kundërtën e asaj që pretendon të jetë, në të kundërtën e krijimit. Prandaj «mobiliteti permanent» i modernizmit është vetëm një «punë Sizifi», një jetësim i veprimtarisë krijuese të njeriut, një seri pa fund eksperimentesh shterpë.

«Mobilitetin permanent» estetët modernistë e quajnë një «epërsi» që e shpëton gjoja artin përfundimisht nga çdo ndikim i jashtëm ekstraartistik, që e bën atë të pavarur, autonom nga jeta dhe proceset sociale. Ky pohim përdoret për të

treguar se metamorfoza e dekadentizmit është gjoja pasojë e ligjeve të brendshme, imanente të artit, se modernizmi, duke kaluar nga njëri variant në një tjetër, për herë të parë në historinë e artit i lejon këtë të bëjë jetën e natyrshme, thjesht artistike.

Në të vërtetë, metamorfoza e pandërprerë e modernizmit, nuk na flet për ndonjë epërsi të modernizmit në raport me rrymat e tjera artistike, por dëshmon, nga njëra anë, për pafuqishmërinë, për shterpësinë e modernizmit, i cili, duke qenë i paaftë të krijojë diçka të qëndrueshme, me vlerë të madhe, të përhershme, të pavdekshme, modifikohet e transformohet vazhdimisht, bëhet fluid e i pakapshëm, braktis ligjet që përcaktojnë zhvillimin e artit dhe jepet pas ligjit të modës ekstravagante, pas shijeve snobe, që i drejton tregu kapitalist. Nga ana tjetër, koncepti i mësipërm është edhe një përpjekje për të fshehur burimet social-klasore të modernizmit dhe të varianteve të tij. «Mobiliteti permanent» i modernizmit nuk është aq «i kulluar» sa ç'c paraqitin apologetët e tij. Prapa tij fshihen forca dhe interesa social-klasore, qëndrojnë kushte të caktuara shoqërore, që përbëjnë shkakun e parë themelor që e lind, që e ndryshon modernizmin dhe që e vë të punojë në një drejtim krejt të përcaktuar dhe të dobishëm për reaksionin.

Kuptimi i thelbit të modernizmit lidhet ngushtë edhe me *kufijtë historikë* të shtrirjes së tij, me kohën kur lindi ai, Natyrisht, të përcaktosh kufijtë historikë të modernizmit nuk do të thotë të gjesh ndonjë datë konkrete ose ndonjë vepër konkrete, me të cilat zë fill; e kemi fjalën për periudha të tëra historike, kushtet e të cilave e bënë modernizmin një realitet të kulturës artistike borgjeze dhe revizioniste.

Midis mendimeve, që shprehen rreth zanafillës dhe kufijve historikë të modernizmit, shumë i dëmshëm është edhe ai që e paraqit modernizmin si një fenomen vetëm të shek. XX dhe që në këtë mënyrë synon ta ndajë dhe t'ia kundërvërë atë dekadentizmit. Esteti revizionist R. Garodi e quan modernizmin një rrymë krejt të kundërt me dekadentizmin, e quan një shkallë historikisht të domosdoshme të zhvillimit të artit bashkëkohor, madje, drejt një «arti të ri realist të kohës sonë». Sipas kësaj pikëpamjeje, mund të mbahet qëndrim kritik ndaj dekadentizmit, domethënë ndaj disa shkollave të artit borgjez të çerekut të fundit të shek. XIX, kurse modernizmi duhet të shpallet «realizëm bashkëkohor» ose vlera kryesore estetike që i dhuroi njerëzimit shek. XX!

Në realitet nuk është e drejtë që dekadentizmi dhe modernizmi t'i kundërvihen njëri-tjetrit; *modernizmi është një vazhdim i shkollave të artit dekadent borgjez të fundit të shek. XIX*; ai ka lidhje të drejtpërdrejta me to dhe është një thellim i tipareve të tyre kryesore. Kështu, nuk mund të mohohet lidhja midis prirjeve dekadente të simbolizmit dhe natyralizmit të fundit të shek. XIX dhe shkollave moderniste të artit të shek. XX: kubizmit, ekspresionizmit, surrelizmit etj. Nga ana tjetër, në artin borgjez të shek. XX modernizmi dhe dekadentizmi nuk diferencohen si rrymë apo drejtime artistike të ndryshme ose të kundërta, sepse ato nënkuptojnë njëri-tjetrin, sepse modernizmi ndërtohet mbi dekadentizmin, kurse ky ekziston përmes varianteve të ndryshme të modernizmit. Çdo gjë që i takon dekadentizmit është diçka që në këtë ose atë mënyrë i përket edhe modernizmit. Me dekadentizëm kuptojmë disa dukuri regresive, që shprehin një gjendje krize dhe rënie në fushën e artit, frymën e pesimizmit, të dëshpërimit, individualizmit, amoralizmit dhe misticizmit. Gjithë këto tipare, që karakterizojnë dekadentizmin e shek. XIX, u thelluan e u bënë më të dukshme e më të shëmtuara në artin reaksionar borgjez të shek. XX.

Prandaj fillimet e modernizmit duhet t'i gjejmë qysh në çerekun e fundit të shek. XIX. Kjo nuk është një datë arbitrare. Ajo përkon pikërisht me kristalizimin e tipareve më qenësore që karakterizojnë modernizmin si art dekadent dhe na çon tek ajo periudhë, kur në botën kapitaliste ndodhën ndryshime të rëndësishme, të cilat shërbyen edhe si burim për atë frymë dekadente që filloi e pushtoi përherë e më tepër artin borgjez dhe pastaj edhe atë revizionist.

Shkaqet gnosologjike të modernizmit

Duke fshchur lidhjet e modernizmit me kushtet e jetës shoqërore, mjaft estetë idealistë e vënë theksin në origjinalitetin e tij ekstravagant dhe e shpjegojnë lindjen e modernizmit me faktorë të rastit. Kuptimplotë për këtë qëndrim është shpjegimi anekdotik që i dha origjinës së pikturës abstraksioniste Kandinski, një nga themeluesit e saj. Në librin e tij, «Kujtimet», ai rrëfen se një herë, kur hyri në studion e tij, vuri re një tablo të kthyer mbrapsht; ajo iu duk më e bukur në këtë pozicion, sepse e kthyer kokëposhtë s'i kapej subjekti,

s'kuptohej ç'tregonie. Kështu, rrëfen Kandinski, ai zbuloi pa pritur pikturën abstraksioniste dhe iu kushtua tërësisht asaj.

Ky rrëfim është një pikëpamje krejt e caktuar që i shtro mbëron shkaqet e lindjes së abstraksionizmit. Karakteri anti-shkencor i kësaj pikëpamjeje nuk qëndron në pranimin e rolit të faktorëve të rastit, të arbitraretit dhe të subjektivizmit në veprat e artistëve modernistë; ndikimi i faktorëve të tillë është një fakt i pamohueshëm. Për më tepër, mjaft estetë modernistë, në emër të «spontaneitetit krijues», e ngrënë rolin e rastësishë në rangun e faktorit më të rëndësishëm pozitiv të krijimtarisë artistike. Disa prej tyre i mburrin krijimet moderniste pikërisht si fryt të rastësive.

Metodologjia marksiste pranon se në proceset më të ndryshme të zhvillimit të natyrës dhe të shoqërisë janë të pranishëm edhe fenomene të rastit. Marksi ka thënë se po të përjashtohet rastësia, historia do të kishte karakter misterioz. Mirëpo prapa dukurive të rastit metodologjia marksiste zbulon veprimin e faktorëve më të rëndësishëm, veprimin e domosdoshmërisë historike, e tendencave të ligjshme. Prapa subjektivizmit dhe ekstravagancave, prapa rastësive dhe arbitraretit, që mbushin historinë e modernizmit, mund të zbulohet ndikimi i faktorëve dhe i tendencave më të rëndësishme se sa përmbyesja e tablosë së Kandinskit. Madje dhe animi i Kandinskit nga abstraksionizmi nuk ka qenë një gjë krejt e rastit. Ai do të kishte mbërritur te «piktura së prapthi» edhe pa ngjarjen e mësipërme. Shumë kohë më parë Kandinski, në përputhje me botëkuptimin e tij dekadent, prirej drejt «pikturës pa sende», drejt një pikturë ljesht ornamentale dekorative formaliste. Prandaj abstraksionizmi, «piktura së prapthi» ishte një kurorëzim logjik i gjithë rrugës së mëparshme të krijimtarisë së tij. Madje, edhe po të mos kishte qenë fare Kandinski, një varg i tërë piktorësh të tjerë, sig do ta shikojmë edhe më poshtë, ishin në kërkim të «pikturës së prapthi», shumë kohë para Kandinskit; qysh nga fundi i shek. XIX



Nefertiti — portret i përkryer skulpturor nga Egjipti i lashtë.

dhe në vitet e para të shekullit tonë ata kishin hyrë në rrugën e mohimit të pikturës realiste dhe të afirmimit të parimeve të abstraksionizmit.

Pikëpamja që e shpjegon gjenezën e modernizmit me faktorë të rastit shpeshherë nisët edhe nga një premisë tjetër, nga karakteri absurd i mjaft krijimeve të modernizmit. Këtë pikëpamje e përkrahin jo vetëm zëdhënës të modernizmit, por edhe kundërshtarë të vendosur të tij, të cilët veprat e modernizmit i quajnë lajthitje, gabim, gjezurë, keqkuptim, absurditet, madje, një marrëzi të thjeshtë. Është e vërtetë se në veprat e modernistëve nuk janë të pakta lajthitjet gabimet, keqkuptimet e absurditetet. Absurditeti është ulur këmbëkryq te modernizmi. Nga vetë natyra dhe qëllimet e tij modernizmi ka qenë dhe vazhdon të jetë një krijimtari, në të cilën ka pasur fushë shumë të lirë dhe të gjerë për aktivizimin jo vetëm të mediokërve, të të paaftëve, por edhe të sharlatanëve, bataçinjeve, madje, edhe të marrëve. Po, po, të të marrëve! Që të marrët mund të lozin një rol të shquar në artin modernist, këllë e pohojnë jo aq kundërshtarët e modernizmit, sesa ihtarët e tij, të cilët tashmë nuk e fshehin karakterin absurd të shumë krijimeve të tyre. Sot arti modernist ekziston edhe si art absurd: teatri absurd, letërsia absurde, muzika absurde etj. «Antiestetika» moderniste ka shumë kohë që është stërvitur ta përligjë artin absurd, duke e shpallur të çmendurin si subjektin më të përshtatshëm të krijimtarisë artistike. «Asgjë nuk mund të jetë më pak normale për poetin, — ka shkruar poeti dhe esteti modernist francez Kokto, — sesa ngjashmëria e tij me një njeri normal. Hygo, Gëte janë vetëm të çmendur, në liri, ata janë të çmendur që s'kanë lënë përshtypjen e të çmendurve, të çmendur për të cilët s'ka lindur dyshimi. Kur kam shkruar se Viktor Hygoja ka qenë i çmendur, unë nuk kam bërë shaka».

Është e vërtetë se shumë nga artistët e mëdhenj të së kaluarës kanë krijuar përshtypjen se s'kanë qenë si gjithë njerëzit e tjerë «normalë», sepse ata kanë qëndruar mbi masën e borgjezisë dhe të mikroborgjezisë që i rrethonte, sepse kanë qenë ngritur kundër atij realiteti të shëmtuar e banal, të cilin shumica e «normalëve» e pranonin për «normal», për «të arsyeshëm». Pastaj, edhe talenti e gjenialiteti i tyre i shquar i bënte ata të dalloheshin nga gjithë mediokritetët «normalë»! Xhuxhmaxhuxhërit modernistë mediokër e të patalentuar, që u duket vetja «normalë», që s'arrij-

në të ngrihen në nivelin e talenteve dhe të gjenialiteteve të së kaluarës, por, që duan njëkohësisht të përfitojnë nga lavdia dhe prestigji i tyre, orvaten t'i poshtërojnë këto talente duke i quajtur «anormalë» dhe, kështu, i ulin aq poshtë sa të mund të krahasohen me ta.

Sa për shkollat e modernizmit, që e pranojnë të çmendurin për subjekt krijues dhe i lënë atij fushë të lirë veprimi, ato kanë grumbulluar tashmë një «përvojë» shumë të pasur, janë ndërtuar mbi një themel «solid», mbi «përvojën» personale të shumë artistëve modernistë që kanë qenë vërtet anormalë, psikopatë e nevrastenikë, njerëz me psikikë të sëmurë, të shkatërruar dhe që për këtë arsye meritojnë të zënë vend në emendina e jo në muzeume. E megjithëkëtë kishite për të qenë i gabuar mendimi që do ta vlerësonte modernizmin si një marrëzi, si një gjezurë ose si një absurditet të thjeshtë. Një shpjegim i tillë i modernizmit, nga njëra anë, lë mënjanë shkaqet më të rëndësishme shoqërore, klasore që e kanë lindur atë, qëllimin social-ideologjik të tij dhe, nga ana tjetër, të pengon të kuptosh rrezikshmërinë e modernizmit, dëmin e madh që i sjell ai çështjes së revolucionit proletar, ndërtimit të socializmit. Çdo pikëpamje që e nënvlerëson rrezikshmërinë e modernizmit është shumë e dëmshme, sepse të pengon të përdorësh me efikasitet gjithë mjetet e nevojshme për të neutralizuar dhe për të shkatërruar ndikimet e modernizmit në çfarëdolloj trajte që ato të paraqiten.

Ndonëse arti modernist është i ngarkuar me absurditete dhe marrëzira, atë e kanë simpatizuar dhe e simpatizojnë jo vetëm sharlatanë, snobë e të paditur, por edhe njerëz, të cilëve s'u ka munguar kultura artistike dhe talenti. Sado paradoksal që të duket në vështrimin e parë ky fakt, ai mund të kuptohet e të shpjegohet vetëm po të kemi parasysh *rrënjët gnoseologjike* të modernizmit. Në këtë mes do të vlen të shprehim shumë të kujtonim mendimet e V.I. Leninit mbi shkaqet e lindjes dhe të përhapjes së një filozofie absurde, siç është idealizmi.

Lenini pohonte se ta shpjegosh në mënyrë materialiste, në mënyrë shkencore idealizmin do të thotë të zbulosh, përveç të tjerash, rrënjët e tij gnoseologjike, që janë gjithë ato kushte të procesit të njohjes, të cilat e bëjnë të mundur pasqyrimin e shtrembëruar të botës, i bëjnë të mundura gabimet me karakter teorik. Lenini e quantë idealizmin një bar të keq, një hule shterpë, që rritet në trupin e shëndoshë të njohjes njerëzore. Idealizmi kapet pas lloj lloj spekulimesh,

gabimesh, keqkuptimesh, iluzionesh, që mund t'i lindin njeriut në procesin e njohjes. Rruga drejt idealizmit, pohonte Lenini, kalon përmes një pjesëze të së vërtetës, përmes interpretimit të gabuar të ndonjë prej aspekteve të njohjes, përmes absolutizimit, mbivlerësimit dhe evidentimit të njëanshëm të tyre. Kjo gjë është plotësisht e mundur po të kemi parasysh se procesi i njohjes nuk është një pasqyrim mekanik, i thjeshtë, por është një proces i ndërlikuar, aktiv dhe kontradiktor. «Njohja njerëzore, — ka shkruar Lenini, — nuk është një vijë e drejtë, por është një vijë e ndërlikuar... Çdo fragment, pjesë, copçz e kësaj vije të ndërlikuar mund të shndërrohet (të shndërrohet në mënyrë të njëanshme) në një vijë më vete të tërë dhe të drejtë, e cila (në qoftë se prapa drurëve nuk shihet pylli) çon atëherë drejt obskurantizmit (ku ajo përforcohet nga interesi klasor i klasave sunduese). Shikimi i gjërave në një drejtim dhe njëanshmëri, ngrirja dhe ngurtësia, subjektivizmi dhe verbëria subjektive ja rrënjët gnoseologjike të idealizmit.»¹⁾

Këto ide të Leninit na ndihmojnë të kuptojmë edhe rrënjët gnoseologjike të modernizmit d.m.th. *gjilhë ato argumenta e interpretime të gabuara, antishkencore të fenomeneve të ndryshme estetike e artistike, që përbëjnë platformën teorike të modernizmit.* Edhe procesi i përvetësimit estetik të realitetit është një proces njohjeje tepër i ndërlikuar, kontradiktor, që ndërmjetësohet nga një mori e tërë faktorësh objektivë dhe subjektivë, natyrorë e socialë, psikologjikë dhe emocionalë, politikë dhe ekonomikë, klasorë dhe kombëtarë, etj. Është plotësisht e mundur që aspekte të veçanta të procesit të përvetësimit estetik të botës, të krijimtarisë artistike, ku pleksen gjithë këta faktorë, të mos kuptohen drejt, të interpretohen në një mënyrë të gabuar, të nënvlerësohet ose të mbivlerësohet në mënyrë të njëanshme rëndësia dhe roli i secilit prej tyre. Kur ndodh një gjë e tillë krijohet edhe mundësia që esteti ose artisti të rrëshqasë në pozitën e platformës estetike të modernizmit, të krijojë vepra të afërta me ato të praktikave moderniste.

Këto interpretime të njëanshme, metafiziko, subjektivist të procesit të përvetësimit estetik përbëjnë, po të përdorim shprehjen e Leninit, ato «pjesëza të së vërtetës», që mbivlerësohen, zmadhohen, fryhen jashtë masës aq sa e shtrë-

1) V. I. Lenin, Veprat V. 38, f. 399-400.

mbërojnë tablonë tërësore, i kthejnë gjërat kokëtatëpjetë, prodhojnë «pikturën së prapthi», «artin absurd». Pas këtyre «pjesëzave» të mbivlerësuara të së vërtetës kapen teoricienët e modernizmit, të cilët i përpunojnë ato në një sistem idesh të argumentuara logjikisht dhe i shndërrojnë në një bazë teorike, filozofike, estetike të praktikës artistike moderniste. Me anë të këtyre argumentave estetët borgjezë e revizionistë i marrin nën mbrojtje variantet e ndryshme të artit modernist, përpiqen t'u mbulojnë të çarat dhe kontradiktat, u maskojnë anët e zeza dhe rolin e tyre negativ shoqëror dhe estetik, i zbkurojnë, i bëjnë më bindëse, më të pranueshme për arsyen, më joshëse e më tërheqëse. Shpeshherë këto ide dhe argumenta teorike estetike kanë qenë burim për lindjen e varianteve të reja të modernizmit, u kanë paraprirë atyre.

Me argumenta teorike estetë dhe filozofët borgjezë përpiqen ta paraqitin rrugën e modernizmit si të vetmen rrugë të mundshme dhe normale të zhvillimit të artit, si rrugën më të frytshme për «lulëzimin» e tij. Filozofia dhe estetika borgjeze e revizioniste e shek. XX kanë përdorur falsifikimet më të stërbolluara historike e teorike për të përlligjur artin dekadent modernist, për ta ngritur lart autoritetin dhe prestigjin e tij.

Estetë borgjezë e revizionistë i drejtohen për shembull filozofisë së idealizmit subjektiv dhe kërkojnë të gjejnë në të *argumenta filozofike* në dobi të estetikës së modernizmit, duke mbrojtur pikëpamjen, që e konsideron si të vetmin objekt të artit «rrjedhën», «përroin» e ndijimeve dhe të përjetimeve subjektive të njeriut. Idealizmi subjektiv predikon se njeriu ka të bëjë vetëm me përvojën e tij dhe është i ndërgjegjshëm vetëm për të, për elementët e saj, përjetimet, perceptimet, se ai nuk duhet të pranojë asgjë tjetër prapa ndijimeve e përjetimeve, përndryshe do t'i duhej të pranonte diçka që qëndron përtej përvojës, që mund ta dijë se ç'është. Për filozofinë e idealizmit subjektiv ekziston vetëm *Uni* dhe asgjë tjetër. Duke u nisur nga kjo tezë e idealizmit, që e mohon ekzistencën objektive të botës materiale, shumë estetë modernistë e quajnë artin mjet të vetëshprehjes së artistit, i cili duhet të mos e përfillë fare botën.

Estetët borgjezë, kur iu drejtohen tezave të filozofisë idealiste, bëjnë sikur ato të ishin argumenta të mjaftueshme dhe bindëse, që vërtetojnë pikëpamjen e tyre idealiste në fushën e estetikës. Mirëpo parimet e gabuara nuk mund të jenë bazë për të përcaktuar saktësinë e pikëpamje-

ve të tjera p.sh. estetike. Tezat idealiste janë të gabuara sepse ndijimet, perceptimet, përjetimet e njeriut nuk përfaqësojnë, siç e ka vënë në dukje Lenini, ndonjë gardh, mur, që e ndan njeriun, ndërgjegjen e tij nga sendet, por përkundrazi ato e lidhin njeriun me botën e sendeve, e fenomeneve objektive, që kanë ekzistencë të pavarur jashtë dhe pavarësisht nga ndërgjegjja e njeriut.

Estetët dhe artistët modernistë përdorin si rrënjë gno-seologjike të teorisë dhe të praktikës së modernizmit dhe *argumenta estetike*, që janë përpunuar nga doktrinat estetike borgjeze idealiste. Kështu p.sh. estetë të ndryshëm idealistë, duke u nisur nga fakti se procesi përvetësimit estetik të realitetit është i varur dhe i kushtëzuar edhe nga njeriu, nga subjekti, se pa njeriun ky proces nuk do të ishte i mundur, e mohojnë karakterin objektiv të çdo fenomeni estetik, mohojnë ekzistencën e së bukurës në realitetin objektiv dhe i shpallin gjithë dukuritë estetike krijime të kulluara subjektive të imagjinatës së njeriut. Mirëpo edhe në këtë rast kemi të bëjmë me një arsyetim të gabuar. Estetët modernistë me qëllim ngatërrojnë dy probleme të ndryshme: problemin «a ekzistojnë objektivisht fenomene të ndryshëm estetikë?» me problemin se «kush i njih, i shijon e i përvetëson estetikisht këto fenomene?» Estetët idealistë duke i përzier këto dy probleme të ndryshme, nuk pranojnë ekzistencën e fenomeneve estetike jashtë aklit të përjetimit të tyre, jashtë soditjes estetike dhe vlerësimit të tyre nga njeriu. Mirëpo ky është një përfundim antishkencor, idealist. Ai ka për qëllim të mohojë vartësinë e artit nga realiteti, nga jeta. Po të mos e vesh në këtë hile, këtë akrobaci teorike, po të mos e kuptosh se estetët idealistë përziejnë gabimisht dy probleme krejt të ndryshme, dhe po të mos zbulosh karakterin antishkencor të pikëpamjes estetike që e mohon ekzistencën objektive të dukurive estetike, atëherë shumë kollaj mund të pranosh dhe ta përligjësh edhe modernizmin, mund ta mohosh rëndësinë e së vërtetës artistike në fushën e artit, mund t'i pranosh gjithë shëmtirat e deformimet që janë karakteristike për modernizmin, mund të pajtohesh edhe me trajtat e tij më absurde.

Po përmendim edhe një shembull tjetër, që tregon se si estetika idealiste përpunon argumenta teorike në dobi të modernizmit. Shumë estetë idealistë kapen pas faktit se arti nuk është imitim i thjeshtë, nuk është fotografim meka-

nik i realitetit, se çdo vepër e mirëfilltë artistike ka karakter krijues, mirëpo nga ky fakt ata nxjerrin konkluzionin se arti është vetëm krijim, një «krijim i kulluar». Sikur ta quanim të drejtë këtë pikëpamje d.m.th. sikur të pranonim që arti është vetëm krijim i diçkaje, atëherë edhe tablotë abstraksioniste, të cilave nuk u mungon ky atribut (edhe ato janë diçka e krijuar), do të na duhej t'i pranonim për vepra të mirëfillta arti me vlerë të barabartë si edhe kryeveprat e piktorës klasike, realiste. Në të vërtetë edhe në këtë varg arsyesimesh estetët idealistë bëjnë një dredhi sepse, po pranove një fillcë krijuese në art, kjo s'do të thotë aspak se arti përmblihet tërësisht vetëm në këtë fillcë.

Arti ka një natyrë më të ndërlikuar, ai s'është vetëm krijim, por është edhe pasqyrim, edhe njohje e realitetit estetik, vlerësim dhe përjetim emocional, i tij, etj. Po ta përmblihdhim artin vetëm në një akt krijues, atëherë duhet të mos e dallonim atë nga çdo gjë e krijuar dhe do të na duhej t'u ngjanim etiketën e artit edhe shumë krijimeve të shëmtuara të artistëve modernistë, ndonëse ato s'kanë asgjë të përbashkët me artin.

Estetët dhe artistët modernistë, përveç filozofisë dhe estetikës, u drejtohen edhe fushave të tjera të njohjes për të gjetur dhe përpunuar argumenta të tjera në mbrojtje të modernizmit. Ata për këtë qëllim falsifikojnë historinë e artit dhe të shkencës, thërresin në ndihmë interpretimet idealiste të jetës shoqërore dhe të kulturës, shtrëmbërojnë dhe falsifikojnë të dhënat e shkencave, të psikologjisë, të fiziologjisë, etnografisë, etj.

Argumentat e ndryshme, që fabrikojnë estetët modernistë borgjezë dhe revizionistë, ia drejtojnë arsyes së njeriut, përpigën ta ngatërrojnë atë dhe në këtë mënyrë ta detyrojnë që t'i pranojë, t'i justifikojë, madje, t'i pëlqejë veprat e artit modernist. Me këto argumenta teorike, filozofike, estetike, historike, etj., estetika borgjeze përpigjet të formojë *ndërgjegjen estetike moderniste*, që është një ndërgjegje e turbulluar nga opiumi i idealizmit, nga përfytyrimet dhe konceptet estetike reaksionare, nga shijet dhe idealët e degjeneruara estetike.

Prandaj lufta kundër modernizmit dhe ndikimeve të tij nuk do të ishte efikase, në qoftë se nuk do të drejtohej edhe kundër këtyre argumentave, në qoftë se nuk do të përdorte kundëragumenta edhe më të fuqishme, në qoftë se nuk do t'i çmontonte, nuk do të zbulonte pikat e dobta, falsifikimet e

holla, kontradikcionet dhe gabimet logjike, sofizmat, akrobatitë teorike dhe inkoherencën e arsyelimeve të modernistëve. Demaskimi i rrënjëve teorike, gnosologjike të modernizmit e bën luftën tonë kundër tij më bindëse, më të argumentuar dhe më efikase.

Burimet teorike të modernizmit

Estetët dhe artistët modernistë janë përpjekur dhe përpigën të nxjerrin argumenta nga çdo fushë e njohjes, por burimet teorike të modernizmit lidhen sidomos me filozofinë idealiste, veçanërisht me filozofinë borgjeze të fundit të shek. XIX dhe të shek. XX. Variantet më të ndryshme të kësaj filozofie, variantet e idealizmit objektiv e subjektiv, janë baza e përgjithshme teoriko-metodologjike, mbi të cilën ndërtohen gjithë doktrinat estetike të modernizmit; nën ndikimin e tyre ka qenë formuar dhe formohet botëkuptimi filozofik i artistëve modernistë. Filozofia idealiste borgjeze ka ushtruar një ndikim të fuqishëm dhe vazhdon të lërë gjurmë të thella mbi gjithë rrugën që ka përsëhkuar modernizmi, mbi mendimin teoriko-kritik dhe praktikën e tij artistike. «Sot fenomenet e kalbëzimit e të degjenerimit të kulturës borgjeze, — tha shoku Enver në Plenumin IV të KQ të Partisë, — bëhen gjithnjë e më të theksuara. «Izmat» e saj, që mbijnë si kërpudhat, janë shënja më e qartë e këtij kalbëzimi. Çdo ditë dalin shkolla e shkollëza «të reja» që u përngjasin sekteve e herezive të panumërta fetare. Megjithatë, ato kanë një bazë të përbashkët filozofike, që është idealizmi me të gjitha stërhollimet e pafund të tij. Ky është thelbi edhe i atyre rrymave që në pamje të parë dalin gjoja si protesta të majta, radikale, kundër shoqërisë zyrtare borgjeze, kundër kulturës dhe moralit të saj».¹⁾

Koncepti filozofik agnostik pozitivist se njohja është vetëm një konstatim faktesh dhe reduktohet tërësisht në përvojën empirike shqisore stimuloi drejtpërdrejt prirjet natyraliste në artin borgjez të shek. XIX-XX, tendencat për të hequr dorë nga përgjithësimi artistik, për ta bërë artin një regjistrim inventarizues të të dhënave të «përvojës» dhe të «elementeve» të saj. Mënyra pozitiviste e të menduarit ndikoi

1) Enver Hoxha, Raporte e fjalime (1972-1973), f. 320.

fort mbi njëanshmërinë e shumë modernistëve që kërkonin nga arti fiksimin thjesht të mbresave subjektive të ndërgjegjes, të shkëputura e të pavarura nga realiteti.

Nën ndikimin e varianteve të ndryshme të filozofisë borgjeze të idealizmit subjektiv, që përveç Unit, subjektiv, vetëdijes mohan çdo realitet tjetër, u përhap në letërsinë dhe në artin dekadent borgjez e revizionist ai psikologjizëm i njëanshëm, i sëmurë, që e orienton njohjen artistike në analizën mikroskopike të vetëdijes, në një rrëmihje pa fund të skutat më të errëta të ndërgjegjes së njeriut të dizekuilibruar e të sëmurë, në imtësitë e papërcaktuara, fluide, të paqëndrueshme të gjendjes shpirtërore të individit, prapa së cilës humbet tërësisht e karaktereve.

Filozofia irracionaliste frejdiste u bë mbështetje për gjithë eksperimentimet psikoanalitike të artit dekadent borgjez, që i sheshti dallimet midis vlerave dhe antivlerave, midis biologjikes dhe sociale. Kjo filozofi e shtyn artin dekadent ta shikojë të shëmtuarën si ligj natyror të përjetshëm të jetës dhe ia mbërthen vëmendjen në përshkrimin e perversiteteve më të ndyra, të pasioneve dhe të epsheve shtazarake, të deformimeve psikike dhe të patologjisë sociale.

Neotomizmi filozofik, një nga format më të përhapura të idealizmit objektiv të kohës sonë, ka sajuar dhe vazhdon të sajojë lloj-lloj argumenta në përlegje të varianteve spiritualiste të modernizmit. Ai shërben si urë që lidh interpretimet mistike të artit modernist me teoritë e vjelra estetike të platonizmit dhe të mesjetës.

Subjektivizmi, skepticizmi, relativizmi, tipare qenësore të filozofisë moderne borgjeze e revizioniste, karakterizojnë edhe përmbajtjen e estetikës moderniste dhe të artit dekadent borgjez e revizionist. Mohimi i çdo përmbajtjeje objektive të dijeve dhe të përfytyrimeve të njeriut, shpallja e njohurive thjesht simbole e shënja konvencionale pa kuplim, mohimi i së vërtetës objektive dhe i lidhjes së ndërgjegjes me realitetin objektiv, absolutizmi i vështirësive në procesin e njohjes, mohimi i realitetit objektiv përtej ndërgjegjes dhe absolutizimi i kësaj si i vetmi realitet, pranimi në botë i ekzistencës së thelbeve misterioze shpirtërore e të tjera pohime të kësaj natyre mbushin teoritë estetike dhe përmbajtjen e krijimeve artistike moderniste.

Prandaj lufta kundër modernizmit, kundër estetikës dhe praktikave të tij nuk ka se si të mos drejtohet edhe kundër



«Hedhësi i diskut» —
nëpër e skulptorit të
shquar të lashtësisë gre-
ke, Mironit, që himni-
zon bukurinë e forcën
njerëzore.

bazave të tyre filozofike, kundër atyre ideve filozofike që modernizmi i huazon nga filozofia idealiste borgjeze dhe revizioniste.

Një burim tjetër teorik që ka ushryer modernizmin ka qenë dhe estetika moderniste, sidomos estetika borgjeze e fundit të shek. XIX dhe e shek. XX. Estetika borgjeze e kësaj epoke përfshin një larmi shumë të madhe varianlesh, orientimesh.

Midis tyre ka rëndësi, së pari, të dallohen doktrinat estetike borgjeze me njëfarë koherence të brendshme logjike, të argumentuara si sistem, të përpunuar nga filozofë dhe estetë specialistë si p.sh. doktrina estetike e A. Bergsonit, B. Kroçes, Xh. Djuit, N. Hartmanit, Xh. Santajanës, T. Adornos, etj.

Shumica e këtyre doktrinave estetike kanë qenë përpunuar si pjesë të pandara të një botëkuptimi filozofik më të gjerë, si aplikim e shtrirje e parimeve të caktuara filozofike në

lushën e problemeve estetike. Këto teori estetike, ndonëse janë përpunuar në trajtë abstrakte dhe nuk janë lidhur përherë dhe drejtpërdrejt me praktikën artistike bashkëkohore, kanë mbështetur, herë haplas e herë lërthorazi, praktikën moderniste; ato u kanë paraprirë tendencave dekadente dhe varianteve të reja të modernizmit ose kanë lindur si përgjithësim, si konkluzione të këtyre praktikave moderniste.

Së dyti, mbi bazën teorike estetike dhe praktikën artistike të modernizmit kanë ushtruar një ndikim të fuqishëm edhe pikëpamjet estetike të shumë artistëve modernistë, të P. Pikasos, K. Maleviçit, V. Kandiskit, R. Delones, P. Mondrianit, A. Bretonit, S. Dalisë, A. Kamysë, A. Shenbergut, I. Stravinskut, A. Rob-Grijesë, E. Joneskos etj.

Pikëpamjet filozofike dhe estetike të artistëve modernistë shpeshherë kanë qenë të paformuara në sistem, të paargumentuara, të cekta, eklektike, fragmentare. Megjithatë ndikimi i tyre ka qenë i madh, sepse ato kanë qenë mbështetur në autoritetin dhe prestigjin e këtyre artistëve, të përvojës dhe të mjeshtërisë së tyre artistike, kanë qenë përpunuar

në lidhje të ngushtë me praktikën artistike moderniste, janë paraqitur si konkluzione të përvojës personale krijuese të njërit ose të tjetrit artist.

Midis doktrinave të ndryshme estetike borgjeze janë zhvilluar dhe vazhdojnë të zhvillohen polemika ndonjëherë për çështje të rëndësishme, por në të shumtën e rasteve për çështje të dorës së dytë, për bujë e reklamë. Në këto polemika ka raste kur zbulohen kontradiktat, inkonsekuencat e brendshme të njëres ose të tjetres doktrinë. Ato të kujtojnë mendimin e Leninit, se kur zihen midis tyre dy idealistë, nga kjo përfiton materialisti. Kështu, p.sh. piktori dekadent surrealist Salvador Dali ka kritikuar ihtarët e pikturës abstraksioniste, mirëpo në zjarrin e polemikës i ka hequr pelën lakrorit dhe ka vënë në dukje disa anë që diskreditojnë jo vetëm abstraksionizmin, por edhe modernizmin në përgjithësi. Abstraksionizmi me shumë praktika të tij, sipas Dalisë, «është zhvlerësim i thellë i sistemeve intelektuale, dekadencë e forcave, që theksohet me anë të veprimtarisë intelektuale, idiotizëm, lirik, estetizim i subkoshencës, neurozë femnore, arratisje në një botë imagjinare, urrëjtje për realitetin, mani madhështie, çmenduri deformimesh, kërkesë e jashtëzakonshme për origjinalitet, të hiprestetizuar, paturpësi, absolute megalomanie». Duke paraqitur disa tipare të abstraksionizmit, Dalia bën sikur ato s'kanë lidhje me surrealizmin, përfaqësues kryesor i së cilës ai ka qenë për një kohë të gjatë. Në fakt nuk ka as edhe një tipar që të mos i përqalet plotësisht dhe surrealizmit.

Polemikat midis teorive estetike borgjeze e revizioniste zhvillohen shpeshherë, për të mbrojtur njërin variant të modernizmit në vend të një tjetri, për të maskuar karakterin antiestetik të modernizmit, në tërësi, për të krijuar përshtypjen se në të, përveç varianteve «të gabuara», ka edhe variante «të vërteta», për ta paraqitur këtë ose atë variant si konkluzion logjik të diskutimeve «të lira» dhe për t'ua përshatur modernizmin rrethanave, shijeve, parapëlqimeve (preferencave), të grupeve të ndryshme shoqërore.

Megjithëse mendimi estetik revizionist është i lashtë sa edhe modernizmi, megjithëse embrionet dhe idetë e para të estetikës revizioniste u shfaqën qysh nga fundi i shek. XIX, ajo në përgjithësi nuk është shquar për origjinalitet, ka pasur dhe ka karakter të theksuar eklektik dhe ka punuar kryesisht duke përdorur e huazuar pak a shumë ato ide që kanë qenë formuluar edhe nga estetika e modernizmit.

Edhe qëllimi themelor i estetikës revizioniste ka qenë i njëjtë me atë të estetikës borgjeze. Ajo përligj dhe mbron praktikën e artit dekadent modernist dhe synon ta degjenerojë artin proletar, ta kthejë atë në armë të kundërrivolucionit. Por rrezikshmëria e estetikës revizioniste nuk është më e vogël se ajo e estetikës borgjeze; përkundrazi, në rrethana të caktuara ajo bëhet edhe më e madhe, sepse, nga njëra anë, estetika revizioniste u vesh pikëpamjeve estetike, idealiste, borgjeze përka pseudomarksiste, pseudoleniniste, pseudosocialiste, nga ana tjetër, sepse paraqitet si doktrinë estetike shtetërore, zyrtare e vendeve revizioniste, që përdor për qëllimet e saj dhe për t'iu imponuar njerëzve jo vetëm demagogjinë teorike por edhe gjithë mjetet e shtetit revizionist.¹⁾

Karakteri antishkencor, reaksionar i doktrinave estetike, mbi të cilat mbështetet modernizmi, e largon artin nga ligjet objektive të përvetësimit estetik, të bollës dhe e fut në rrugën e dekadencës, të degjenerimit. Prandaj nuk është pa vend pyetja që bëhet nganjëherë: si është e mundur që, me gjithë karakterin e pathemeltë, antishkencor të argumentave filozofike, estetike e historike që ka përdorur dhe përdor estetika moderniste, ato i kanë pranuar ose i pranojnë për të vërteta shumë njerëz, madje edhe prej atyre që kanë kulturë artistike të gjerë ose artistë të talentuar? Mjaft nga argumentat teorike që ka përdorur estetika e modernizmit janë demaskuar prej kohësh; atëherë si është e mundur që edhe sot e kësaj dite të ketë njerëz që i pranojnë dhe i bëjnë ato pikënisje për veprat dhe për veprimtarinë e tyre krijuese? Në qoftë se këto argumenta të përgënjeshtruara pranohen nga shumë njerëz në vendet borgjeze e revizioniste, ku qëndron shkaku i një fenomeni të tillë?

Këtyre pyetjeve nuk mund t'u jepet përgjigje e saktë po ta shpjegojmë modernizmin vetëm me rrënjët e tij gnoskologjike, po të pranonim vetëm burimet teorike të tij. Rrënjët gnoseologjike, argumentat teorike që përdor estetika moderniste përbëjnë vetëm një mundësi për të shkarë në anën e modernizmit, për ta pëlqyer ose për ta pranuar platformën e tij idocestetike. Që kjo mundësi të shndërrohet në realitet, domethënë që të ketë njerëz që ta mbrojnë platformën ideestetike të modernizmit, ta bëjnë atë pikënisje në krijimtarinë e

1) Një analizë kritike e teorisë estetike të revizionistëve sovjetikë është dhënë në librin «Estetika, Jeta, Arti», 1973, f. 329-364.

tyre, duhen medoemos edhe kushte të tjera të caktuara, duhen, sipas shprehjes së Leninit, edhe *rrënjët social-klasore*. Dhe këto kushte ekzistojnë në të gjitha vendet kapitaliste e revizioniste.

Rrënjët social-klasore të modernizmit

Modernizmi mund të duket një fenomen absurd dhe i kotë gjersa merret i veçuar nga kushtet e jetës shoqërore, por po të thellohesh në përmbajtjen e tij, nuk është e vështirë të konstatosh lidhjen e tij të ngushtë me disa kushte, me disa rrethana shoqërore, të cilat e kanë ushqyer, e lindin dhe e rilindin, të cilat e kanë shndërruar në një fenomen të rëndësishëm të jetës ideologjike, shpirtërore të vendeve kapitaliste e revizioniste.

Burimi social i modernizmit është ekzistenca e një rendi të vjetër reaksionar, e forcave shoqërore reaksionare, që janë të interesuara të paralizojnë dhe të demoralizojnë forcat revolucionare, të përhapin pikëpamje antishkencore, reaksionare, filozofike e politike, morale e artistike, fetare e juridike. Burimi social i modernizmit janë rendi kapitalist, borgjezia reaksionare dhe revizionizmi.

Nuk është aspak e rastit që pikërisht në çerckun e fundit të shek. XIX u shfaqën për herë të parë ato tendenca dekadente, të cilat pastaj zotëruan dhe i dhanë tonin gjatë gjithë shek. XX kulturës artistike borgjeze. Pikërisht në këtë periudhë kapitalizmi hyri në fazën e tij të fundit, në imperializëm dhe borgjezia u kthye nga një forcë përparimtare që luftonte kundër feudalizmit në një forcë reaksionare, që ka frikë nga revolucioni proletar, nga progresi shoqëror dhe që i kundërshton këto. V.I. Lenini e ka quajtur imperializmin-kapitalizëm që jep shpirt, kapitalizëm në kalbëzim dhe në agoni, vigjilë të revolucionit proletar, epokë të acarimit në kulm të të gjithë kontradiktave të sistemit kapitalist, të shpërthimit dhe të fitores së revolucioneve proletare. Imperializmin Lenini e ka përcaktuar si reaksion në të gjitha drejtimet, pra edhe në fushën e jetës shpirtërore të shoqërisë.

Ka qenë kjo atmosferë krize që stimuloi formimin edhe të ndërgjegjes estetike dekadente, moderniste qysh nga fundi i shek. XIX. Thelbin e kësaj atmosfere, në të cilën

janë endur artistët modernistë, e japin mirë fjalët e një personazhi, e shkrimtarit Sandoza nga romani i Emil Zolasë «Rrugon Makari»: «Po, po, ajri i epokës sonë është helmatisur, ka ardhur fundi i shekullit, epoka e shkatërrimit, e monumenteve të rrëzuara mbi tokën e slërbsarduar; kudo e ngado vjen erë kërmë! A mund ta ndiesh votën mirë në një ambient të tillë? Nervat janë lëshuar, ndihet sëmundja nervore e shekullit, arti shkon drejt dekadencës, gjithkund rrëmuje, anarki, individi është poshtuar dhe është futur në rrugë pa krye...». Nuk është e vështirë të kuptosh se këto rënime i lëshon ndërgjegja e borgjezit të frikësuar, që ndien se po i dridhet toka nën këmbë, se po i afrohet fundi mbretërisë së kapitalit, se bota ndodhet në fazën e furtunave dhe shpërthimeve revolucionare, që e futin njerëzimin në rrugën e socializmit.

Në kushtet e reaksionit imperialist, të pasigurisë dhe frikës së borgjezisë imperialiste nga revolucioni, nga socializmi, në kushtet kur marrëdhëniet e vjetra kapitaliste në prodhim janë në konflikt me forcat kolosale prodhuese dhe kur ky konflikt shprehet në gjithë sferat e jetës në trajtën e kontradiktave të acaruar në kulm dhe të plagëve sociale të pashërueshme, borgjezia imperialiste përpigjet të mobilizojë gjithë mjetet e mundshme të superstrukturës borgjeze, gjithë armët e arsenalit të saj ideologjik. Ajo aktivizon xhandarin, priftin dhe revizionistin. Ajo kërkon ta forcojë sundimin e saj në fushën politike (diktatura fashiste është produkti më i kulluar i saj), në fushën ekonomike (kapitalizmi monopolist — shtetëror, si aleancë brutale dhe gërshetim i monopolëve dhe i makinës shtetërore borgjeze), në fushën e jetës shpirtërore (rrymat e reja të filozofisë idealiste, ideologjia imperialiste dhe revizioniste me gjithë format e saj.) Shtimin e masave represive, militariste, burokratike, përdorimin e dhunës kundërrevolucionare të shfrenuar borgjezia imperialiste e shoqëron edhe me një përpunim të shumanshëm ideologjik të mendjes së njerëzve, ajo përkrah çdo ide reaksionare, obskurantiste, mbështet idetë fetare dhe idealiste, nxit e stimulon oportunizmin dhe tradhtinë revizioniste.

Frymën e reaksionit ideologjik dhe politik borgjezia imperialiste e shtrin edhe në fushën e kulturës artistike, duke u përpjekur ta vërë atë tërësisht nën ndikimin e ideve të saj reaksionare dhe ta përdorë për të trullësuar e sëmurur ndërgjegjen e njerëzve, t'i bëjë masat e gjera të paaftha për të kuptuar drejt realitetin, shkaqet e plagëve sociale dhe

perspektivat e historisë. «Dekadencia dhe degjenerimi i letërsisë dhe i artit borgjez, — ka thënë shoku Enver, — janë të llahtarshëm. Këtë degjencim ajo përpigjet ta ngrejë në model e në simbol për ndërtimin e një mënyre jetese të re, që s'është gjë tjetër veçse pjella dhe pasqyra besnike e një jete dekadente e të degjencruar. Me degjencrimin e shpirtërore dhe të mendjes së njerëzve borgjezia mendon se ka gjetur mjetin e ri të shtypjes së mëlejshme të njerëzve dhe shuarjen e revolucioneve proletare».¹⁾

Borgjezia reaksionare e ndien përfitimin e madh që përfton nga një ndërgjegje e sëmurë e që s'është e aftë të ketë një përfytyrim të saktë mbi atë çka ndodh përreth njeriut. Ajo ndien përfitimin e madh që ka nga përhapja e frymës së dekadencës dhe degjenerimit, e frymës së amoralizmit dhe obskurantizmit. Prandaj modernizmi nuk është një fenomen i rastit, por ka lindur dhe ekziston si produkt dhe shprehje e drejtpërdrejtë e krizës së përgjithshme, e kalbëzimit, të sistemit kapitalist në epokën e imperializmit dhe të revolucioneve proletare, e krizës së idealeve, vlerave dhe ideve të borgjezisë imperialiste. Modernizmi është nënshtrimi i artit ndaj interesave, politikës dhe ideologjisë së borgjezisë reaksionare dhe revizionizmit, është shprehje e depërtimit në arte e atyre ideve që punojnë kundër progresit shoqëror, që marrin nën mbrojtje dhe i zgjatin afatin e gjallesës rendit të degjeneruar e të vjetër borgjez. Por modernizmi duhet parë jo vetëm si produkt i proceseve të degjencrimin të shoqërisë borgjeze dhe revizioniste; ai është në të njëjtën kohë edhe një armë në duart e forcave kundërrevolucionare për t'i përhapur dhe thëlluar më tej këto procese, atmosferën e krizës dhe të degjencrimin. Kjo karakteristikë e modernizmit përputhet plotësisht me vlerësimin kritik që u dha në kohën e vet Lenini disa varianteve të modernizmit të fillimit të shek XX: «Unë nuk kam forcë që veprat e ekspresionizmit, të futurizmit, të kubizmit dhe të «izmave» të tjerë, — ka thënë Lenini, — t'i quaj shfaqje të mëdha të gjenisë artistike. Unë nuk i kuptoj ato. Unë nuk ndiej asnjë gëzim prej tyre.»²⁾

Midis esteteve borgjezë dhe revizionistë ka mjaft që përpigjet të vënë në dyshim këtë funksion social-klasor të mo-

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968), f. 489.

2) Lenini për kulturën dhe artin, bot. 1975, f. 361.

dernizmit, duke përmendur si fakt emra artistësh modernistë që kanë mbajtur në periudha ose momente të caktuara qëndrime politike antifashiste, që kanë qenë persekutuar nga fashistët, që kanë besuar sqqerisht se me krijimet e tyre moderniste kanë dashur t'i shërbejnë progresit dhe të protestojnë kundër realitetit të shëmtuar borgjez ose që kanë synuar të qëndrojnë asnjans në luftën politike e ideologjike klasore. Është e vërtetë se të lilla fakte ka pasur në historinë e kulturës artistike të shek. XX, mirëpo ato nuk e përgënjeshtrojnë aspak vlerësimin e modernizmit si një veprimtari artistike në shërbim të reaksionit. Ato flasin dhe na dëshmojnë vetëm për karakterin e ndërlikuar të luftës ideologjike në shek. XX. Do të kishte qenë një kuptim i caktuar dhe i thjeshtëzuar i karakterit të ndërlikuar të jetës shoqërore dhe të luftës së klasave në vendet kapitaliste po të mendonim se çdo artist, pa përjashtim, arrin tek modernizmi thjesht nga dëshira për t'u bërë qen roje i borgjezisë imperialiste, për të kundërshtuar dhe luftuar progresin, ndonëse midis modernistëve nuk kanë qenë dhe nuk janë të paktë artistët me pikëpamje të hapta fashiste, reaksionare, që me vetëdije të plotë e kanë vënë talentin dhe mjeshtrinë e tyre në shërbim të kundërrivolucionit, që janë të mbushur me urrejtje kundër popullit dhe socializmit.

Në kushtet e sotme të zhvillimit të luftës së klasave për shkak të karakterit të ndërlikuar të saj, dhe, përgjithësisht, të jetës shoqërore të vendeve kapitaliste janë të mundur lloj-lloj kontradiktash në veprimtarinë shoqërore dhe shpirtërore të njerëzve, lloj-lloj inkoherencash, zigzagesh, luhatjesh. Historia e artit të shek. XX dëshmon se disa artistë që kanë pasur në një periudhë të veprimtarisë së tyre pikëpamje progresive kanë mbaruar në prehrin e reaksionit dhe të tjerë, që kanë qenë në një periudhë nën ndikimin e modernizmit, janë shkëputur prej tij, janë afruar ose lidhur me lëvizje shoqërore përparimtare, revolucionare dhe kanë krijuar vepra artistike përparimtare ose kanë kaluar në pozitën e artit proletar, të realizmit socialist. Midis tyre ka pasur edhe artistë, të cilët kanë përkrahur lëvizjet shoqërore dhe pikëpamjet politike përparimtare, kurse në krijime të veçanta artistike vibon re ndikime të modernizmit, të estetikës idealiste, formaliste. Nuk duhet menduar se ky grup artistësh ka luajtur vetëm rol pozitiv; me qëndrimet e tyre shoqërore politike, antifashiste, demokratike, antiimperialiste, ose revolucionare ata kanë luajtur rol përparimtar, kurse me krijimet e tyre ar-

tistike moderniste kanë luajtur rol negativ. Historia e artit në kushtet e ndërlikuara të shek. XX njih dhe shumë trajta të tjera kontradiktash, të cilat, gjithashtu, nuk mund të ndryshojnë vlerësimin e modernizmit si një veprimtari praktike artistike dhe teorike estetike që i shërben rendit të vjetër shoqëror.

Këto fakte dhe të tjera dëshmojnë se në kuadrin e luftës së ashpër klasore që është zhvilluar dhe zhvillohet në vendet kapitaliste e revizioniste, secila prej palëve klasore ndërluftuese përpiqet të tërheqë në anën e saj dhe të vërë nën ndikimin e saj masa sa më të mëdha njerëzish, duke përfshirë këtu edhe artistët që s'mund të qëndrojnë asnjans, pavarësisht nëse e kuptojnë apo jo këtë gjë. Dhe në dobi të reaksionit është jo vetëm krijimtaria e atyre artistëve, që e kuptojnë dhe janë të vetëdijshëm se me praktikën e tyre moderniste marrin anën e borgjezisë, por edhe e atyre artistëve, që sqqerisht besojnë se me krijimet e tyre moderniste bëhen nonkonformistë dhe, madje, shprehin protestën ndaj realitetit borgjez, mospajtimin e tyre me të. Roli i vërtetë social-klasor i krijimtarisë të artistëve të ndryshëm nuk përcaktohet nga opinionet që kanë ata vetë për vlerën e saj, por nga përmbajtja objektive, nga roli objektiv që ajo lloj në kushtet e zhvillimit të luftës klasore. Po ta vlerësosh modernizmin me gjithë variantet e tij pa paragjykime e sentimentalizma liberale borgjeze, po të nisësh nga përmbajtja e tyre objektive ideologjike klasore nuk mund të mos vesh re se ai lind si pasojë e presionit ideologjik të borgjezisë e revizionizmit mbi krijimtarinë artistike, si produkt i ndikimit të kësaj ideologjie dhe me dashje e pa dashje modernizmi bëhet zëdhënës i interesave të borgjezisë, të revizionizmit në fushën e artit, të estetikës.

Në kushtet e rendit borgjez klasa që është në fuqi përpiqet t'i vërë të punojnë për të jo vetëm ata që e duan dhe që e bëjnë me qejfin e tyre këtë gjë, por edhe ata që mund të mos e duan subjektivisht, por që për arsye të caktuara, gjithashtu, punojnë në dobi të këtij rendi. Klasa borgjeze pranon edhe shërbimet e priftit, edhe të xhandarit, të apologetit të hapët, por edhe shërbimet e oportunistit, e anarkistit, e të genjyerit, e naivit, e të dëshpëruarit, e pesimistit, e konformistit, e gjithë njerëzve që për arsye shumë të ndryshme herë në dukje «të larta», «ideale» dhe herë të tjera thjesht pragmatiste, tregtare, e ulin kokën dhe kryejnë një veprimtari që është e dobishme për borgjezinë. Lenin ka thënë se ren-

dit borgjez i shërben jo vetëm oportunisti, që predikon pajtim, por edhe anarkisti me bombë në dorë.

Borgjezia përpunon, nga njëra anë, një sistem të tërë idesh apologjike, me të cilat një pjesë të ideologëve, artistëve, filozofëve, politikanëve i kthen në apologjetë të ndërgjegjshëm të kapitalizmit, nga ana tjetër, ajo përpunon edhe një sistem të tërë iluzionesh, përmes të cilave njerëz, që me veprimtarinë e tyre objektivisht, e ndihmojnë fuqizimin e rendit ekzistues shfrytëzues, subjektivisht besojnë ose mund të besojnë se janë në opozitë me të. Këto sisteme idesh, të përforcuara edhe me mjete të tjera, me fuqinë ekonomike dhe politike të saj, borgjezia i modifikon, i ndryshon dhe përpigjet t'ua përshtatë situatave të reja me qëllim që të ruajë ndikimin e saj ideologjik mbi masa sa më të mëdha njerëzish.

Historia e modernizmit dëshmon se në këtë drejtim borgjezia imperialiste përdor jo vetëm mjete të shumta, por tregohet edhe e shkathët për të nxjerrë përfitime nga çdo ide, liberale apo konservatore, të djahhtë e të «majtë», objektiviste apo subjektiviste. «Karakteristikë e diversionit të sotëm ideologjik të borgjezisë e të revizionizmit kundër socializmit, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — është bashkimi në një front të vetëm, i rrymave themelore kundërrivolucionare, që nga ideologjia e mirëfilltë borgjeze me karakter të hapët anti-komunist e deri te oportunizmi i vjetër tradicional, që nga revizionistët modernë e deri te rrymat e sotme oportuniste të ashtuquajtura të majta».¹⁾ Mjafton të përmendim se shumë ideologë borgjezë e revizionistë kapen sot edhe pas ideve marksiste, të cilat i modifikojnë, i bastardojnë, u heqin frymën revolucionare dhe ua servirin atyre që duan të hyjnë në shërbim të borgjezisë, por të veshur me kostum «marksist».

Në këtë mënyrë vepron borgjezia edhe në fushën e kulturës artistike. Brenda saj modernizmi punon me krahet e tij të ndryshëm, herë natyraliste e herë formaliste, herë pseudorealiste e herë të tjera avangardiste, herë si art elitare, aristokratik dhe herë të tjera si masiv, etj. Prandaj ata krijues që përfaqëjnë lloj-lloj iluzionesh estetike, artistike, ideologjike të modernizmit, i bëjnë një shërbim të mirë borgjezisë. Modernizmi nuk i le krijimet e tyre të

dalim tej atyre caqëve, d.m.th. të asaj platforme ideestetike, që e përkrah direkt ose tërthorazi borgjezia. Borgjezia kujdeset që edhe aty ku s'arrin të formojë adhurues të flaktë të mbretërisë së saj, edhe aty ku ndeshet me të pakënaqur dhe të dëshpëruar, t'i futë artistët të paktën në rrugën më pak të dëmshme për të, ta kthejë protestën e tyre në një protestë pasive, t'i largojë nga lëvizjet praktike, revolucionare, ta shndërrojë pakënaqësinë e tyre në një «furlunë në gotë».

«Avangardizmi» ideestetik i modernizmit jo një herë është përdorur si një mjet për të shuar pakënaqësinë e artistëve të ndryshëm ndaj realitetit borgjez, duke i stërvitur ata, që përmbysjen dhe shkatërrimin e artit tradicional realist ta marrin si përmbysje edhe të vetë realitetit, jetës. S'kanë qenë të paktë artistët që kanë rënë në kurthin e këtij iluzioni, që kanë besuar sinqerisht se duke luftuar kundër artit klasik, realist bëjnë një punë «revolucionare», kurse, në të vërtetë, në këtë rrugë, duke përvetësuar platformën avangardiste moderniste, arti bëhet i paaftë për të qenë zëdhënës i idealeve të forcave shoqërore përparimtare, revolucionare. Kjo është një «ironi» e historisë, që ka shërbyer shumë herë si burim tragjediash dhe dramash tronditëse të artistëve në kushtet e rendit shfrytëzues. Reaksioni imperialist përbën një forcë të fuqishme regresive, që ushtron një ndikim të madh negativ, shkatërrues ndaj artit, që e largon atë nga rruga e zhvillimit normal, që e fut nëpër labirinte pa dalje.

Për të rritur prestigjin e modernizmit estetika borgjeze ka krijuar legjendën se gjoja rreth modernizmit kanë qenë grumbulluar gjenitë, talentet, mjeshtërit e mëdhenj, kurse mediokërvë ose të pataleutuarve s'u mbetet tjetër vend veçse të grumbullohen rreth realizmit. Ky është një falsifikim i historisë së artit, sepse rrymat dhe drejtimet e kundërta artistike kurrë nuk kanë qenë dalluar njëra prej tjetrës nga shkalla e talentit të përfaqësuesve të tyre, por nga idealet social-estetike, nga orientimi ideestetik, nga metoda krijuese që kanë përdorur dhe nga veprat që objektivisht kanë lindur. Historia e realizmit qysh nga Rilindja e deri në ditët e sotme është e mbushur plot me emra gjenish të pavdekshëm, që gjetën brenda kësaj metode kushtet më të përshtatshme për lulëzimin e aftësive të tyre krijuese.

Edhe modernizmi dallohet prej realizmit para së gjithash nga platforma e tij ideestetike, që është e kundërt

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1972-1973), I. 306.

me atë realiste. Këtë platformë të modernizmit në kushte të caktuara e përvetësojnë artistë të talentuar, por edhe mediokër dhe sharlatanë. Por ndërsa për sharlatanët modernizmi është tepër i dobishëm, sepse në ujërat e tij të turbullta ata peshkojnë lehtë, për talentet ai lloj rol shkatërrues, sepse i angazhon pas qëllimesh të ulëta, të vogla ose reaksionare. Fakti që në modernizmin kanë qënë aktivizuar edhe artistë të talentuar nuk e bën atë fenomen pozitiv; përkundrazi nga kjo gjë modernizmi bëhet edhe më i rrezikshëm, sepse spekulon me prestigjin dhe autoritetin e këtyre talentëve. Pastaj, ka edhe një fjalë të urtë popullore, që thotë se gabimi i të mënçurit është më i rëndë.

Nuk kanë qënë të rralla rastet kur mjaft artistë të talentuar, pasi kanë provuar mbi kurrizin e talentit të tyre forcën shkatërruese të platformës idocestetike të modernizmit, e kanë braktisur atë dhe kanë kaluar në pozitën e realizmit kritik ose të realizmit socialist, që përfaqëson shkallën më të lartë të melodës krijuese artistike bashkëkohore.

Propaganda borgjeze ka krijuar legjendën që i paraqit artistët modernistë si «martirë», si «prometej» të epokës së revolucionit tekniko-shkencor, që u kanë shpallur luftë «përndivoc klasike», kulturës, traditave përparimtare, artit realist. Mirëpo këta pseudoheronj, këta «mbinjërz» nuk kanë asgjë të përbashkët me Prometeun, që simbolizon frymën e kryengritjes dhe të heroizmit të vërtetë praktik për hir të qëllimeve më të larta, për hir të progresit. Shumica e artistëve modernistë të mburjtur me ultraegoizmin dhe ultraindividualizmin borgjez, s'janë në asnjë akt të mirëfilltë heroizmi. Ata janë shquar vetëm për skandale, për ulërime llafazani dhe ekstravaganca sharlatane. Zaten heroizmi i vërtetë nuk mund të shfaqet në gjirin e atij konforti, me të cilin i rrethon borgjezia artistët modernistë. Heroizmi i vërtetë lind në fushën e betejave të luftës klasore revolucionare të masave, aty ku mposhten forcat e errësirës dhe ku çelen shtigjet e progresit shoqëror. Fizionominë sociale e ideologjike dekadente dhe të paprincipitë të artistëve avangardistë, modernistë e paraqit mirë një studues perëndimor që ka shkruar për ta: «Ata ishin futuristë për shkak të pafuqishmërisë së tyre për të luajtur ndonjë rol në të tashmen, irracionalistë nga pamjaftueshmëria e mendjes, predikatorë të veprimit nga prirja për dhunë, ithtarë të aventurave nga infantilizmi naiv etj. Nga ambienti i tyre dolën kritikues të kulturës akademike që u ndodhën më vonë, ndonëse u mungonte bagazhi i ne-

vojshëm i përgatitjes profesionale, në katedra universitetesh, dolën revolucionarë që u kthyen pastaj në konservatorë, anar-kistë që i ngrysen ditët së bashku me reaksionarët, me një fjalë ata përbëjnë atë turmë amatorësh të retorikës, të cilëve periudha e ndërlikuar dhe shterpë u dha mundësi të plotë të manifestojnë haptas pavendosmërinë e tyre të rrezikshme. Në fushën e veprimtarisë strikt filozofike ata vepruan si partizanë rrymash të ndryshme, të gatshëm për ta ndërruar besimin në vartësi nga luhajat më të vogla të modës, ata bëheshin idealistë, ekzistencialistë, personalistë, materialistë, duke kaluar pa i vuarë fare ndërgjegjja nga njëri drejtim te një tjetër diametralisht i kundërt me të parin».

Borgjezia jo vetëm s'ka frikë nga «ulërimat» e artistëve modernistë, por përkundrazi ajo i kërkon, i josh, i paguan, u le fushë të gjërë veprimi, por aspak për veprimtari të mirëfilltë revolucionare.

Vorbulla e atmosferës ideologjike që krijon borgjezia imperialiste dhe revizioniste ka një forcë kaq të madhe, saqë tërheq edhe talente të fuqishme, të cilët i fut në një rrugë qorre. Këtë forcë ajo e mbështet në forcën e pronës private dhe të shtetit borgjez, në forcën e vartësisë ekonomike dhe të ideologjisë sunduese individualiste, në forcën e edukatës dhe të shkollës, të arsimit dhe të frymës afariste. «Kjo kulturë e veshur me një shkëlqim të jashtëm, — thotë shoku Enver, — e shoqëruar me një reklamë të bujshme, e trajtuar në mënyrën më komerciale dhe që përkrahet e financohet nga borgjezia, vërshon në ekranin e kinemasë e të televizionit, në revista, në gazeta e në radio, në të gjitha mjetet e informacionit e të propagandës masive. Qëllimi i saj është ta kthejë njeriun e thjeshtë në një konsumator pasiv të ideve të helmatisura borgjeze, t'ia bëjë këtë konsum një nevojë e zakon».¹

Për të pasur një ide mbi këto forca, që e tërheqin artin në vorbullën e modernizmit, mund të përmendim rolin e tregut, e merkantilizmit në vendet kapitaliste. Në këto vende krijimet artistike u nënshtrohen ligjeve të shitblerjes, një lloj si çdo mall tjetër. Shitja e veprave të artit në treg e detyron artistin t'u nënshtrohet lojës së tregut, ligjeve të konkurrencës, luhatjeve të paqëndrueshme të modës dhe

1) E. Hoxha, — Raporte e fjalime (1972-1973), f. 321.

kërkesave për një origjinalitet fals. Artistët bien nën vartësinë e tregtarëve që merren me shitblerjen e pikturave, të industrialistëve dhe financierëve që subvencionojnë industrinë kinematografike, të kritikës zyrtare që reklamon veprat e artit njëloj siç reklamohet çdo mall tjetër, të pronarëve të shtëpive botuese dhe të gjithë afaristëve të tjerë që futin hundët në sferën e artit, që caktojnë çmimet, u imponojnë artistëve kërkesat e tyre dhe nxjerrin fitime kolosale siç nxjerrin edhe nga shitja e automobilave, lavatrigëve, sapunit, sallamit, bluzave ose çorapëve. Nga shitblerja e tablove tregtarëve u kalon 80-85 përqind e të ardhurave, kurse vetë autorët nuk marrin më shumë se 10 përqind të çmimit të shitjes. Afaristët e artit janë ata që bëjnë modën, që vendosin fituesit e konkurseve që lansojnë «yjet» e rinj të artit. Në vendet kapitaliste fusha e artit është bërë një pjesë e pandarë e tregut dhe e bursës kapitaliste.

Arti është shndërruar kështu në objekt spekulimesh financiare, në objekt për investimin e kapitaleve. Veprat e artit shiten e blihen si aksionet e bursës. Muzeumet dhe institucionet shtetërore të vendeve borgjeze, shkollat profesionale artistike, shtypi, radioja, televizioni dhe institucionet e tjera vendosin kontrollin e tyre të plotë mbi prodhimin artistik, e drejtojnë atë, përkrahin atë lloj krijimtari që përputhet me interesat materiale, politike dhe kulturore të borgjezisë dhe kundërshtojnë çdo veprimtari artistike, që zbulon plagët e kontradiktat e rendit borgjez revizionist. Modernizmi gjen në këto rrethana kushtet më të përshatshme për të vendosur monopolin e tij, gjë që krijon përshtypjen sikur është i vetmi art i mundshëm i kohës.

Në kushtet e reaksionit borgjez për artistin nuk është e lehtë të thotë me artin e tij të vërtetën për jetën, sepse për këtë të dënojnë, të ndjekin, të persekutojnë, të izolojnë, të lënë pa bukë. Në rrethana të tilla, artistët që s'janë të lidhur me forcat revolucionare, përparimtare, e ndiejnë veten të pafuqishëm e të vetmuar, i nënshtrohen presionit të reaksionit, përvetësojnë platformën ideoestetike të modernizmit. Natyrisht, kjo s'do të lhotë se në kushtet e reaksionit imperialist e revizionist nuk ka asnjë rrugë tjetër për artistin përveç modernizmit. Historia dëshmon se edhe në rrethanat e reaksionit më të zymtë e më të egër plot artistë përparimtarë, revolucionarë kanë treguar guxim e trimëri, kanë duruar privi-

met dhe persekutimet më të rënda, e kanë vënë artin e tyre në shërbim të revolucionit, të progresit dhe shpesh për të kanë dhënë edhe jetën e tyre.

Kushtet më të përgjithshme sociale të fundit të shek. XIX dhe të shek. XX të vendeve kapitaliste ndihmojnë për të kuptuar shkaqet e lindjes dhe të ekzistencës së modernizmit në përgjithësi, por, përveç këtyre kushteve, vlerësimi i drejtë i çdo varianli të modernizmit, i baticave dhe zbatimeve të ndikimit të tij, i përfaqësuesve të ndryshëm të modernizmit, i rrugës së tyre krijuese në kohë dhe vende të ndryshme, kërkon medoemos, dhe një analizë konkrete historike.

Metoda e analizës klasore, konkrete, historike ndihmon për të zbuluar zhvillimin konkret të krijimtarisë artistike të çdo përfaqësuesi të veçantë të modernizmit dhe lidhjet e saj me kushtet konkrete historike të shoqërisë në një kohë e në një vend të caktuar. Ajo ndihmon për të zbuluar edhe kontradiktat e brendshme, edhe zigzagët e ndryshme të krijimtarisë së modernistëve, për të demaskuar spekulimet që janë bërë e bëhen rreth jetës dhe krijimtarisë së tyre. Nuk është pa rëndësi të konstatojmë se s'ka pasur gjithmonë përputhje midis pikëpamjeve teorike dhe krijimeve artistike të disa artistëve modernistë. Kjo mospërputhje duket mirë në veprimtarinë krijuese të disa arkitektëve, që në përgjithësi kanë përkrahur idetë estetike të modernizmit, por që kanë krijuar, përveç veprave moderniste, edhe vepra të bukura, realiste, që janë në kundërshtim me platformën estetike të modernizmit.

Estetët borgjezë këto fakte i fshehin dhe përpiqen që krijimet e bukura të këtyre artistëve, t'i paraqitin si produkte të pikëpamjeve estetike moderniste, spekulojnë në arritjen pozitive të këtyre artistëve dhe meritat e tyre ia atribuojnë platformës ideoestetike të modernizmit, kurse në të vërtetë ato janë krijuar në kundërshtim me këtë platformë. Shfaqje të tilla ka pasur mjaft në fushën e arteve të aplikuara, ndonëse nuk kanë munguar edhe në artet monofunktionale. Ka patur piktorë, kompozitorë modernistë, të cilët në periudha të caktuara ose në raste të veçanta kanë krijuar vepra realiste, ndonëse krijimet e tjera të tyre kanë mbajtur vulën e modernizmit. Krahasimi midis krijimeve të tyre të bukura, realiste, dhe krijimeve të tyre moderniste është shumë instruktiv, sepse dëshmon se si e deformat ta-

lentin estetika e modernizmit, dhe ç'gjëra të mrekullueshme mund të krijojnë ata artistë që shpëtojnë nga veprimi shkatërrues i koncepteve moderniste.

Lufta kundër modernizmit, detyrë aktuale

Shkaqet social-klasore të modernizmit shpjegojnë përse lind dhe përhapet ai në vendet kapitaliste e revizioniste, mirëpo kjo s'do të thotë se modernizmi ushtron ndikim vetëm brenda këtyre vendeve. Përkundrazi, borgjezia imperialiste dhe revizionizmi prej kohësh po e përdorin modernizmin dhe platformën e tij ideestetike si një nga mjetet e presionit të tyre ideologjik ndaj çdo vendi socialist. Tragjedia e vendeve revizioniste tregoi se imitimet e modernizmit dhe variantet e tij revizioniste lojtën një rol me rëndësi në sulmet kundër artit të realizmit socialist, kundër diktaturës së proletariatit, themelëve të rendit socialist. Arti revizionist e përligji veten si një mjet i fuqishëm ideologjik i kundër-revolucionit në të gjithë vendet revizioniste. Prandaj në kushtet e sotme borgjezia imperialiste dhe revizioniste e përkrahin dhe e propagandojnë me të gjitha mënyrat modernizmin, e përdorin atë për të vënë nën ndikimin e ideve të tij jo vetëm njerëzit e botës kapitalisto-revizioniste, por edhe të vendit tonë që ndërton socializmin. «Ideologjia borgjeze, — ka thënë shoku Enver, — e krahas saj edhe ndikime të ndryshme revizioniste hyjnë te ne nëpërmjet kanaleve të shumta të komunikimit e të informacionit social, nëpërmjet artit e kulturës së tyre. Ky nuk është vetëm një rrezik potencial, që nuk ka shfaqje konkrete, siç minimizohet gabimisht ndonjëherë. Ai shfaqet në jetën shpirtërore të shoqërisë sonë, në kulturën tonë, në letërsi e në arte, sidomos në disa fusha ku ne kemi më pak traditë, siç janë muzika e kultivuar, artet figurative, etj».¹⁾

Disa herë edhe në artin dhe mendimin kritik të vendit tonë janë dukur shfaqje të huaja dhe ndikime të ideologjisë borgjeze revizioniste; ato patën përmasa shqetësuese sidomos para Plenumit IV të KQ të PPSH (1973). Në këtë kohë u vunë re ndikime të teknikave të ekspresionizmit dhe teat-

1) E. Hoxha, Mbi letërsinë dhe artin, f. 326.

rit absurd, të letërsisë së «përroit» psikik dhe abstraksionizmit, të ekzistencializmit etj.

Midis shkaqeve që e bënë të mundur depërtimin e ndikimeve të modernizmit në artin tonë në këtë kohë një rol të rëndësishëm lojti nënvlerësimi i rrezikut të presionit ideologjik të rrethimit imperialisto-revizionist, nënvlerësimi i rrezikut të modernizmit. «Shkaku themelor i përhapjes së këtyre ndikimeve të huaja, — tha shkoi Enver në Plenumin IV të KQ të PPSH — është moszbatimi me konsekuencë dhe largimi nga orientimi i drejtë i Partisë për zhvillimin e një lufte ideologjike frontale në të dy krahët, si kundër konservatorizmit, ashtu edhe kundër liberalizmit. Nga disa punonjës e kuadro drejtues të sektorit të kulturës, të letërsisë e të arteve është nënvleftësuar rreziku i ndikimeve të sotme të ideologjisë borgjeze e revizioniste... Ndikimi shturës liberalo-modernist nuk është një rrezik në potencë, por një rrezik real».²⁾

Duke rënë nën ndikimin e koncepteve të estetikës borgjeze e revizioniste para Plenumit IV të KQ të PPSH ndonjë krijues e kritik, në emër të «rinovimit» të artit tonë socialist, e vinte novatorizmin mbi partishmërinë proletare, e quante novatorizmin një kategori formale, mbronte pikëpamjen se metoda e realizmit socialist e bën artin «konservator», «anakronik» dhe nuk e lejon gjoja të zhvillohet si art novator. Këto mendime ishin një shpifje banale kundër artit të realizmit socialist, në përgjithësi, dhe kundër artit socialist të vendit tonë. Arti i realizmit socialist përfaqëson dukurinë më të rëndësishme, më novatore në kulturën artistike të shek. XX, Atij i përket e ardhmja. Arti i realizmit socialist solli idealin social-estetike të komunizmit dhe e pasuroi kulturën artistike përparimtare të njerëzimit me përfytyrime të reja estetike. Ai ka qënë dhe është një art novator në përmbajtje dhe formë. «Fryma revolucionare, novatorizmi janë pjesë organike e vetë realizmit socialist».³⁾ — ka thënë shkoi Enver Hoxha. Realizmi socialist «nuk paraqitet aspak në forma statike, të ngurta; ai zion, është në zhvillim të përhershëm e të vazhdueshëm, nëpërmjet një lufte të kundërtave, nëpërmjet një lufte klase, nëpërmjet luftës të së resë kundër së vjetërës».³⁾

Duke e quajtur metodën e realizmit socialist «të vjetëruar» dhe «anakroniko», armiqtë e Partisë si F. Paçrami e

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1972-1973), f. 312.

2) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968), f. 485.

3) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968), f. 486.

T. Lubonja përkrahnin ndikimet e modernizmit dhe kërkonin t'u vinin një bazë teorike përpjekjeve për të zëvendësuar realizmin socialist me modernizmin. Pas tyre edhe ndonjë kritik nuk përfilloi kontrastin e papajtueshëm midis platformësideoestetike të rrealizmit socialist dhe të modernizmit, si dy rryma që shprehin dhe mbrojnë interesat klasore dhe ideale social-estetike krojt të kundërta. Ata në fakt i quanin «të vjetëruara» dhe «anakronike» parimet themelore të metodës së realizmit socialist, mohonin vlerën pozitive të traditave përparimtare të artit realist dhe të artit tonë socialist, denigronin folklorin. Në emër gjoja të luftës kundër «akademizmit», «natyralizmit», sulmoheshin fryma klasore dhe themeloret realiste të arteve tona figurative, kurse në muzikë goditej fillcisa melodike. Në emër të «novatorizmit» ata mburrnin mjetet e atonalizmit në muzikë dhe teknikën e «copëzimit» në letërsi, shpreheshin kundër unitetit të brendshëm të veprave dhe u pëlqente fragmentarizmi, hermetizmi. Shfaqje deformimesh antirealiste dekorativizëm dhe onarmentalizëm formalist pati në disa piktura të kavaletit. Në kërkim të mjeteve «të reja» në teatër kishin hyrë jo vetëm konvencionalizmat «abstrakte» të skenografisë, por edhe karaktere «të shqetësuarish», «të luhaturish», «objektivistësh», që i sposhuan në plan të dytë në disa drama heronjtë pozitivë, që cilësoheshin «anakronikë», «konservatorë», «skematikë». Duke hodhur poshtë demagogjinë e atyre, që e quanin artin tonë socialist, të frymëzuar dhe të udhëhequr nga Partia jonë, si një art «konservator», «anakronik» shoku Enver në Plenumin IV të KQ të PPSH tha: «Partia jonë, që është një novatore e madhe dhe e guximshme, një revolucionare sypatrembur, që ka shkallmuar dhe vazhdon të shkallmojë vjetërsirë pas vjetërsirë, që udhëheq një revolucion të pashembullt në jetën materiale e shpirtërore të shoqërisë, nuk do t'ia lejojë kurrë vetes që të mashtrohet nga novatorizmi i rremë, nga cipa e bukurisë së jashtme të artit dhe të kulturës borgjeze e revizioniste, me të cilën ata e veshin helmën e ideve të tyre reaksionare, nga reklama e bujshme që ata u bëjnë të shtuquajturave novacione të kësaj kulture. Partia jonë është për një zhvillim me të vërtetë modern të të gjithë jetës sonë shoqërore, të ekonomisë e të kulturës, të letërsisë e të artit. Por kjo nuk ka asgjë të përbashkët me modernizmin çoroditës të botës së sotme kapitaliste e revizioniste.»¹⁾

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1972-1973), f. 318.

Partia jonë e ka theksuar gjithmonë se arti socialist duhet të mbështetet e të përdorë çdo gjë pozitive nga traditat e kulturës përparimtare botërore, por në të njëjtën kohë ai ka lindur, zhvillohet dhe lulëzon në luftë me traditat reaksionare, konservatore dhe moderniste. Prandaj Plenumi IV i KQ të PPSH mbajti një qëndrim të prerë kritik ndaj përpjekjeve që ishin bërë për të përligjur përdorimin e praktikave moderniste. Aktivizimi i mjeteve të reja shprehëse në artin tonë nuk duhet të shpjerë në një lloj simbioze midis dekadentizmit dhe realizmit socialist, në shartime dhe hibridizime artificiale, në kombinime mekanike lillesash të kundërta (qoftë në planin e formës, e aq më shumë në planin e përmbajtjes) të elementeve të artit dekadent borgjez e revizionist dhe të artit tonë socialist. «Kultura, arti dhe muzika jonë, — ka thënë shoku Enver, — duhet të përfitojnë edhe nga përvoja e kulturës, muzikës dhe e artit të huaj. Unë e kam theksuar edhe herë të tjera se ne nuk jemi ksenofobë. Por ne mbajmë qëndrim kritik revolucionar ndaj kulturës së huaj, përpiqemi të përfitojmë vetëm nga ajo kulturë që përmban vlera për kohën tonë, që u përgjigjet kërkesave kulturore të masave punonjëse. Prandaj luftojmë me vendosmëri kundër çdo ndikimi çoroditës, sidomos kundër atij arti që në televizionet e vendeve kapitaliste propagandohet për qëllime tregtare dhe vihet në shërbim të një shijeje e mode kalimtare, si mjet zbatimjeje boshe e trulllosjeje të masave.»⁴⁾ Për artin tonë socialist të afërta janë mjetet shprehëse të artit përparimtar, sidomos të atij realist, sepse edhe arti ynë është realist. Përdorimi i mjeteve të reja shprehëse është i vlefshëm kur i nënshtrohet forcimit të frymës klasore, revolucionare, tabanit realist, kombëtar, popullor të artit tonë. Çdo mjet tjetër, sado i ri qoftë, që bie në kundërshtim me frymën socialiste, dhe realiste të artit tonë duhet të hidhet poshtë.

Shoku Enver ka theksuar se arti ynë duhet të ecë në një hap me jetën tonë revolucionare, duhet të përshkohet nga fryma revolucionare, bashkëkohore, duhet të jetë një art modern, por antimodernist. Kërkesa që arti ynë të jetë modern, vërtet i ri, gjithmonë revolucionar, nuk nënkupton aspak sheshimin e dallimeve midis frymës bashkëkohore novatore të artit tonë socialist dhe modernizmit. Lufta jonë kundër modernizmit nuk duhet të ngatërrohet me përpjekjet për for-

1) E. Hoxha, Mbi letërsinë dhe artin, f. 330.

cimin e frymës novatore të artit dhe letërsisë sonë. Lufta kundër modernizmit, — ka thënë shoku Enver, — nuk duhet marrë sikur «jemi kundër kërkimeve në art, kundër novatorizmit e freskisë, kundër përpjekjeve për zhvillimin e muzikës e të arteve tona në atë mënyrë që ato të pasqyrojnë me të vërtetë zhvillimin e vrullshëm, dinamik të shoqërisë sonë të gjithë jetës socialiste dhe t'u përgjigjen nivelit arsimor, kulturor dhe kërkesave e shijeve estetike gjithnjë në rritje të masave punonjëse e sidomos të rinisë sonë».¹⁾

Vetëm depërtimi i dinamizmit të jetës së pastër e të bukur të realitetit socialist, të idealeve tona social-estetike të komunizmit përbën faktorin themelor që e rikon pandërprerje dhe e bën novator dhe modern, bashkëkohor në kuptimin pozitiv të fjalës artin tonë të realizmit socialist. Arti ynë nuk mund të jetë revolucionar, novator, bashkëkohor, duke imituar modelet e modernizmit, ai bëhet i tillë, vetëm duke vënë në qendër të vëmendjes së tij problemet aktuale d.m.th. problemet që e preokupojnë shoqërinë tonë socialiste, masat e gjera të popullit, njerëzimin e sotëm përparimtar. «Arti i vërtetë forcon lyparet e veta novatore dhe fiton një nivel të lartë artistik, kur mishëron një përmbajtje revolucionare dhe kur udhëhiqet nga idealët komuniste... — ka thënë shoku Enver Hoxha. — Pasqyrimi më i mirë i disa temave të mëdha në krijimtarinë artistike, si ajo e rolit hegjemon të klasës punëtore në shoqëri, e shndërrimeve revolucionare të fshatit tonë socialist, e forcës revolucionarizuese të komunistëve, trajtimi i temave kardinale dhe i momenteve kyç të historisë së popullit tonë, dhe sidomos të Luftës Nacionalçlirimtare e të revolucionit socialist janë një kërkese e domosdoshme për t'i bërë letërsinë e artet tona edhe më revolucionare».²⁾

Arti ynë duhet të jetë një art që u drejtohet njerëzve tanë, rinisë sonë, shoqërisë sonë socialiste, që plotëson kërkesat e këtyre njerëzve dhe prandaj duhet të jetë i kuptueshëm prej tyre. Arti ynë revolucionar nuk u shërben as shijeve të vjetëruara, që po vdesin, as shijeve tekanoze, ekstravagante dhe dekadente të borgjezisë reaksionare e revizioniste, ai u shërben shijeve të shëndosha socialiste të popullit tonë. Ai është një art që shikon përpara, që frymëzohet e ndriçohet nga idealët social-estetike më përparimtare të ko-

hës, të socializmit, që po vihen në jetë në shoqërinë tonë. Kjo frymë revolucionare, novatore e artit socialist ruhet e pastër dhe thellohet nën kujdesin e Partisë sonë. Ajo është e papajtueshme me pseudonovatorizmin e modernizmit, që është në shërbim të forcave shoqërore reaksionare, më konservatore të kohës sonë, të reaksionit borgjezo-revizionist. Realizmi socialist dhe modernizmi janë të papajtueshme, ashtu siç janë të papajtueshme ideologjia socialiste, dhe ideologjia borgjeze, revolucionari dhe kundërrevolucionari, socializmi dhe kapitalizmi.

Partia ka treguar kujdes të vazhdueshëm që letërsia dhe artet tona të zhvillohen të pastra dhe të shëndosha, të ndjekin hap pas hapi transformimet revolucionare të vendit dhe të forcojnë gjithnjë më shumë përmbajtjen e tyre socialiste, karakterin militant, frymën popullore dhe fizionominë kombëtare. Të frymëzuar nga mësimet e Partisë e të shokut Enver artistët, shkrimtarët dhe kritikët e vendit tonë mprehen vigjilencën e tyre kundër shfaqjeve dhe manifestimeve të huaja moderniste në artin dhe mendimin kritik të vendit tonë, zhvilluan një luftë të vendosur kundër gjithë ndikimeve të huaja ideologjike, gabimeve dhe të metave në fushën e kulturës artistike. Zbatimi i vendimeve historike të Plenumit IV të KQ të Partisë të Kongreseve VII e VIII të Partisë i ka dhënë e po i jep një hov të ri e një lulëzim të mëtejshëm zhvillimit të letërsisë dhe arteve tona të realizmit socialist. Lufta që u zhvillua kundër ndikimeve të huaja dhe pikëpamjeve armiqtësore të F. Pacramit dhe T. Lubonjës e ka foruar frymën e partishmërisë proletare të artit tonë dhe ka ndihmuar që arti t'i shërbejë edhe më mirë çështjes së madhe të Partisë dhe popullit, çështjes së ndërtimit të socializmit. «Arti ynë i realizmit socialist, me idealët e tij revolucionare dhe me synimet për t'i shërbyer socializmit dhe popullit, — ka thënë shoku Enver Hoxha, duke vlerësuar lart rolin e shkrimtarëve e artistëve tanë si ndihmësa të Partisë në punën e saj për edukimin komunist të masave, — ngrihet përballë artit të çoroditur dekadent borgjez e revizionist, i kundërvihet filozofisë reaksionare, pesimiste e kapitulluese».¹⁾

1) E. Hoxha, Mbi letërsinë dhe artin, f. 331,
2) E. Hoxha, Mbi letërsinë dhe artin, f. 537.

1) E. Hoxha, Mbi letërsinë dhe artin, f. 537.

KAPITULLI II

MODERNIZMI DHE PROGRESI NË KULTURËN ARTISTIKE

A ka progres në kulturën artistike?

Dekadencia e artit borgjez e revizionist në kohën e solme ka marrë përpjesëtime të mëdha. Në estetikën borgjeze dhe revizioniste po tregohet kujdes i madh për t'i fshehur e maskuar këto tendenca dekadente. Këtij qëllimi i shërbejnë edhe ushtrimet e shumta teorike të estetikës idealiste për të mohuar progresin në fushën e artit.

Qysh në fillim të shek. XX esteti idealist italian B. Kroce në veprën e tij «Estetika» thoshte se «Shekspiri s'është progres në krahasim me Danten dhe Gëteja në krahasim me Shekspirin». Në këtë frymë shumë ndjekës të modernizmit progresin artistik e quajnë një nocion jo shkencor, anakronik, të trashëguar nga estetika iluministe ose nga optimizmi telologjik lajbnician. Sipas tyre, besimi në progresin artistik është një paragjykim që të kujton optimizmin e Panglossit, që predikonte se në botë gjithçka dhe përhera shkon për më mirë. Estetët modernistë mundohen të tregojnë se, ndryshe nga sferat e tjera të jetës shoqërore, në fushën e artit nuk ka progres.

Aktivizimi i mendimit estetik borgjez e revizionist për të mohuar progresin artistik në epokën tonë ka për qëllim të marrë nën mbrojtje modernizmin. Po të mohohej progresi artistik, nuk do të ishte e mundur që modernizmi të vlerësohej

si një hap prapa dhe arti i realizmit socialist, si progres. Teoria estetike, që e mohon progresin artistik, kërkon ta bindë njeriun se nuk ka ndonjë kriter objektiv, të saktë, shkencor për të ndarë në fushën e artit shapin nga sheqeri, për të përcaktuar ç'është progresive dhe ç'është regresive në art.

Estetët modernistë e mohojnë progresin në art. Sipas tyre, çdo kohë ka artin e vet; veprat artistike, sidomos kryeveprat, mbajnë vulën e kohës, të shoqërisë dhe të autorit që i ka krijuar, shquhen për origjinalitetin e tyre të papërsëritshëm. Në çdo epokë nuk mund të përfytyrohet i mundshëm veçse ai art që krijohet, pavarësisht se si e gjykojmë për vlerat estetike, të mirë apo të varfër. Sipas këtij koncepti, arti i çdo kohe s'mund t'u vlerësoka as si progres as si regres në krahasim me artin e një epoke tjetër. Ja se me çfarë arsyesimesh përpiqej ta mohonte progresin artistik estetika revizioniste sovjetike në atë kohë që po përpunonte argumenta për t'u pajtuar me modernizmin. «Përpjekja për t'i interpretuar dukuritë e ndryshme të artit si shkallë të progresit ose regresit të tij, — ka shkruar I. Erenburgu, duke sulmuar teorinë marksiste të progresit shoqëror, — shpesh ka qenë pengesë për t'i kuptuar drejt veprat e mrekullueshme. Rafaeli është quajtur për një kohë të gjatë kulmi i Renesansës italiane. Në frymën e këtij interpretimi Xhioto ka qenë nxënës i pazoti, kurse mjeshtrat e kuatrocentos ndihmësmjeshtra. Por Uçelo dhe Mazaçio kanë pikturuar ndryshe nga Rafaeli, sepse nuk zotëronin përvojën e tij, por edhe sepse kanë dashur të shprehin diçka tjetër që i përkiste jetës dhe botëkuptimit të shek. XV». I. Erenburgu me qëllim e shtrembëron dhe e vulgarizon pikëpamjen marksiste mbi progresin, pasi kështu do ta kishte më të lehtë që ta rrëzonte. Në realitet nuk i përket marksizmit mendimi se Xhioto është «nxënës i pazoti», kurse mjeshtrat e kuatrocentos «ndihmësmjeshtra». Një vlerësim i tillë nuk vjen nga pranimi i progresit në kulturën artistike, por nga moskuptimi dhe shtrembërimi i tij.

Është e vërtetë se kryeveprat e artit shprehin frymën e kohës dhe individualitetin krijues të autorëve të tyre, prandaj kishte për të qenë vulgare përpjekja për të hartuar një listë shkallëzimi, në të cilën me rigorozitet matematik të përcaktohej se cili nga mjeshtrat e mëdhenj qëndron më lart dhe cili më poshtë, se sa më i madh është Fidias nga Polikteti, Homeri nga Virgjili, Rafaeli nga Xhioto, Shekspiri nga Sofokliu, Bethoveni nga Moxarti, Dantja nga Shileri ose Gëtja nga Bajroni. Por njëkohësisht nuk është e drejtë të

mendojmë se krahasimi i artistëve të ndryshëm parimisht është i pamundur dhe i ndaluar. Sidoqoftë nuk mund të mohohet se Renesansa italiane ka pasur kulmet e saj, se një nga këto kulme ka qenë pa dyshim Rafaeli. Nga fillimet e saj dhe deri te kulmet ka pasur përparime të ndjeshme. Kjo gjë është e vërtetë për Renesansën italiane, por edhe për rryma të tjera artistike, që kanë pasur periudhat e lindjes, konsolidimit, lulëzimit. Shkencat artistike vazhdimisht bëjnë krahasime dhe konstatime, të tilla, që ndihmojnë për t'i kuptuar më mirë epërsitë dhe kufizimet e çdo artisti, anët e mira dhe dobësitë e krijimeve të tij, individualitetin dhe kontributin e ndryshëm që jep secili në zhvillimin e kulturës artistike. Marksi dhe Engelsi, duke krahasuar dramën e Shekspir dhe të Shilerit, zbuluan veçoritë e tyre dhe përcaktuan epërsitë e dramaturgjisë shekspiriane në krahasim me tjetrën.

Gjatë krahasimit ka rëndësi të sqarohet se ç'gjë më të vërtetë, të re, origjinale sjell artisti në krahasim me paraardhësit e tij, se në ç'drejtim sjell përsosmëri të panjohur dhe e ngre më tej artin, se sa arrin t'i përdorë mundësitë që i përmbanin koha dhe kushtet, se si e shprehur e çfarë shprehur nga epoka e tij? Vetëm sepse shkencën u jep përgjigje këtyre pyetjeve, pa dallojmë vepra më shumë ose më pak të mira, më të thella e më të cekta, më me shumë vlera dhe më me pak syresh. Dhe në qoftë se për shumë kryevepra s'arrijmë në vlerësimin krejt të diferencuar, të prera, kjo gjë është e lidhur me pasurinë e madhe të vlerave dhe të përsosmërisë së tyre, me karakterin e ndërlikuar dhe të shumanshëm të tyre. Prandaj i pranojmë si një lloj të bukura e të madhërisme, ndonëse edhe tek ne ato mund të vëmë re shumë dallime. Në këtë kuptim çmojmë si mjeshtrat të mëdhenj të Renesansës italiane edhe Uçelon, Mazaçion, ndonëse nuk mund të mos vëmë re edhe kufizimet historike të pikturës së tyre, që ishte fillim i Renesansës, nuk mund të mos vëmë re dhe disa lipare ende të pakonsoliduara të pikturës së realiste të kësaj kohe që u kristalizuan plotësisht në kulmet e vërteta të saj. Dhe në qoftë se Uçelon dhe Mazaçion i quajmë mjeshtra të mëdhenj, këtë nuk e bëjmë ngaqë harrojmë kufizimet e tyre historike, por ngaqë e kuptojmë se hapat e parë të shkëputjes nga piktura mesjetare dhe të kalimit drejt asaj të Rilindjes mund t'i bënin vetëm mjeshtra të mëdhenj si ata.

Krahasimet janë të dobishme jo vetëm për të njohur individualitetin dhe veçoritë e çdo artisti, por edhe anët e

tyre të përbashkëta, lidhjet e krijimeve të tyre me kohën, shoqërinë, klasën; ato ndihmojnë për të zbuluar, zhvillimin konkret të kulturës artistike, me ngritjet dhe rëniet, me luhatjet e zigzagel e saj.

Disa estetë borgjezë e revizionistë e mohojnë progresin në art, duke përmendur edhe faktin se kryeveprat që krijohecn në një epokë e ruajnë vlerën e tyre edhe në epokat e mëvonshme, si të thuash, mbeten të pavdekshme. Sipas tyre, sado që të ecë përpara shoqëria njerëzore, Iliada ose Komedia Hyjnore nuk do ta humbasin vlerën.

Madje, disa estetë revizionistë mohimin e progresit artistik përpiqen ta përforcojnë me mendimin e Marksit, që i ka quajtur kryeveprat e artit grek shembuj të pakapërcyeshëm dhe burim kënaqësie edhe për njerëzit e kohëve të reja. Mirëpo meqenëse estetët revizionistë e shtrembërojnë këtë mendim të Marksit, ne po e citojmë atë të plotë: «Nuk është e vështirë të kuptosh se arti dhe eposi grek janë të lidhur me këto ose ato forma të zhvillimit shoqëror. Vështirësia qëndron në faktin se ato vazhdojnë të na japin kënaqësi artistike dhe nga njëfarë pikëpamjeje shërbejnë si normë e si model i paarrtshëm».¹⁾ Marksi, që e pranonte karakterin historik të artit, theksonte se kryeveprat e artit e ruajnë vlerën e tyre edhe në epokat të tjera, sepse janë momente të kohës, kanë vlerë njohëse, janë koncentrate përvoja estetike, shembuj të lartë të mjeshhtërisë artistike. Prandaj ato kanë ndikuar dhe vazhdojnë të ndikojnë mbi zhvillimin e artit të epokave të mëvonshme dhe e ruajnë vlerën edhe për njerëzit e epokave të tjera. Por Marksi thotë se ato e ruajnë vlerën e tyre nga njëfarë pikëpamje. Nuk duhet menduar që njerëzit e një epoke mund të plotësojnë kërkësat e tyre artistike vetëm ose kryesisht me artin e epokave të mëparshme, përkundrazi, këto kërkësa ata i plotësojnë kryesisht, me artin e ri që krijojnë. Jeta e shoqërisë s'ri kurrë në vend, ajo ecën përpara dhe së bashku me të ndryshojnë edhe ideat estetike të njerëzve. Prandaj njerëzit e çdo epoke ose klase krijojnë gjithmonë një art të ri, që shpreh dhe pasqyron veçoritë e jetës së tyre, ndonëse shijojnë dhe kënaqen edhe me shumë vepra artistike të krijuara në të kaluarën. Arti i ri duke përfutur nga modelet e përkryera të së kaluarës, ecën përpara dhe nuk mbetet imitim i tyre.

Marksi ka theksuar se sikur në epokën e industrializimi

1) Marks-Engels, Mbi letërsinë dhe artin, Bot. 1976, V, I, f. 120.

mit kapitalist të krijoheshin poema të llojit të Iliadës dhe Odisesë, ato s'do të kishin vlerën që kanë këto poema, të cilat u krijuan dhe mund të krijoheshin atë të bukura, sa ç'janë në epokën e feminisë së njerëzimit dhe i shkojnë për shtat vetëm kësaj faze.

Artisti është i madh në radhë të parë për kohën e vet, sepse arrin të shfrytëzojë më mirë ato mundësi që i vë koha në dispozicion: «Çdo krijim i çfarëdo epoke, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — është bërë me tendencë, frytëzohet nga idetë e kohës, mban vullën e luftës së klasave dhe të ideologjisë së kohës, së vet, prandaj veprat e artit dhe të kulturës botërore, sado të përsosura qofshin, nuk mund të vlejnjë në tërësinë e tyre si model për çdo kohë e çdo epokë.»¹⁾ Pranimi i karakterit historik të artit nuk e mohon progresin në art, ai tregon se arti i çdo epoke nuk është një kulm, përtej të cilit nuk mund të kalohet, por është vetëm një shkallë, pas së cilës, përmes zigzagesh dhe luhatjesh herë në njërin e herë në tjetrin drejtim, kultura artistike ecën përpara e pasurohet. Një premisë për këtë progres është edhe thesari artistik që trashëgohet, nga e kaluara, që shërben si pikënisje për kulme të reja.

Estetët që mohojnë progresin në art spekulojnë edhe në karakterin e ndërlikuar kontradiktor, jo të pandërprer të progresit artistik. Ata përmendin fakte, kur në kulturën artistike janë bërë hapa prapa ose kur periudha të lulëzimit të arteve janë zëvendësuar nga periudha të rënies. Madje, për të mohuar progresin në art disa estetë borgjezë e revizionistë përmendin edhe dekadencën e kulturës artistike borgjeze të epokës së imperializmit.

Koncepti që e quan progresin në art si një vijë të drejtë, që ngjitet lart vazhdimisht dhe pandërprerje, është një përfytyrim i cekët, metafizik, sepse një proces i tillë nuk vëhet re jo vetëm në zhvillimin e artit, por as edhe në fusha të tjera. Marksizmi pranon se progresi është një tendencë dominuese, themelore në procesin e zhvillimit të kulturës artistike, por që realizohet nëpërmjet zigzagesh, lloj-lloj luhatjesh herë në njërin drejtim, herë në tjetrin, herë në një fushë e herë në tjetrën. Marksi ka vënë në dukje pabarazinë në zhvillimin e anëve të ndryshme të jetës shoqërore, duke përfshirë edhe artin. Ai ka thënë se nuk ka një përkim të

1) E. Hoxha, Raport i KQ në Kongresin V të PPSH, f. 139.

përherëshëm midis progresit teknik, material dhe zhvillimit të artit. «Përsa i përket artit, — ka shkruar ai, — dihet se periudhat e caktuara të lulëzimit të tij nuk përputhen aspak me zhvillimin e përgjithshëm të shoqërisë, rrjedhimisht, edhe me zhvillimin e bazës materiale të kësaj, që përbën, si të thuash, skeletin e organizmit të saj. Për shembull, grekët në krahasim me popujt e sotëm, ose edhe Shekspiri. Në lidhje me disa forma të artit, për shembull, me eposin, madje është pranuar se ato në trajtën e tyre klasike, që ka bërë epokë në historinë botërore, nuk mund të krijoheshin kurrë qëkurse pat filluar prodhimi artistik, si i tillë; se, në këtë mënyrë, në fushën e vet artit disa forma të rëndësishme të tij janë të mundshme vetëm në shkallë të ulta të zhvillimit të arteve. Në qoftë se kjo ndodh brenda çaqeve të artit në marrëdhëniet midis llojeve të ndryshme të tij, atëherë atëherë me e habitshme është që kjo rrethanë vihet re edhe në raportet midis gjithë fushës së artit dhe zhvillimit të përgjithshëm shoqëror. Vështirësia qëndron vetëm në formulimin e përgjithshëm të këtyre kontradiktave... Por nuk është e vështirë të kuptosh se arti dhe eposi grek janë të lidhur me këto ose me ato forma të zhvillimit shoqëror. Vështirësia qëndron në faktin se ato vazhdojnë të na japin kënaqësi artistike dhe nga njëfarë pikëpamje të shërbejnë si normë e si model i paarrtishëm.

Burri s'mund të shndërrohet përsëri në fëmijë, po s'që matufepsur. Po a nuk e gëzon atë naiviteli i foshnjës dhe a nuk synon ai që të riprodhojë mbi një shkallë më të lartë zhvillimi natyrën e tij të vërtetë? A nuk ngjallet në natyrën e fëmijës në çdo epokë karakteri i vet me një vërtetësi të natyrshme? Dhe përse atëherë fëmijëria e shoqërisë njerëzore, aty ku ajo u zhvillua më bukur se kudo, nuk u dashka të ketë për ne një bukuri të përtjetshme, si një shkallë që nuk përsëritet kurrë? Ka fëmijë të pacdukuar dhe fëmijë të mençëm si pleq. Shumë nga popujt e lashtë i përkasin kategorisë së dytë. Kurse grekët ishin fëmijë normalë. Vesku i artit të tyre për ne s'është në kundërshtim me atë shkallë shoqërore të pazhvilluar, mbi të cilën u shfaq ai, përkundrazi ai është rezultati i saj dhe është i lidhur ngushtë me faktin që kushtet shoqërore të papiëkura, në të cilat ai lindi dhe mund të lindte, nuk mund të përsëriten kurrë më.»¹⁾

Në histori ka fakte që dëshmojnë se periudha të lulëzimit zëvendësohen nga periudha rënieje, se progresi në një

1) Marks-Engels, Mbi letërsinë dhe artin, V. I, f. 118-121.

fushë të jetës shoqërore ose të artit shoqërohet me regres në fusha të tjera, por po të kemi parasysh historinë botërore të artit në tërësi, përmes këtyre luhatjeve dhe zigzagëve të çdo epoke nuk mund të mos vihet re progresi, tendenca e përparimit të tij. Vetëm falsifikimi dhe mospërfillja e faktëve nga historia e artit mund ta çojë njeriun në përfundimin, që mbrojnë shumë estetë modernistë, se qysh nga arti i kohës së neolitit e deri sot nuk është bërë asnjë hap përpara dhe se vënerat e neolitit janë për nga vlera estetike të një rangu me pikturat e Rencsansës ose me shëmtirat e modernizmit. Të mohosh çdo progres në art nga neoliti deri te ne është njëllor si të pranosh se njerëzit nuk kanë bërë në këtë fushë asnjë hap përpara dhe vazhdojnë të krijojnë po ashtu siç i ndërtojnë për qindra mijra e miliona vjet me radhë njëllor folletë e tyre milingonat, dallëndyshet, bletët, pa u bërë ndonjë ndryshim. Sado i tërthortë ose kontradiktor që të jetë progresi i përgjithshëm shoqëror, ai nuk mund të mos linte gjurmë edhe mbi zhvillimin e kulturës artistike, e cila në këtë ose në atë mënyrë ka ecur përpara pavarësisht nga zigzagot historik. Ekspozimi i artit në çdo muzeum dëshmon në mënyrë bindëse se progresi është shtrirë edhe në fushën e artit, ndonëse në një mënyrë specifike. Këtë progres e vëmë re në zëvendësimin e idealeve të vjetra sociale-estetike nga idealet më progresive, që u përgjigjen shkallëve më të larta të zhvillimit shoqëror dhe që e përlërijnë pa ndërprerje artin, në pasurimin e kulturës artistike përmes specializimit dhe sintetizimit të llojeve, gjimive e zhanreve të reja artistike ose ripërtëritjes së atyre që kanë ekzistuar edhe më parë, në zgjerimin e pasurimin e kulturës artistike që bëhet e aftë për të plotësuar kërkesa më të shumëllojta, në përvetësimin përhera e më të plotë të jetës, në rritjen e rolit social të artit dhe të nivelit të përgjithshëm artistik të shoqërisë, në zbulimin e vetjeve estetike të panjohura të botës, në thellimin e motivimit social, psikologjik, estetik të karaktereve dhe situatave, në pasurimin e mjeteve teknike e materiale dhe të mjeteve të shprehjes artistike dhe në shumë drejtime të tjera të rëndësishme.

Progresi vihet re jo vetëm në kulturën artistike në tërësi, por edhe brenda llojeve të ndryshme të artit. Për ilustrim do të mjaftonte të përmendnim progresin e pikturës, së cilës i referohen më shumë dhe kundërshtarët e progresit artistik. Një autoritet i tillë, siç ka qenë piktori i madh përparimtar meksikan David Sikejrosi na i jep skematikisht në

këtë mënyrë disa anë të rrugës së progresit në pikturë: «Primitivi filloi me figurën e siluetës, me skemën lineare, pastaj u formua përfytyrimi i planit, i sipërfaqes dydimensionale. Pastaj u la prapa skematizmi bizantin, lindi përfytyrimi i hapësirës dhe Xhioto me shokë filluan të japin format reale. Uçelo thekson perspektivën, Mazaçio hije-dritën d.m.th. i paraqit objektet në tre dimensione. Baroku u ngrit kundër statikës së hapësirës, të cilën e bën aktive, duke i kushtuar vëmendje anatomisë. Partizanët e Barokut kërkuan dinamizmin e formës të hapësira dhe e zëvendësuan vijën e drejtë me të përkulurën, por duke i dhënë qëndrueshmëri lëvizjes. Barokasit lindën plastikën statike, Leonardu e zhvilloi fort perspektivën. El Groko s'i përqaq figurat me statujat, futi kinetikë në pikturë. Velasques përdor nuancat në pasqyrimin e hapësirës. E zhvillojnë: Rubensi, Rembrandi, Goja, Davidi, Ehri, Delakrua, Domje etj. Ka një progres ekspresiv që njeriu të dalë më i gjallë e më i bukur, me jetën e tij në hapësirën reale».

Modernizmi u kundërqëndron me armiqësi tendencave të zhvillimit progresiv të artit, kurse kultura e re proletare, socialiste i çon më përpara pikërisht ato. Po ta vësh përballë progresit të kulturës artistike modernizmin, nuk do të ishte e vështirë t'i zbulojë tiparet e tij regressive, dekadente. Modernizmi lind, gjallërohet, jeton në ato rrugë që janë në kundërshtim me manifestimet progresive të kulturës artistike. Kush nuk do ta ndiente regresin që sjell abstraksionizmi në pikturë, i cili vë përballë kryeveprave të pikturës klasike të ashtuquajturat tablo me një vijë të zezë në sfond të bardhë, me një katror të bardhë në sfond të zi ose me një valle të shthurur pllackash kaotike dhe plehrash? Cili s'do ta ndiente dekadencën në një art ku humbet njeriu dhe në vend të tij ngrihet në pedestal shishja? Vetëm forca regressive e shtyn modernizmin të përbuzë mjeshtërinë dhe të bëhet simbol enigmatik i një ndërgjegjeje të sëmurë.

Estetika moderniste ka përpunuar edhe një mënyrë tjetër për të fshehur karakterin regresiv dhe dekadent të modernizmit; e kemi fjalën për të ashtuquajturën teori «të ndryshimeve», që është një nga variantet e evolucionizmit vulgar. Ihtarët e teorisë së «ndryshimeve» e quajnë si të pasaktë shkencërisht konceptin e progresit artistik dhe propozojnë që ai të zëvendësohet nga koncepti i ndryshimeve. Ata prodhojnë se në historinë e artit nuk ka një tendencë dhe një drejtim të caktuar zhvillimi, se historia e tij është

një xhungël e çrregullt, një kaos fenomenesh të rastit, luhatjesh në drejtime të kundërta. Ja si e shpreh këtë koncept regjisori francez Zh. Godar: «Në art s'ka progres. Ka vetëm ndryshime. Ka progres teknik, por s'mund të thuash se Rembrandi personifikonte progresin në krahasim me Xhiton. Ata mbanin një qëndrim të ndryshëm ndaj gjërave dhe shtronin para vetes së tyre detyra të ndryshme».



O. Paskali — Skënderbeu

Teoria e «ndryshimeve» kërkon që edhe kur shqyrtohen fenomenet e jetës artistike të epokës sonë, të hiqet dorë nga vlerësimi i tyre me konceptet «pozitiv» ose «negativ», «progresiv», ose «regresiv». Sipas kësaj teorie, shkencat artistike s'mund të bëjnë më shumë vese të konstatojnë ndryshimet, t'i përshkruajnë ato pa bërë as përpjekjen më të vogël për t'i interpretuar, klasifikuar ose vlerësuar.

Teoria e «ndryshimeve» është shumë e dobishme për apologetët e modernizmit. Në qoftë se s'ka progres, por vetëm ndryshime, atëherë do të ishte absurde t'i ngjijte modernizmit damkën e dekadentizmit, e një fenomeni reaksionar, negativ, regresiv në historinë e artit. Ai duhet të ishte vetëm një ndryshim në të dhe asgjë më tepër.

Askush nuk e mohon që edhe në artin borgjez bëhen ndryshime, shfaqen rryma, shkolla e shkollëza të reja; modernizmi, siç kemi thënë, i nënshtrohet një metamorfoze të vazhdueshme. Mirëpo shkencat s'mund të ndalet vetëm në konstatimin e këtyre ndryshimeve, ajo duhet të zbulojë domethënien, kuptimin e tyre; duhet të përcaktojë rolin social-klasor të tyre aq më topër që këto ndryshime, nga pikëpamja e progresit shoqëror dhe e interesave të klasave ndërluftuese, nuk janë aq «neutrale» e «të padëmshme» sa i paraqitin estetët borgjezë. Ato janë ndryshime të një tipi të veçantë dhe me një tendencë të caktuar, janë ndryshime me

shenjë minus. Ato janë thirrur për t'i kundërqëndruar progresit dhe shquhen për frymën e tyre regresive, dekadente, reaksionare. Por për shkencat artistike ka rëndësi, gjiashtu, të përcaktohet edhe burimi social-klasor i këtyre tendencave.

Modernizmi dhe progresi artistik.

Estetika borgjeze e revizioniste ka përdorur shumë dredhi teorike rreth progresit artistik për të fshehur burimin e vërtetë të tendencave regresive të modernizmit. Kujt nuk ia hodhin estetët borgjezë e revizionistë fajin për këto tendenca! Disa ia lënë përgjegjësinë shkencës ose teknikës moderne, të tjerë ua hodhin fajin masave popullore, që në shkullin tonë «po ndërhyjnë» në punët e artit, etj. Akademiku francez Rene Hygié në librin e tij «Arti dhe shpirti i njeriut» e konsideron modernizmin si një fenomen të rëndësishëm të kulturës artistike bashkëkohore, që «shpreh konceptsin e ri të njeriut, të diktuar nga epoka jonë». Sigurisht, nuk ka njeri që ta mohojë se modernizmi lindi, ekzistoi dhe vazhdon të ekzistojë gjatë këtyre njëqind viteve të fundit, dhe, në këtë kuptim, e quajmë fenomen të epokës sonë. Por kjo akoma nuk zbulon as thelbin, as burimet e tij konkrete social-klasore.

Një ndikim të madh ushtron edhe ajo pikëpamje, e cila shkakton e tendencave dekadente, regresive të modernizmit e lidh me «frymën dekadente» të epokës. Kështu sociologu gjerman Shpenhler qysh në vitet 20, në librin «Përcënim i Evropës», dhe historiani anglez A. Tojnbi në kohën e solme, duke u nisur nga «teoria ciklike» e zhvillimit, tendencat dekadente të modernizmit i shikojnë si pasojë të faktit se qytetërimi bashkëkohor ka hyrë në fazën e degradimit, se njerëzimi ndodhet në prag të kalaklizmave, që do ta kthejnë në gjendjen e katërkëmbëshave. Në këto arsytime të bien në sy dy sofizma. Në to futet, së pari, një vlerësim antishkencor i karakterit të epokës sonë, një vlerësim pesimist i tij. Futet si vlerësim që është karakteristik për borgjezinë imperialiste, e cila fundin e qytetërimit kapitalist, përmbysjen e tij nga revolucioni proletar, e merr si fund të njerëzimit në përgjithësi, si një regres absolut.

Po ta analizosh shkencërisht karakterin e epokës sonë (dhe kjo mund të bëhet vetëm nga pozitë botëkuptimore të

klasës punëtore, si klasa më revolucionare e shoqërisë), arrin në një përfundim të kundërt me atë të estetëve borgjezë. Epoka jonë është epoka e përmbysjes së rendit shfrytëzues nga revolucionet proletare, e ndërtimit të socializmit, pavarësisht nga zigzagjet e përkohshme që shoqërojnë përmbysjet e mëdha, sidomos kalimin nga shoqëria shfrytëzuese në komunizëm. Kjo do të thotë se njerëzimi gjendet në epokën e progresit më të madh e më të shpejtë, gjendet në atë epokë, kur revolucionet proletare po i hapin dhe do t'i hapin rrugën, sipas shprehjes së Marksit, historisë me të vërtetë njerëzore të shoqërisë. Prandaj, modernizmi nuk shpreh frymën e epokës sonë, por vetëm pesimizmin e forcave reaksionare, të cilave progresi në epokën tonë po u përgatit varrin.

Sofizma e dytë që fshihet në teorizimet, që e nxjerrin modernizmin nga veçoritë e epokës sonë, është konkluzioni arbitrar se modernizmi qenkish i vetmi variant i mundshëm i artit të kohës sonë. Kjo pikëpamje, duke shtrembëruar gjendjen dhe perspektivat e kulturës në epokën tonë, përpriqet ta paraqitë modernizmin si të vetmen alternativë të mundshme. Në të vërtetë ngaqë në kohën tonë veprojnë përveç borgjezisë reaksionare, revizionizmit edhe klasa, shtrësa dhe forca shoqërore përparimtare, revolucionare, ekzistojnë edhe drejtime dhe rryma të ndryshme artistike. Përveç artit modernist reaksionar ka edhe art progresiv, përparimtar ekziston edhe realizmi socialist, që po qëndron prej më se një shekulli në ballë të artit progresiv të njerëzimit. Ky art socialist është një alternativë tjetër për këdo që s'dëshiron ta verë mjeshtërinë e tij artistike në shërbim të regresit shoqëror.

Estetika e modernizmit përpriqet t'i bëjë për vete jo vetëm ata që i ka pushtuar fryma e pesimizmit social, por edhe ata që e shikojnë me një «optimizëm të trëndafilte» epokën tonë. Kështu lind një paradoks tjetër i estetikës së modernizmit, një inkoherencë tjetër e saj, kalimi i saj nga një ekstrem në tjetrin. Sado i paprincipitë që të jetë ky kalim, estetika, moderniste, e bën atë pa ngurim, mjafton që të përligjë me këtë variantet «optimiste» të modernizmit.

Krahu «optimist» i estetikës moderniste e pranon progresin në fushën e artit me qëllim që ta shpallë modernizmin si shprehjen më të lartë të progresit të të gjithë historisë së zhvillimit të artit. Këtë pikëpamje nuk e mbrojnë vetëm disa estetë modernistë, atë ua ka ënda sidomos artistëve modernistë. Mirëpo ku e shohin ata progresin, që paskërka bërë

modernizmi? Progresin artistik ata e shohin në eksperimentet formaliste. Në favor të këtij koncepti estetët modernistë përmendin ndonjë detaj ose ndonjë mjet formal të pjesshëm, anësor, të ri që ka përdorur në veprat e tij ndonjë nga artistët modernistë, ndonëse, në të njëjtën kohë, ata fshchin faktin se të tilla zbulime janë bërë, madje, më shumë dhe më me vend me kuptim më të madh funksional nga artistë të orientimit realist.

Ndonjë teknikë apo ndonjë detaj e mjet pjesor i ri gjendet te veprat e disa artistëve modernistë. Mirëpo kur flitet në shkencë për progres apo regres të artit, nuk është fjala për disa detaje ose ndonjë teknikë anësore, por për vlerat më të rëndësishme të artit, që përcaktojnë thelbin, fizionominë e tij, që përcaktojnë etapën kryesore të historisë së tij. Prandaj përdorimi i ndonjë teknike të pjesëshme, të re, i ndonjë mjete të ri formal nga ana e modernistëve është i pamjaftueshëm për ta cilësuar modernizmin si etapë «progresive», në zhvillim të kulturës artistike të njerëzimit. Aq më tepër që edhe këto mjete e teknika të reja formale i nënshtrohen strukturës së tij tërësore d.m.th. vihen në shërbim të thelbit të tij si një fenomen regresiv, dekadent në historinë e zhvillimit të artit bashkëkohor. Me gjithë pasionin dhe dëshirën e madhe të modernistëve për të krijuar diçka «të re» me vlera të mëdha e të pavyckshme, në fakt ata nuk e kanë arritur këtë qëllim, përveç të tjerash, edhe për shkak se janë nisur nga një koncept antishkencor metafizik mbi novatorizmin dhe origjinalitetin, që i kupton ato si një mohim absolut të traditave. Shumë estetë borgjezë mundohen të tregojnë se krijimeve moderniste mund t'u mohohet çdo vlerë, por jo origjinaliteti, novatorizmi absolut. Kulturi «novitetit» dhe «i avangardizmit» ka qenë dhe mbetet një nga pikëmbështetjet kryesore të estetikës së modernizmit. Çdo variant i ri i modernizmit i është servitur publikut në emër të luftës kundër akademizmit, imitimit dhe traditës, në emër të çlirimit «nga tirania e kulturës», që akumulon përvojën e së kaluarës dhe bart traditat.

Që të realizojnë programin e një «novatorizmi» e «origjinaliteti» absolut modernistëve nuk u mbetet rrugë tjetër veçse të hedhin poshtë gjithë traditat e mëparshme të artit, të mbajnë një qëndrim nihilist, përcmues ndaj arritjeve të paraardhësve të tyre. Motua e dadaistëve se «arti me të vërtetë novator fillon nga zeroja» është kredo estetike e shumicës së modernistëve. Ata i karakterizon qëndrimi nihilist ndaj

traditave. Nuk është e rastit që estetika e modernizmit quhet edhe «estetika e mohimit». Ja si e shpreh kredon e kësaj estetike piktori abstraksionist amerikan A. Rejnhart: «Sot shumë piktorë, ashtu si edhe unë, kanë hequr dorë nga gdo ide. Në pikturë për mua s'ka më iluzion të syrit, vrima në mur, dritare në botë, s'ka iluzione, figura, asociacione, shtrembërime, karikatilizime, s'ka ëndërrime figurative, s'ka gjë që pohon, s'ka teknikë lodhëse, s'ka as manierizëm, as stil, as teknikë, as komunikim, as informacion as sugjestionim magjik, as bagazh aftësish profesionale, s'ka as strukturë, as vizatim, as ngjyra të trasha, as plasticitet, s'ka raporte, eksperimente, rregulla, detyrime, s'ka as anarki, as anti-intelektualizëm, s'ka papërgjegjësi, s'ka naivitet, s'ka irracionalizëm, as parandërgjegje, as natyrë të deformuar, as riprolizim të realitetit, s'ka as pasqyrim të jetës, s'ka vështrësi, s'ka barazim të pikturës me diçka që s'është pikturë». Në fund të kësaj platforme estetike ultranihiliste të pikturës moderniste lexuesit nuk mund të mos i lindë pyetja: Pse gjithë këtyre mohimeve, ç'i mbetet pikturës? Vërtet asgjë, sepse ai që nisat nga zeroja nuk mund të arrijë veçse te një zero tjetër.

Dhe me të vërtetë, në qoftë se për hir të një «origjinaliteti» dhe «novatorizmi absolut», pikturës i hiqet mjeshhtëria, vizatimi, figurshmëria, perspektiva, dritëhija, hapësira e kufizuar, objekti, etj, nga ky varg i pafund mohimesh nuk mund të vijë veçse shkatërrimi i pikturës si art, program të cilin mund të themi se e ka realizuar plotësisht abstraksionizmi. Estetika moderniste e «mohimit» kthehet në «estetikë» shkatërrimi.

Vite përpara edhe te ne, nën ndikimin e modernizmit, pati ndonjë kritik e artist që mbronte një kuptim formalist mbi novatorizmin, origjinalitetin dhe që mbante një qëndrim nihilist ndaj traditave tona përparimtare. Këto pikëpamje, që ishin refleksi i ndikimit të estetikës së modernizmit, u kritikuan nga Plenumi IV i KQ të PPSH. Kuptohet se një koncept i tillë estetik nuk mund të jetë pikëmbështetje për progres në art. Duke dënuar qëndrimin nihilist të rrymave të modernizmit ndaj traditave të artit klasik V.I. Lenini ka thënë: «E bukura duhet të ruhet, të merret si shembull, të nisesh prej saj edhe sikur të jetë «e vjetër». Përsë t'i kthejmë shpinën gdo gjëje me të vërtetë të bukur, të heqim dorë prej saj, të mos e marrim si pikënisje për zhvillimin e mëtejshëm, vetëm e vetëm pse është «e vjetër»? Përsë duhet të

përulemi para së resë, si para një perëndie, vetëm e vetëm pse është «e re»? Marrëzi, marrëzi fund e krye!».¹⁾

Progresi në art, novatorizmi i vërtetë është gjithmonë posojë e një qëndrimi dialektik ndaj traditave, paraqitet, nga njëra anë, si vazhdim në një shkallë më të lartë i traditave të mëparshme përparimtare dhe, nga ana tjetër, si një mohim krijues i tyre, që sjell një cilësi të re më të lartë. Asgjë me të vërtetë novatore, origjinale në art nuk mund të lindë po të hedhësh poshtë gjithçka që ka ekzistuar më parë. «Njerëzit flasin gjithmonë për origjinalitet, — ka thënë Gëtja, — po ç'kanë parasysh? Sikur të mundja të llogarisja gjithçka kam trashëguar nga paraardhësit dhe bashkëkohësit e mëdhenj, peshorja nuk do të anonte nga ana ime».

Pranimi i etapave të ndryshme, që dallohen cilësisht njëra prej tjetrës, dhe përmes së cilave ecën përpara kultura artistike nuk e mohon aspak atë lidhje dialektike që ekziston gjithmonë midis traditës dhe novatorizmit. «Pothuajse çdo libër i një autori të ri, — ka shkruar Gorki, — së brendshmi lidhet me veprat e mëparshme dhe në çdo libër të ri ka elemente të librave të mëparshëm. Stendali, Balzaku, Floberi dhe Mopasani do të ishin të pamundur njëri pa tjetrin. Në qoftë se puna e dy të parëve nuk do të ishte plotësuar prej tyre, atë do t'u ishte dashur ta kryenin Floberi e Mopasani».

Ndonëse parulla e «novatorizmit» dhe e «origjinalitetit absolut» ka qenë dhe mbetet parulla më e pëlqyer e artistëve modernistë, relativizmi subjektivist e bën platformën e tij botëkuptimore, estetike dhe kulturore kaq të paprincipitë dhe kaq eklektike, inkonsekuente sa që i lejon modernizmit të kalojë në një ekstrem tjetër, të hyjë në lidhje me disa tradita. Midis modernistëve ka nga ata që janë përpjekur të gjejnë pika takimi me traditat e së kaluarës. Pikaso ka thënë se disa variante të modernizmit kanë përfutuar nga arti i komunitetit primitiv, nga arti afrikan, muzika negre.

Megjithëse shumë modernistë kanë përbuzur traditat, nuk do të ishte e drejtë të mendohej se ata nuk kanë përdorur asnjë traditë, se kanë qenë absolutisht origjinalë. Lenini ka thënë se për të arritur diku, duhet medocmos të nisesh nga diçka.

Në këtë kuptim edhe modernizmi nuk nisat nga një truall absolutisht i zbrazët. Historia e artit dëshmon se krijimet e modernistëve nuk janë aq origjinale sa ç'pretendojnë estetët dekadentë, se shumë nga këto krijime janë ndërtuar

1) Lenini për kulturën dhe artin, f. 364

kryesisht mbi bazë stilizimesh, që e përgënjeshtrojnë le-
gjendën e «originalitetit absolut» të modernizmit. Shumë
nga artistët modernistë i kanë mbështetur krijimet e tyre
në stilizimin e ndonjë elementi ose të ndonjë detaji të
kryeveprave ose të mjeshtërisë së artistëve të shquar të
epokave të mëparshme. Modernistët kanë spekuluar në
imitimet e një lloj arti nga një lloj tjetër arti. Shumë nga
variantet e modernizmit kanë lindur në këtë rrugë hibridi-
zimesh artistike. Krijimet e tyre modernistët i kanë ndërtuar
duke imituar veprimet e kafshëve, e të çmendurit, proceset
e prodhimit të makinave etj, d.m.th. procese që s'kanë të bëjnë
me krijimtarinë artistike. Në këtë rrugë modernizmi, për-
sëri, s'ka krijuar asgjë origjinale, por ka sheshuar dallimet
midis vlerave estetike dhe sendeve joartistike, midis artit
dhe joartit.

Fakti që modernistët përdorin ndonjë traditë, interpre-
tohet nga disa estetë revizionistë sikur modernizmi s'karakte-
rizonet nga qëndrimi nihilist ndaj trashëgimit kulturor ar-
tistik të së kaluarës, madje merret si «ringjallje» e tij. Por
ky fakt zbulon edhe më mirë thelbin e qëndrimit metafizik,
antidialektik të modernizmit ndaj traditës. Kur modernisti
e pranon ndonjë traditë, këtë e bën, sigurisht, për të mos
e vënë modernizmin kundër gjithë kulturës njerëzore, si një
mohim absolut të saj, për të mos e paraqitur si një gjë krejt
armiqësore me kulturën njerëzore. Ka modernistë që përpiqen
të tregojnë se gjoja kanë qemtuar çdo thërrime pozitive të
trazitave të së kaluarës dhe me to kanë ngritur një godinë
krejt të re. Kështu, modernizmi s'kishte për t'u dukur aq
ekstravagant. Por në fakt, duke mos qenë kundër çdo tradi-
te, modernistët janë kundër atyre traditave përmes së cilave
është bërë zhvillimi progresiv i kulturës njerëzore dhe kupton
e përdorin gjithçka që mundin për ta kthyer artin prapa.

Në historinë e artit tradita diferencohet në dy vija krye-
sore: në tradita përparimtare, progresive dhe tradita reaksio-
nare, të vjetëruara, regresive. Prandaj karakteri dhe roli i çdo
rrymë të re artistike varet edhe nga fakti se në cilën tradi-
të mbështetet dhe në cilin drejtim i zhvillon dhe i pasuron
këto tradita. Nuk është e vështirë të dallosh se modernistët
rrëmihin në muzeumet dhe nxjerrin prej tyre pikërisht tra-
ditat reaksionare, regresive, mbështeten në artin e epokave të
dekadencës, shfrytëzojnë çdo «antikë» pa vitalitet, që e tër-
hoq prapa kulturën artistike. Dhe gjithë këto «antika» të fo-
silizuara aktivizohen prej tyre për të kundërshtuar realizmin

dhe zgjerimin progresiv të mundësive të përvetësimit estetik
të realitetit nga arti i kohës sonë. Modernizmi lidhet kështu
jo vetëm me traditat reaksionare, regresive të së kaluarës,
por përbën vetë një traditë regresive, reaksionare, një tradi-
të të fosilizuar, të vjetëruar dhe shterpe.

Kredoja moviste e modernizmit

Një nga shprehjet më të rëndësishme të karakterit re-
gresiv të modernizmit është estetika e tij e shëmtimit; estetika
moviste. Si u kristalizua kjo estetike që bart frymën e deka-
dentizmit?

Duke spekuluar në arritjet e realizmit kritik dhe duke
shtrëmbëruar kuptimin e luftës së realizmit kundër formaliz-
mit dhe estetikës akademiko-klasicizante, qysh nga fundi i
shek. XIX përfaqësuesit e dekadentizmit shtruan *problemin e*
riuterësimit të kategorive themelore të estetikës dhe të për-
mbajtjes së idealit estetik. Në përgjithësi deri në këtë kohë
estetika e vinte të bukurën në qendër të sistemit të kate-
gorive të saj dhe në themel të përmbajtjes së idealit estetik.
Por në ndikimin e praktikave artistike që kishin paraqitur;
krahas fenomeneve të bukura, edhe fenomene të shëmtuara të
jetës, estetika nga fillimi i shek. XIX nisi të përfshijë në
sistemin e kategorive të saj edhe të shëmtuarën dhe të ul-
tën. Ky ishte një hap përpara në krahasim me teorinë që pra-
nonin në art vetëm të bukurën, të cilat ushqenin formaliz-
min dhe u shërbenin klasave sunduese reaksionare, sepse kërk-
konin nga arti estetizimin, idealizimin e rëndil shfrytëzues,
fshehjen e kontradiktave dhe plagëve sociale të këtij rëndi.
Goditjen vendimtare këtyre teorive ua dha realizmi kritik.

Ai u konsolidua në shek. XIX si rryma më përparimtare
artistike, duke e kundërshtuar kuptimin formalist të bukurisë
dhe duke ia afuar më shumë jetës, realitetit. Pa lënë mënja-
në të bukurën, realizmi i dha një vend të gjerë, më shu-
më se çdo rrymë tjetër e mëparshme artistike, së shëmtuarës.
Ai mbajti një qëndrim kritik, demaskues ndaj fenomeneve të
ulta e të shëmtuara, duke zbuluar lidhjet e tyre me jetën
shoqërore, me sistemin e pronës private, me pabarazinë e
padrejtësinë sociale. Realizmi kritik, pa sheshuar dallimet
thelbësore midis bukurisë dhe shëmtimit, paraqiti kalimet,

gërshetimet, transformimet dhe lëvizjen e tyre me vërtetësi artistike.

Sukseset e realizmit kritik dhe dështimet e konceptit estetizant formalist e rritën interesimin për vendin e së bukurës dhe të së shëmtuarës në estetikë dhe në art. Disa estetë gjermanë si K. Rozenkrac dhe F. F. Fisher, simpatizantë të estetikës hegeliane, e shpallën të bukurën dhe të shëmtuarën si një çift kategorish me rol të njëjtë. Ky koncept estetik, ndonëse i caktonte të shëmtuarës një vend më të gjerë në estetikë e një art dhe një pavarësi më të madhe në raport me të bukurën, ishte i kufizuar, sepse i hapte rrugën njëfarë nënvlerësimi të së bukurës dhe, përgjithësisht të vlerave pozitive estetike. Mandej duke e barazuar për nga vlera estetike të bukurën me të shëmtuarën, pengonte kuptimin e themeleve estetike të artit. Ky rrezik u bë i ndjeshëm në gjysmën e dytë të shek. XIX, kur u gjallëruan teoritë e romantizmit reaksionar, të simbolizmit, natyralizmit, etj. Teoritë estetike të këtyre rrymave u përqopën të shtrembërojnë burimin e sukseseve të realizmit kritik, të futin në konceptin e së bukurës një kuptim të ri, të ndryshëm e të kundërt me atë të doktrinave estetike klasike dhe t'i japin një interpretim tjetër të shëmtuarës. Qysh në kohën e tij Bodleri filloi të vërë në dyshim vlerën e së bukurës, të cilën e quante «satanike, vuajtëse, antiartistike» dhe u përqop ta poetizojë të shëmtuarën. Në vend që t'i këndonte bukurisë plot jetë e freski të vajzës së dashur, Bodleri i kushtoi një nga sonetat e tij kufomës në dekompozim të vajzës së dashur, të vdekur, të sulmuar nga krimbat. Poeti simbolist francez Rombó i atribuonte bukurisë cilësi negative. «Një herë e ula në pëqi bukurinë, — shkruante ai, — por ndjeva se ishte e hidhur dhe e mallkova». Floberi i revoltuar kundër shijeve vulgare, që kënaqeshin me surrogato bukurie, kërkonte që të harrohej goftë dhe për një kohë bukuria. Nën ndikimin e filozofisë pesimiste të Shopenhauerit simbolistët francezë i konsideronin vuajtjet, mundimet dhe fatkeqësitë burim kënaqësie estetike dhe mjet për lartësimin dhe pastrimin moral, shpirtëror të njeriut dhe u dhanë pas estetizimit të çdo gjëje që s'ishte e bukur.

Një rol të madh në kundërshtimin e vlerës së bukurisë në art luajti edhe estetika e natyralizmit. Në një mënyrë paradoksale Emil Zolá thoshte: «e bukura është e shëmtuara». Në emër të një «vërtetësie globale» natyralistët kërkonin që arti të kufizohej me ekspozimin e së shëmtuarës me të gjitha

imtësitë që ajo kishte dhe të hiqte dorë nga çdo vlerësim kritik ndaj saj.

Natyralistët dekadentë të shek. XIX e ngushtuan objektin e artit vetëm në fenomenet patologjike dhe u bënë thirrje artistëve dhe publikut të mësoheshin që të shijonin «bukurinë» e së shëmtuarës dhe të fitonin kënaqësi estetike nga çdo ndyrësi e jetës. Në Angli Oskar Uajldi u përqop të rivlerësonte gjithë bazat estetike të artit, duke e shpallur të shëmtuarën përmbajtje themelore të idealit, estetik, Poeti dekadent rus, Balmonti, deklaronte me cinizëm se s'ka burim tjetër kënaqësie estetike, përveç së ultës. «Më pëlqen që në botë, — thoshte ai, — ka vuajtje. Ato unë i qëndis në një ornament përrallor. Për mua janë të ëmbla gënjeshtra, turpet, marrësitë, imerri, llahtari. Mua më vlon në gji zilia e merimangës».

Pikërisht këto ide u bënë mbështetje dhe burim për të ashtuquajturën «estetikë të shëmtimit» «estetikë moviste», që përfaqëson një nga krahët më të rëndësishëm të estetikës së modernizmit.

Estetika moviste është specializuar në diskreditimin estetik të së bukurës dhe në estetizimin e së shëmtuarës. Ajo shpalli nevojën e sheshimit, të çdo dallimi thelbësor midis vlerave dhe anti-vlerave, midis së bukurës dhe së shëmtuarës, shpalli barazinë e tyre të plotë në rafshin estetik.

Krahas acarimit të plagëve dhe kontradiktave të kapitalizmit të shek. XX, krahas rritjes së lëvizjeve çlirimtare të popujve, estetika e movizmit u bë më e zymtë; i shpalli një luftë të hapët bukurisë dhe çdo vlerë pozitive të artit, bëri përmbajtje kryesore të idealit estetik — të llahtarshmen, u angazhua tërësisht në estetizimin e së ultës. E shëmtuara, e ul-ta, e llahtarshmja filluan ta gëlltitin gati gjithë artin. Këtë janë të detyruar ta pranojnë edhe vetë estetët borgjezë. «Në artin modernist, — shkruan Sh. de LAndelin, — vendi i së shëmtuarës është në qendër të krijimeve të tij».

Estetët modernistë përpiqen ta përligjin estetizimin e së shëmtuarës, në artin dekadent, duke i atribuar këtij meritën se e ka zgjeruar vizionin estetik të njeriut modern, ia ka bërë «të afërt», «të dashur» e «të këndshme» — të ultën e të shëmtuarën, e ka stërvitur, të çmojë e të kënaqet me to njëjloj, në mos më shumë se me të bukurën. Për këtë qëllim estetika moderniste moviste flaku tutje gjithë kategoritë tradicionale të estetikës, që kanë zbuluar përmbajtjen humanitare të artit përparimtar dhe përpunoi një varg pseudokate-

gorish të reja si «dyzimi», «copëzimi», «antiarti», «antiestetika», «lëhuajtja», «nënkuptimi», «jetërsimi», «depresioni», etj. Këto kategori, që janë një pasqyrim i praktikave të artit dekadent modernist, në fakt dëshmojnë për varfërimin e themeleve estetike të artit, për varfërimin e vlerave estetike dhe idealit të tij estetik. Modernizmi me kategoritë e tij bën një hap prapa në raport me ato vlera që kanë qenë krijuar ose krijuar nga rrymat e artit përparimtar.

Është shumë kuptimplotë që edhe estetët revizionistë si francezi R. Garodi, sovjetiku J. Borjev etj. për ta përligjur artin modernist, po i revizionojnë kategoritë e estetikës marksiste-leniniste dhe po i zëvendësojnë me ato që servir estetika dhe praktika e modernizmit.

Nën nxitjen e estetikës moviste në artin borgjez të shek. XX vështroi dhe u bë një nga temat më të preferuara të tij lema e vrasësve, pijanecëve, homoseksualëve, sadistëve, prostitutave, kriminelëve, gangsterëve dhe e gjithë llumit tjetër që prodhon shoqëria e degjeneruar borgjeze. «Nën maskën e një arti — thotë shoku Enver, — i cili gjoja nuk njih paragykime sociale e angazhime ideologjike, krijohet kulti i brendisë boshe e i formës së shëmtuar, i së ultës dhe së llahtarshmes. Temat dhe heronjtë kryesorë të artit dekadent modernist janë vrasësit, prostitutat, imoraliteti, patologjia sociale. Flamuri i tij është irracionalizmi, çlirimi i tij nga «arsyeja». Ideali i tij është primitivizmi i njeriut të shpollave».¹⁾

Ka estetë borgjezë e revizionistë që çdo kritikë ndaj estetikës moviste e presin me pyetjen: përse t'i mohohet artit modernist e drejta që të ketë si objekt të shëmtuarën, kur dihet se edhe arti i mëparshëm e ka trajtuar këtë temë?

Estetika marksiste-leniniste nuk e mohon të drejtën e artit për të pasqyruar edhe anët e shëmtuara të realitetit, por ajo është kundër interpretimit reaksionar të së shëmtuarës në artin dekadent borgjez, që e shpall të shëmtuarën ligj të jetës në përgjithësi. Arti realist në trajtimin e së shëmtuarës është nisur nga ideale sociale-estetike përparimtare dhe ka qenë shquar për patosin kritik ndaj së ultës dhe burimeve të saj sociale. Këtu ka qenë edhe burimi i sukseseve të artit realist, forca dhe roli i tij përparimtar. Krejt ndryshe nga realizmi, përfaqësuesit e modernizmit përpiqen ta bindin publikun se realitetin e ka përfshirë tërësisht e shëmtuara, që përbën thelbin e pandryshueshëm e të përherëshëm të

njeriut, që përbën thelbin biologjik të jetës, dhe që e nxit njeriun drejt dhunës, egërsisë, amoralizmit, sadizmit, të keqes, padrejtësisë, egoizmit. «Njeriu, — thotë kritik i francez A. Azhel, — është qenie jo e përkryer, që zvarritet pelivanthi në një botë të paqëndrueshme. Ai duhet të jepet jo në momentet e madhështisë së tij, por në momentet e depresionit, e dëshpërimit, në kohën kur dyshimet e tij vënë në rrezik vlerën e shpirtit të tij». Ithtarët e dekadentizmit borgjez mundohen të bindin publikun se atje ku realitetit i mungon bukuria, njerëzve s'iu mbetet tjetër rrugë përveçse të vënë në themel të idealit të tyre estetik të shëmtuarën dhe të kënaqen estetikisht me të!

Por ky vlerësim i realitetit është antishkencor, së pari, sepse estetët dhe artistët modernistë s'vënë re në botën e sotme asnjë forcë që t'i kundërqëndrojnë së keqes dhe burimit të çdo shëmtimi, dhe së dyti, ata ngatërrojnë sëmundjen pa shpresë shërimi të rendit borgjez me njerëzimin në përgjithësi. Në fakt e sëmure për vdekje është shoqëria borgjeze, por zhdukja e saj nuk është degradim ose mbarim i qytetërimit në përgjithësi. Zhdukja e rendit borgjez është mënjanimi i baricrës kryesore që njerëzimi të ecë përpara drejt socializmit, komunizmit. Pikërisht këtë të vërtetë të madhe të epokës sonë arti dekadent borgjez përpiqet ta fshehtë, kurse arti i realizmit socialist e nxjerr në pah.

Estetika moviste e shndërroi të shëmtuarën në një princip, që i kundërshton bazat estetike të artit, si krijimtari sipas ligjeve të së bukurës. Përmbajtjes së shëmtuar në art, sipas modernistëve, duhet t'i përgjigjet edhe një formë adekuate d.m.th. e shëmtuar. E shëmtuar është jeta, e shëmtuar duhet të jetë përmbajtja e artit, e shëmtuar duhet të jetë forma e tij, pra, edhe arti në përgjithësi — kjo është *kredoja* moviste e modernistëve. Ata i kundërshtojnë ligjet e krijimit të formës artistike të bukur, kundërshtojnë veprimtarinë artistike si veprimtari, që u nënshtrohet ligjeve të së bukurës.

Këtu qëndron edhe një dallim i rëndësishëm midis modernistëve të shek. XX dhe përfaqësuesve të formalizmit të shek. XIX, Këta, me formalizmin e tyre i varfëronin vlerat estetike të artit, por nuk e nënvlerësonin mjeshtrinë dhe formën artistike, përkundrazi, tregonin një vëmendje të posaçme për to. Modernistët e kohës sonë, përkundrazi, duke e zgjeruar shtrirjen e së shëmtuarës në art, duke e bërë këtë qëllim në vetvete, kapitallojnë, nën peshën e përmbajtjes së shëmtuar të artit të tyre dhe i lëshojnë estetikës moviste

1) E. Hoxha, Raporte e tjalime (1972-1973), f. 320-321.

truallin e fundit të vlerave estetike, formën estetike. Kjo tendencë u vu re qysh në hapat e para të modernizmit, qysh nga fundi i shek. XIX, kur një varg artistësh dekadentë zunë të interesohen për artin e primitivëve, për artin e shpellave dhe nisën ta imitojnë atë. Ajo në fillim dukej si një lloj proteste ndaj sistemit të arsimit profesional artistik zyrtar, që pregatiste me karakterin dogmatik, normativ, të ngurtësuar imitues dhe epigonë dhe që pengonte kultivimin e talentëve origjinalë, Leon Tolstoi qysh në kohën e vet, duke pasur parasysh sistemin e arsimit profesional, artistik, zyrtar, thoshte se ai është një nga faktorët që e çon artin drejt degjenerimit.

Prirja drejt primitivizmit në fillim ishte edhe një lloj proteste, ndonëse së prapthi, ndaj shfaqjeve të ngurtësuar të akademizmit, që kishte humbur freskinë dhe që e kishte kthyer mjeshtrinë artistike në qëllim në vetvete. Dalngadalë, kjo tendencë iu nënshtrua platformës estetike të movizmit dhe u bë një rrugë për të anuluar ligjet estetike të krijimtarisë artistike. Pikaso, që adhuronte skulpturën primitive afrikane, primitivizmin e konsideronte një mjet për të afirmuar origjinalitetin dhe individualitetin krijues. «Çdo kryevepër, — thoshte Pikaso, — ka pasur një dozë shëmtimi në vetvete. Ky shëmtim ka qenë një shenjë lufte e krijuesit për të drejtën e tij që të thotë në një mënyrë të re diçka të re». Sipas kësaj logjike, që është edhe logjika e estetikës moviste, vlera e kryeveprave qëndrojnë në shëmtimin e tyre, kurse origjinaliteti nuk ardhkërka nga zotërimi i mjeshtrisë, por nga përbuzja për të. Me këto mendime piktorët modernistë bëjnë një hap prapa edhe në krahasim me piktorët e komunitetit primitiv, të cilët përpiqeshin të krijonin vepra artistike të bukura dhe për këtë qëllim përpiqeshin të zotëronin (sa ishte e mundur në ato kushte historike) mjeshtrinë, ligjet e krijimtarisë së bukur.

Nga koha e neolitit e deri në shek. XX arti eci shumë përpara. U njohën ligje të reja të tij, të mjeshtrisë artistike, të përvetësimit estetik të realitetit. Prandaj imitim i artit të primitivëve, kultivimi i primitivizmit nga shumë përkrahës të modernizmit në fakt ka qenë një proces regresiv, që shpuri në varfërimin e vlerave estetike të artit dhe në nënvlerësimin e mjeshtrisë artistike, në përcëlimin e gjithë atyre përparimeve, që u bënë në krijimtarinë artistike gjatë kësaj kohe.

Përbuzja e bukurisë, si një anë e domosdoshme e çdo veprë artistike, lindi jo vetëm në pikturë, por edhe në fusha të tjera të artit tendencën e zhdukjes së dallimeve parimore

midis artit dhe gjërave joartistike, midis vlerave dhe antivlerave, lindi tendencën e barazimit në rrafshin estetik të arteve monofunksionale dhe të arteve bifunksionale, të kryeveprave të artit botëror me kutitë e konservave, pjatat, lavatrigot dhe produkte të tjera, lindi «idealin» e përsendëzimit të artit, Pyetjes: Ç'është kjo tablo? një estet modernist i kohës sonë iu përgjigj kështu: «Kur ju vini një kornizë të përshtatshme rreth diçkaje, kjo është tablo, pikturë, domethënë një send që zë një vend të caktuar». Mohimi i çdo thelbi estetik të veprës artistike, mohim i çdo baze estetike të artit nga modernistët dëshmon se sa poshtë ka rënë ndërgjegja estetike e modernistëve movistë, që kanë humbur çdo aftësi për të dalluar artin nga jo arti. Konkretizim i «antiidealit» estetik të përsendëzimit u bë sidomos i ashtuquajturit «antiart», poparti, që shënon ngadhënjimin e shijeve më vulgare, degradimin e idealeve estetike dhe shpërthimin e një natyralizmi barbar.

Krahu formalist i modernizmit

Duke «dulëzuar» mbi bazën e estetikës moviste, modernizmi nuk ka hequr dorë nga ekstremi tjetër i tij, nga formalizmi. Brenda modernizmit ka pasur dhe vazhdon të ketë edhe një krah *ultraformalist*.

Midis modernistëve të shek. XX një pjesë e mirë e tyre ka mbrojtur traditën formaliste, që vjen nga estetika e Kantit dhe nga teoria e «artit për art.» Kanti ka qenë një ndër themeluesit e estetikës së idealizmit subjektiv, po doktrina e tij estetike kishte karakter kontradiktor, siç ishte dualist i gjithë botëkuptimi i tij filozofik. Në doktrinën e tij estetike Kanti shtroi problemin e specifikës së vlerave estetike, sidomos të së bukurës në raport me të dobishmen, me të vërtetën dhe me të mirën, problemin e specifikës së estetikës dhe të pavarësisë së saj nga filozofia, gnoseologjia, dhe etika, problemin e rolit të subjektivit, individual në procesin e krijimtarisë artistike dhe të perceptimit të veprave artistike. Ai dënoi kanonet estetike të aristokracisë feudale dhe mbrojtli autonominë dhe individualitetin e shijeve. Mirëpo të gjitha këto që shtje Kanti i zgjidhi në frymën e subjektivizmit dhe të apriorizmit idealist. Ai u bë një nga pararendësit e teorisë formaliste estetike, sepse e mohoi karakterin objektiv të së buku-

rës, ai e barazoi të bukurën me gjykimin e njeriut për të, me përfytyrimet subjektive që, sipas tij, nuk pasqyrojnë asgjë objektive. E bukura, predikonte ai, i përket sferës së shijeve subjektive. Kanti ia kundërvuri të bukurën së vërtetë, të mirës dhe të dobishmës dhe e lidhi atë vetëm me «formën e paqëllimtë», «e painteres»; prandaj vlerën estetike të artit ai nuk e lidhte me përmbajtjen ideore, por me formën e kulluar. Kështu, ai u çeli rrugën në estetikë ideve që e mohojnë karakterin njohës dhe përmbajtjen ideore të artit dhe që e izolojnë atë nga jeta. Një idë tjetër subjektiviste e Kantit ishte mohimi i rregullave, i normave dhe i ligjeve të krijimtarisë artistike, sepse për të arti ishte produkt i një lirie absolute të gjenisë artistike, kurse ky s'është i lidhur me asnjë rregull dhe i krijon nga vetvetja ligjet.

Estetika e Kantit ndikoi fort mbi romantikët dhe ajo u bë themeli i teorisë së «artit për art», që lëshoi rrënjë në mesin e shek. XIX dhe më vonë në mjaft vende të Evropës, sidomos në Francë. Në frymën e formalizmit kantian qysh më 1832, Teofil Gotjé, shpallte pavarësinë e plotë të artit nga çdo gjë që mund të ishte e dobishme për njerinë, nga interesat e njerëzve, nga politika, morali. Teoria e «artit për art» bëri një nga parimet themelore të saj indiferentizmin social të artit dhe të artistit. Ihtarët e «artit për art» (si p.sh. esteti francez kantian i shek. XIX V. Kuzon) të bukurën e kuptonin si një formë të «kulluar», të përkryer, që e ka edhe vlerën edhe kuptimin në vetvete. Prandaj artisti duhet të interesohej për ligjet imanente, të brendshme, autonome të artit, që gjoja qëndrojnë mbi realitetin. Duke braktisur realitetin dhe duke u vënë në kërkim të formave «të kulluara» estetike, sipas ihtarëve të teorisë së «artit për art», artistët shkojnë drejt krijimit të një bukurie «të përjetshme», të papërlyer me gjëra jo artistike. Ata shpallën kultin e formës pa asnjë përmbajtje.

Kjo ide u bë një pikënisje për doktrinat estetike formaliste të modernizmit në fund të shek. XIX dhe gjatë gjithë shek. XX. Në atmosferën e acarimit të plagëve dhe të kontradiktave të kapitalizmit në epokën e imperializmit dhe të revolucioneve proletare borgjezia dhe ideologët e saj reaksionarë kanë bërë dhe bëjnë çmos që të nxisin dhe të përkrahin indiferentizmin social-politik të inteligjencës artistike. Prandaj teoritë estetike formaliste neokantiane u përhapën gjerësisht dhe mbështetën variantet e ndryshme formaliste të modernizmit.

Doktrinat estetike formaliste të modernizmit, ndonëse vazhduan në thelb vijën e formalizmit të Kantit, u bënë më të zhërvjellta në argumentimin e formalizmit, subjektivizmit dhe individualizmit estetik. Kështu, estetika formaliste e modernizmit spekulon me nocionin e «përvojës estetike», të cilën e shikon «të mbyllur dhe të kthyer nga vetvetja», «immanente me vetveten» dhe autonome, të pavarur nga bota e jashtme, të aftë për ta ndërtuar nga vetvetja «objektin» estetik. Fjala «objekt» mbetet në estetikën moderniste, por në frymën e idealizmit subjektiv barazohet me një tërësi ndijimesh, përjetimesh, emocioneve subjektive, pa asnjë përmbajtje objektive. «Përvoja estetike» lind «së brendshmi» «objektin» e soditjes së saj d.m.th. e lind nën ndikimin e disa impulseve të subkoshencës ose të instinkteve; ajo është krejt spontane, e lirë, e pakushtëzuar nga faktorë socialë. Në këtë mënyrë estetika formaliste moderniste për të dëbuar nga arti realitetin s'nguron të bëhet një me estetikën e frejdistëve, që pretendon të jetë doktrinë «origjinale», ngaqë s'ekzistonte në kohën e Kantit. Mirëpo në fakt aleanca e formalizmit me frejdistizmin realizohet për të arritur po atë qëllim që kishte shpallur prej kohësh Kanti dhe teoria e «artit për art»; izolimin e artit nga jeta, indiferentizmin social, mohimin e karakterit objektiv të fenomeneve estetike të realitetit dhe të përmbajtjes objektive të artit, barazimin e së bukurës me format «e kulluara».

Një shtojcë tjetër, me të cilën estetët modernistë «e pasuruan» formalizmin kantian, është zhurma rreth një qëllimi gjoja më të lartë, që ata i ngarkojnë artit, sesa imitimi e fotografimi i jetës. Estetika formaliste moderniste pretendon se bëhet «origjinale» duke e shpallur «përroin» psikik të artistit të vetmin «objekt» të artit. Mbyllja e artit në vetëdijen e subjektivit është, sipas esteteve modernistë, një veçori specifike e «përvojës estetike», të kthyer nga vetvetja, të rritur së brendshmi. Prandaj në vend të vërtetësisë artistike, si kriter të vlerësimit të artit, ata përdorin «sinqeritetin» d.m.th. përputhjen e ndërgjegjes me vetveten, të shprehur në veprën artistike. Në këtë mënyrë arti shndërrohet thjesht në një mjet të vetëshprehjes. Këtu qëndron edhe shkakua përse estetika moderniste çmon në art, më shumë se çdo gjë tjetër, mjetet formale, që i sjellin kënaqësi subjektivit artistik. «Kënaqësia është një përputhje që vjen në çast, — shkruan esteti modernist Anri Van Lie, — midis objektit dhe aftësisë sonë për t'u kënaqur, kur ajo përputhje shqyrtohet brenda

kufijve të soditjes si qëllim në vetvete». Megjithatë «objekti estetik» për estetët formalistë koincidon me «përvojën estetike», kjo do të thotë se ai bëhet real përmes indiferentizimit ndaj botës së jashtme dhe zhytjes në vetvete. Artin modernist estetik formalistë e quajnë «introspektiv» dhe vlerën estetike të tij e lidhin vetëm me përpunimin e formave «të kulluara» të vetshprehjes.

Me variantet e saj të ndryshme estetika formaliste moderniste u bë, nga njëra anë, mbështetje teorike që nxiti tendencat regresive të modernizmit në çdo fushë të artit, sidomos variantet e tilla formaliste si kubizmin, abstraksionizmin, etj., kurse, nga ana tjetër, ka qenë një përgjithësim i këtyre praktikave artistike formaliste.

Fakti që shumë nga modernistët kanë pikëpamje estetike formaliste dhe i përuken kultit të formës «së kulluar», nuk do të thotë se ata kanë monopolin e formave të përkryera artistike. Disa estetë borgjezë e revizionistë përpiqen ta përligjin modernizmin, duke i atribuar atij kujdesin për formën dhe arritjet formale të mjeshtërisë artistike. Mirëpo kjo është një legjendë e pathemeltë. Është e vërtetë se shumë modernistë i kundërvënë realizmit kullin e formës, mirëpo arritjet e tyre formale nuk mund të jenë të rëndësishme. Është gabim të mendosh se meqë modernizmi mbështetet mbi estetikën formaliste, atëherë krijimet e tij me domos duhet të jenë të përkryera në rrafshin formal. Arritjet formale të modernistëve në fushën e formës janë të parëndësishme, para së gjithash për shkak të pikëpamjeve të tyre estetike formaliste. Formalizmi i ka orientuar dhe i orienton modernistët nga eksperimentimet formaliste, të zbrazëta e shterpe, nga varfërimi i përmbajtjes ideore, që sjell edhe varfërimin e formës. Zbulime të rëndësishme në fushën e formës artistike nuk mund të bëhen në bazë të veprave me një përmbajtje të varfër, sepse në të tilla rrethana as që lind nevoja për to.

Sa më e pasur të jetë përmbajtja e veprës, sa më e gjerë të jetë tabloja e jetës që kërkon të paraqitë artisti, aq më shumë ai ndien nevojën për forma të përsosura, të reja dhe e kundërta. Pikërisht formalizmi, që nënkupton varfërimin ideor të veprave të modernistëve formalistë, është ai faktor që i redukton edhe përpjekjet e artistëve të talentuar vetëm në disa eksperimente shterpë për ndonjë detaj ose mjet konkret formal, që nuk mund të lozin rol të rëndësishëm në historinë e zhvillimit të kulturës artistike. Estetika e realizmit socialist, ndryshe nga formalizmi, duke i dhënë epër-

si përmbajtjes ideore të veprës artistike, çmon fort edhe rolin e formës, të mjeshtërisë artistike, të cilave u ngarkon funksione të rëndësishme. Formalizmi, duke e bërë formën qëllim në vetvete, nuk e stimulon zhvillimin progresiv të kulturës artistike, e largon artin nga bulevardi dhe e fut në qorrsokaqe. Në këtë mënyrë formalizmi, duke e shkëputur artin nga jeta, në fakt e izolon nga faktori vendimtar formë-krijues, e varfëron dhe e bën shterpë edhe në rrafshin formal.

Përveç kësaj, estetika e modernistëve formalistë me zhurmën rreth «origjinalitetit absolut» të formave dhe me për-buzjen nihiliste ndaj traditave dhe arritjeve pozitive të artit të së kaluarës, i heq artit çdo pikëmbështetje, e mban larg kulturës, e lë vetëm me veten e vet dhe në këtë mënyrë e shtyn në rrugën e ekstravagancave formaliste dhe arbitraritetit, në rrugën e mospërfilljes së ligjeve të krijimtarisë. Nuk është e rastit që artistë të talentuar, që kanë përqaftuar estetikën formaliste moderniste, e kanë bërë dëm talentin e tyre për të sajuar disa gjëra ekstravagante, formaliste, pa vlera të qëndrueshme e të mirëfillta estetike. Se ç'pasoja negative i sjell artit formalizmi modernist, këtë na e dëshmon më së miri përqaftimi i të ashtuquajturit «purizëm» estetik nga artistët modernistë.

Purizmi si ideal i formalizmit

Në etapat më të hershme arti ka pasur karakter sinkretik, domethënë brenda tij nuk kishin një dallim të qartë midis llojeve, gjinive dhe zhanreve të tij, që gërshtoheshin midis tyre. Por gjatë zhvillimit historik ka ndodhur procesi i diferencimit të kulturës artistike sinkretike. Ky proces është shprehur në njëfarë shkëputjeje të krijimtarisë artistike nga llojet e tjera të veprimtarisë shoqërore, sidomos nga veprimtaria materiale dhe në zhvillimin e saj si një sferë e veçantë e jetës shpirtërore të shoqërisë. Diferencimi u shpreh në formimin e llojeve, gjinive dhe zhanreve të ndryshme artistike, që fituan pavarësi njëri prej tjetrit dhe në shkëputjen e arteve monofunksionale, të të ashtuquajturve «arte të bukura», nga artet bifunksionale.

Procesi i diferencimit të kulturës artistike ka qenë një proces pozitiv dhe një shprehje e zhvillimit progresiv të artit, sepse i zgjeroi mundësitë e përvetësimit estetik të realitetit

nga njeriu dhe i lojoi çdo lloj arti të tregojë epërsinë që ai ka nga vetë natyra e tij specifike. Krahas thellimit të procesit të diferencimit të artit u bë gradualisht e qartë se çdo lloj, gjini dhe zhanër artistik ka vlerë estetike të papërsëritshme, origjinale; secili prej tyre përmban mundësi të veçanta për përvetësimin estetik të botës. Në secilin lloj apo gjini të artit krijohen vlera estetike specifike që nuk mund të krijohen në llojet e gjinitë e tjera, prandaj çdo lloj arti ka një bukuri të papërsëritshme. Kur estetika u bë e vetëdijshme për këtë fakt, u formulua ideja e pastërtisë së gjinisë, së zhanrit artistik. Lesingu në veprën e tij «Laokoonti» (1766), duke kritikuar përzierjen e poezisë me pikturën, konkludoi se respektimi në procesin e krijimtarisë të natyrës, specifike, origjinale të çdo lloj arti, të pastërtisë së tyre, është një premisë e rëndësishme për t'i zgjeruar mundësitë e përvetësimit estetik të realitetit, për të përdorur gjithë epërsinë që i përkasin çdo lloji ose gjinie të artit. Shumë suksese të realizimit në shek. XVIII dhe XIX u mbështetën pikërisht në këtë ide.

Ideja e pastërtisë së gjinisë luajti një rol të madh në debatet estetike në fund të shek. XIX dhe në fillim të shek. XX, sepse, pavarësisht nga diferencimi i kulturës artistike, midis gjinive dhe zhanreve të ndryshme artistike nuk ishin zhdukur lidhjet dhe nuk ishte ndërprerë komunikimi reciprok; përkundrazi, duke pasur edhe shumë anë të përbashkëta, duke ruajtur shumë pika takimi dhe kryqëzimi, gjatë historisë së zhvillimit të artit janë ruajtur ndikimet reciproke midis llojeve, gjinive dhe zhanreve të ndryshme artistike. Kështu, deri nga fundi i shek. XIX mbi zhvillimin e arkitekturës ishte i fortë ndikimi i arteve figurative, i pikturës dhe i skulpturës, që shprehej në një zbukurim të jashtëm ornamentalo-dekorativ të fasadave, në paisjen e ndërtimeve me harqe, kolona, pilastra, kapitete, freska, mozaikë, etj. të cilat mbulonin dhe fshihnin thelbin funksional konstruktiv të godinës. Një ndikim të fuqishëm mbi pikturën, sidomos mbi atë akademike, vuzhdonte të ushtronte letërsia me kultin e subjektit, të rrëfimit, që i kthente tablotë në tregime me ngjyra ose ilustrime të disa ideve abstrakte filozofike, morale, fetare, politike, etj. Kuptohet se një ndikim i tillë i një lloj arti mbi një tjetër ishte negativ, sepse gjymtonte specifikën e arteve dhe i fuste në rrugën e imitimit reciprok, gjë që i ngushtonte mundësitë e përvetësimit estetik të realitetit.

Në rastin e parë ndikimi i arteve figurative mbi arkitekturën ishte negativ sepse nuk e lejonte që kjo të përdorte gju-

hen e saj të veçantë artistike, e të krijonte vlera të mirëfillta estetike dhe pa huazuar mjete nga artet e tjera. Edhe piktura, si art vizual, nuk do të mund të tregonte epërsinë e saj estetike në qoftë se do të imitonte letërsinë. Në estetikën e realizmit ideja e pastërtisë së gjinisë lojti dhe lot rol pozitiv sepse drejtohet pikërisht kundër këtyre imitimeve, sepse kërkon që në çdo lloj arti të respektohen ligjet e tij specifike, që në secilin prej tyre të mos lejohet asgjë që s'i përshtatet natyrës së tij specifike.

Nga fundi i shek. XIX dhe në fillim të shek. XX pas idesë së pastërtisë së gjinisë u kapën edhe estetë dhe disa artistë modernistë, të cilët bënë shumë spekulime dhe i dhanë asaj një kuptim tjetër formalist.

Në kushtet e shoqërisë borgjeze parulla e purizmit, e «pastërtisë» së gjinisë në gojën e estetëve dhe artistëve modernistë ishte një manifestim në fushën e artit i një procesi më të përgjithshëm, i atij specializimi të ngushtë dhe të njëanshëm, që përfshiu gjithë fushat e veprimtarisë njerëzore dhe të cilin një filozof e quajti «barbarizëm modern të specializimit». Ndërsa te realistët ideja e pastërtisë së gjinisë drejtohej kundër imitimeve, te modernistët ideja e purizmit, nën ndikimin e koncepteve estetike e filozofike idealiste, u shndërrua në një pikëmbështetje të praktikave moderniste.

Purizmin, idenë e «pastërtisë» së gjinisë, modernistët e përdorin që të përligjinin kërkesën formaliste për «çlirim» e artit gjoja nga çdo gjë jo artistike. Këtë emër ata ia vishnin politikës, filozofisë, moralit etj. Me këtë ide estetika e modernizmit ringjalli teorinë e «artit për art» të shek. XIX. Partizanët e kësaj teorie, si p.sh. simbolistët francezë, thoshnin se po të lidhej poezia me filozofinë, me politikën, degradonte; ajo duhej të qëndronte, sipas tyre, larg çdo predikimi didaktik dhe duhej të ishte simbol i një bukurie «të kulluar», «të përjetshme», formalc. Ithtarët e «artit për art», në emër gjoja të «pastërtisë» së gjinisë, kundërshtonin çdo përmbajtje ideore të artit.

E njëjta gjë ndodhi edhe me modernistët e shek. XX. Duke bërë një zhurmë të madhe rreth «pastërtisë» së gjinisë, shumë prej tyre u bënë mbrojtës të formalizmit në art, të një artistizmi të «kulluar», të një bukurie «të pastër», të papëzier me idetë morale ose politike, fetare ose filozofike. Në kuadrin e estetikës dhe të praktikës artistike të modernizmit, ideja e «pastërtisë» së gjinisë degjeneroi në një luftë të papajluashme kundër çdo përmbajtjeje ideore të artit, në një proces

të ideologjizimit të artit. Kështu iu hap rruga gjallërimit të formalizmit në të gjithë llojet e artit, varfërimit të përmbajtjes së tyre dhe shkëputjes së artit nga lëvizjet shoqërore progresive. Pra, ideja e purizmit, e «pastërtisë» së gjinisë i ka shërbyer dhe i shërben estetikës moderniste për të përligjur shkëputjen dhe izolimin e artit nga jeta dhe mbylljen e artistit në kullën e fildishtë të «artit për art».

Purizmi u përdor nga estetika moderniste edhe për të mbyllur çdo lloj, gjini apo zhanër artistik në vetvete, për t'i izoluar ato nga çdo ndikim pozitiv prej arteve të tjera. Përkrahësit e modernizmit qysh në fillim të shekullit tonë bënë një zhurmë të madhe që çdo lloj arti të zhvishet prej gjërave të përbashkëta që i kanë edhe artet e tjera, të mbetëj «i kulluar» në natyrën e tij specifike. Kështu p.sh. në pikturë Pikaso, Matisi, Kandinski, etj., duke dënuar «letrarizmin» kundërshtonin edhe subjektin si të tillë, dhe e quanin si diçka të huaj, armiqësore për pikturën, si diçka që i ishte imponuar me përdhunë nga letërsia, që i gjymtonte specifikën dhe ia bënte të pamundur të mbetëj pikturë e «kulluar». Modernistët e shtrembëruan në dobi të formalizmit mendimin e Delakruasë se «bukuria e pikturës qëndron në ato gjëra, të cilat gjuha s'është në gjendje t'i shpjegojë». Në qoftë se Delakrua me këtë sulmonte «letrarizmin» e pikturës akademike dhe kërkonte zgjerimin e diapazonit të pikturës realiste, modernistët, përkundrazi, kërkonin që piktura të hiqte dorë nga subjekti në përgjithësi, gjë që e varfëronte dhe e shtynte në gjirin e formalizmit. Purizmin e përkrahu Siniaku, i cili sulmonte kritikët që «prapa subjekteve harrojnë pikturën». Vluminku pohonte se «labloja që ka nevojë të shpjegohet dhe të kuptohet me arsye dhe fjalë nuk ka asgjë të përbashkët me pikturën», kurse Matisi deklaronte se «ai që kërkon t'i kushtohet pikturës, më përpara duhet ta presë gjuhën». Mirëpo piktorët modernistë që bënin thirrje për «pastërtinë» e pikturës, në fakt u bënë pararendës të shkatërrimit të saj. Në ndikimin e filozofisë dhe estetikës idealiste në kushtet e kapitalizmit aspirata e shumë artistëve që piktura të ishte pikturë, të ruante pastërtinë e gjinisë, u shndërrua në një faktor që ushqeu dhe ushqen variantet më të shëmtuara të pikturës moderniste, nga kubizmi deri tek abstraksionizmi, u shndërrua në një luftë kundër vetë pikturës, në një proces degradimi për vetë atë. Në emër të luftës kundër «letrarizmit», u përligj shkëputja e pikturës nga jeta, realiteti, u përligj debimi i ideve, i dramave të jetës, i sendeve dhe së bashku me

ta edhe i bukurisë së tyre, duke i lënë pikturës «së kulluar» vetëm njolla ngjyrash dhe idenë e «pastërtisë» së gjinisë.

Kjo lëvizje u shtri edhe në fusha të tjera dhe solli të njëjtat rezultate katastrofike. Nga gjysma e dytë e shek. XIX filloi të kuptohet nevoja për aktivizimin më të madh në fushën e arkitekturës të mjeteve specifike të trajtformimit të saj, filloi të bjerë në sy shëmtimi i stilit eklektik që bashkonte mekanikisht elementët e gjithë stileve të mëparshme arkitektonike dhe që kryqëzonte po në këtë mënyrë arkitekturën me artet figurative, duke i ngarkuar godinat me lloj-lloj zbukurime formale, të jashtme dhe anakronike. Materialet e reja të ndërtimit, sidomos betonarmeja, lejonin që të zhvillohej një stil i ri arkitektonik, që u përgjigjej thelbit specifik dhe veçorive të saj si art. Prandaj mbi këtë bazë, qysh në shek. XIX, filloi lëvizja për pastërtinë e arkitekturës. Mirëpo meqenëse kjo lëvizje u zhvillua brenda realitetit kapitalist, fryma e afarizmit dhe e merkantilizmit të ngushtë e drejtoi atë jo vetëm kundër zbukurimeve të jashtme, por, njëkohësisht, edhe kundër vlerave të mirëfillta estetike, i çeli rrugën varfërimit të përmbajtjes ideocestetike të arkitekturës së re.

Arkitekturën shumë admirues të modernizmit filluan ta shikojnë si fushë të përshtatshme për të mishëruar idenë e «pastërtisë» së gjinisë, e një bukurie «të kulluar», për të ndërtuar linja, plane dhe vëltime «të kulluara», absolutisht të thjeshta. Kështu lindi kulti i kubit, i paralolpipedit, si formë «absolute», «universale» e arkitekturës, lindën shfaqjet moderniste të funksionalizmit, që i varfëruan vlerat estetike të arkitekturës. Ky fenomen regresiv u zhvillua aq sa Apollineri e quajti të mundshme edhe një arkitekturë afunksionale, një arkitekturë absolutisht «të kulluar», d.m.th. e pranonte të mundshme të ndërtohen godina me funksion thjesht estetik, pa funksione praktike utilitare. Kuptohet se kërkesa për ndërtimin e godinave që të shërbenin thjesht si «bukuri të paqëllimita», në fakt shpinte në likuidimin e vetë arkitekturës, objektet e së cilës bëhen absurde po t'u hiqet funksioni utilitar. Në këtë mënyrë idëja e «pastërtisë» së gjinisë në kushtet e veprimit të forcave jetërsuese të rendit borgjez u bë mbështetje e tendencave të ndryshme dekadente, formaliste, që kërkonin ta bënin arkitekturën aq absurde sa është piktura abstraksioniste.

Në shembullin e arkitekturës, modernistët edhe muzikën e shikonin si një nga sferat më kryesore të artit, ku mund të realizohet ideja e «pastërtisë» artistike, e «bukurisë së kulluar»,

për shkak të karakterit të saj jofigurativ. Mbrojtësit e modernizmit u kapën pas ideve të Kantit, i cili e konsideronte muzikën si shembullin më të mirë të «bukurisë së kulluar», të paqëllimtë. Ata përsërisnin idenë e Kantit se muzika pa tekst letrar vepron mbi njeriun me formën «e kulluar», një-lloj si bukuria e lules, e këngës së zogjve, e guaskave të detit, e kristaleve, vepron si një lojë e lirë mjeteve formale pa asnjë përmbajtje.

Një rol të madh në këtë drejtim luajti edhe estetika formaliste e E. Hanslikut. Sipas tij muzikës instrumentale, po të çlirohet nga çdo «mbishtësi letrare», s'i mbetet më asnjë përmbajtje idore dhe nuk mund të shprehë ndjenja ose mendime. Hansliku thoshte se «bukuria e muzikës është thjesht muzikore», është «një harmoni formale», kombinim i thjeshtë tingujsh të pastër pa asnjë kuptim. Kështu u çel rruga për eksperimentime formaliste moderniste edhe në muzikë, për ato reforma që e vunë muzikën buzë grominës, që i çelën rrugën purizmit estetik të Shoenbergut, etj., që e bënë muzikën cizotrike.

Edhe letërsia, qysh nga fundi i shek. XIX dhe gjatë gjithë shek. XX, i ndjeu gjithë pasojat negative të idesë së purizmit, të aktualizuara nga estetika moderniste edhe në këtë fushë. Qysh në çerekun e parë të shek. XX eksperimentimet «poetike» të futuristëve, dadaistëve, surrealistëve u inkadruan brenda platformës së purizmit. Në emër të çlirimit të poezisë nga «papastërtitë» u kërkua që ajo të shpëtojë prej «liranisë» së arsyes, imagjinatës, ndjeshmërisë, gjuhës, kuptimit të fjalëve, logjikës, u kërkua të shpëtojë nga «presioni i prozës», nga subjekti, rrëfimi, përshkrimi, u kërkua të mbetet «poezi e kulluar» e ndërtuar vetëm me mjeteve ekspresive jofigurative, vetëm me tinguj. Gradualisht në këtë rrugë hyri edhe proza moderniste.

Shterpësia e pseudosintezave moderniste

Por nuk duhet menduar se estetika e modernizmit tregohet në këtë problem konsekuente; përkundrazi, ajo merr trajtë të proteike, si dhe në raste të tjera, dhe për çudinë tonë rrëmben edhe flamurin e «sintezës». Këtu qëndron një paradoks tjetër i modernizmit. Eksperimentimet formaliste të purizmit plotësohen nga pseudosintozat moderniste.

Estetika e modernizmit përipiqet ta përligjë këtë kalim

paradoksal, sepse sipas saj respektimi i «pastërtisë» së arteve e bën të mundur ndërtimin e tyre vetëm me forma «të kulluara», të cilat i afrojnë artet njëri me tjetrin dhe lejojnë kryqëzimet, sintezat midis tyre. Në këtë mes estetika e modernizmit ka spekuluar në atë ndikim pozitiv që kanë ushtruar gjatë zhvillimit historik llojet dhe gjinitë e ndryshme të artit mbi njëri tjetrin. Ky ndikim pozitiv ka shpënë gjatë zhvillimit të historisë së kulturës artistike, së pari, në lindjen e formave sintetike të krijimtarisë, siç janë opera, spektakli sintetik teatral, radiofonik, televiziv, filmi artistik, etj., të cilat i kanë zgjeruar mundësitë e përvetësimit estetik, duke bashkuar mjeteve, forcën dhe epërsitë e llojeve dhe gjinive të ndryshme të arteve në një drejtim të vetëm.

Së dyti, ky proces ka shpënë në diferencimin e brendshëm të llojeve të ndryshme të artit në gjini e zhanre të ndryshme artistike. Nën ndikimin e muzikës brenda letërsisë është diferencuar poezia, kurse nën ndikimin e lojës së aktorit është formuar si gjini më vete dramaturgjia. Këto lloje i zgjeruan mundësitë e përvetësimit estetik të realitetit, duke përdorur disa epërsi të muzikës dhe të lojës së aktorit. Po kështu brenda prozës, nën ndikimin e poezisë, diferencohet si zhanër më vete proza poetike, siç diferencohet brenda poezisë poezia në prozë, që bart me vete cilësi të prozës.

Kryqëzimet midis llojeve dhe zhanreve të ndryshme të arteve nuk janë gjithmonë estetikisht të frytshme, ato janë pozitive vetëm atëherë, kur komponentët fillstarë, duke u modifikuar, arrijnë të shkrihen organikisht, të sintetizohen, të integrohen në një mënyrë të tillë që të mund t'i zgjerojnë kufijtë e përvetësimit estetik të realitetit. Ndikimi i një lloji arti mbi tjetrin është pozitiv, gjithashtu, kur nuk gjymton dhe nuk merr nëpër këmbë specifikën e këtij të fundit dhe kur e bën atë më vital në një drejtim që ai s'mund të ishte më parë për shkak të natyrës së tij specifike. Zhvillimi i artit dëshmon se sinteza, kryqëzime dhe ndikime të tilla pozitive janë bërë gjatë gjithë historisë së tij, se procesi i sintetizimit ka shoqëruar procesin e diferencimit.

Estetika e modernizmit, ndryshe nga përvoja pozitive e artit përparimtar synon të realizojë të atilla sinteza, të cilat i kufizojnë mundësitë e përvetësimit estetik të realitetit, e gjymtojnë specifikën e çdo lloji arti dhe pengojnë të përdoren epërsitë e veçanta origjinale që i kanë gjithë llojet dhe gjinitë artistike. Në emër të «sintezave» të reja artistike modernizmi e fut artin në rrugën e imitimit mekanik të një arti nga një

tjetër. Qysh në kohën e vet Leon Tolstoi e ka dënuar me mprehtësi lojën me imitime në emër të «sintezave». Ai ka thënë: «Çdo art është fushë shahu, ku duhet të thellohesh që të gjesh të renë; njerëzit që s'janë në gjendje të thellohen, rrëmbejnë në fushën e tyre gurë nga artet e tjerë dhe besojnë se krijojnë diçka të re: në fushën e poezisë muzikën, ose e kundërta, në pikturë — poezinë».

Arteve figurative estetika e modernizmit u servir, si ideal imitimi, artet jofigurative. Në artet figurative estetika moderniste çmon jo atë që është karakteristike për to, pra ku qëndron kryesisht burimi i forcës dhe i epërsisë së tyre, por elementët jofigurativë, të cilët në to janë të pjesëshëm dhe lozin rol të dorës së dytë. Piktura ideale për disa ithtarë të modernizmit, është ajo që i shëmbëllen muzikës! Por si mund të arrihet te kjo pseudosintezë? Përsëri po në atë rrugë që arrihet edhe «pastërtia» e gjinisë: duke luftuar «letrarizmin», duke hequr dorë nga figurshmëria, duke dëbuar njeriun, pastaj sendin, natyrën, duke e reduktuar pikturën tërësisht në elementë jofigurativë, në vija, pika, ngjyra «të kulluara» ose, po të përdorim shprehjet e ithtarëve të pikturës moderniste, në «simfoni», «nokturne», «variacione» ngjyrash, vijash, formash «të kulluara». Për t'i ardhur në ndihmë publikut profan, që ishte i aftë t'i kuptonte vetë këto «sinteza», modernistët, në kundërshtim edhe me idealin e tyre të «formave të kulluara», përdorin një letrarizëm kaq vulgar sa mbishkrimet letrare që u ngjitin shumë tablove abstraksioniste. Mirëpo cili është rezultati real i kësaj «sinteze» moderniste «pikturo-muzikore»? Në rrugën e imitimit mekanik të muzikës nga piktura, njerëzimi humb pikturën pa fituar muzikën e premtuar. Zor se mund të gjesh ardashës që t'i marrë tablotë e abstraksionistëve për muzikë të mirëfilltë. Kështu në vend të «sintezave pikturo-muzikore» të premtuara, modernizmi solli disa surrogato «pikturo-muzikore», hibride të një ndërgjegjeje estetike të deformuar.

Të tjerë përkrahës të modernizmit për të arritur te «sinteza» «novatore», zgjedhën rrugën e imitimit të arkitekturës nga piktura. Kjo zgjedhje s'ishte e rastit. Arkitektura punon me mjete jofigurative, që janë të kundërta me natyrën figurative të pikturës. Aktivizimi në fushën e pikturës vetëm ose kryesisht i mjeteve jofigurative nuk mund të sillte veçse shkatërrimin e pikturës. Abstraksionizmi që lindi në këtë rrugë solli një dekadencë të vërtetë të artit të pikturës. Kjo sigurisht, nuk e mohon faktin se në pikturë mund të aktivi-

zohen disa elementë jofigurativë. Këtë gjë ajo e ka bërë ku më shumë e ku më pak gjatë gjithë historisë së zhvillimit të saj. Është i njohur fakti që edhe piktorë realistë kanë përdorur me sukses mjete jofigurative, por ata i kanë aktivizuar ato gjithmonë brenda pikturës, pa cënuar veçoritë cilësore, karakterin e saj figurativ.

Ithtarët e estetikës së modernizmit predikojnë që piktura të mos kufizohet vetëm me disa mjete të pjesëshme jofigurative, për shembull arkitektonike, por të hyjë në «sintezë» me arkitekturën, të shndërrohet në një «arkitekturë dy dimensionale me ngjyra». Por si mund të arrihet kjo? Përsëri, për të ruajtur «pastërtinë» e gjinisë, asaj i duhet të heqë dorë nga figurshmëria, nga sendet, i duhet të përdorë format «e kulluara», jofigurative, pra t'i afrohet arkitekturës dhe t'i ndërtojë në sipërfaqen dy dimensionale të tablosë «konstruksionet», «strukturat» pseudosintetike «pikturo-arkitektonike» me elemente të tillë formash «të kulluara» si pika, vija, format gjeometrike, rathët, kalrorët, horizontalet, diagonalet, vertikalet dhe ngjyrat «e pastra». Mirëpo, përsëri, edhe në këtë rast përfundimi ka qenë kryckëput negativ, sepse kultura artistike humbi pikturën, pa fituar gjë tjetër. Sa për «sinteza pikturo-arkitektonike», ato nuk janë më pak absurde se e ashtuquajtura «arkitekturë e kulluar» pa funksione utilitare.

Programin e «sintezave» modernistët e shtrijnë edhe në letërsi. Aty ata u kapën pas ideve, që kishin mbrojtur partizanët e «artit për art» dhe simbolistët francezë, të cilët kishin kërkuar ta bëjnë poezinë «muzikë të kulluar», «pikturë të kulluar». Dihet se të dyja këto tendenca në fakt e futën poezinë në rrugën e formalizmit, e varfëruan përmbajtjen e saj ideore dhe e larguan atë nga jeta. Modernistët në fund të shek. XIX dhe gjatë shek. XX i thelluan këto tendenca dhe, ashtu siç kërkuar në emër të «pastërtisë» së gjinisë, kërkuar edhe në emër të «sintezave», që poezia, mandej edhe proza, të çliroheshin nga pasqyrimi i jetës dhe të hynin në garë me muzikën për të shprehur «intimen», «irracionalen». Për t'u kryqëzuar me muzikën prej poezisë dhe prozës u kërkuar që ato të hiqnin dorë nga kuptimi i fjalëve, nga logjika, të përdornin vetëm cilësitë muzikore, mjetet jofigurative, çdo gjë që mund t'i afronte me muzikën. Por në emër të «muzikës» poezia nisi të humbë cilësitë e veta, që e shquajnë, ashtu si proza në emër të «sintezës» me poezinë humbi epërsitë e saj karakteristike. Edhe sintezat «letraro-plastike» nuk patën fat më të mirë. Për ta afruar poezinë me pikturën poetët modernistë

filluan të çmojnë në fjalët vetëm atë çka mund të sillte asociacione vizuale, sugjestionim optik. Ata filluan ta shikonin gjuhën si tërësi ngjyrash e dritash dhe qëllim të përcaktuar bënë paraqitjen e hollësishme të formave dhe të mbresave plastike optike, relievin, konturet, efektet optike të hijedritës. Duke thelluar këtë vijë, modernistët i lidhnin në «sinteza» elementët «pikturo-optikë» me elementët «muzikoro-ritmikë» të poezisë, dëbonin prej tyre gjuhën dhe logjikën, e kthyen poezinë në një enigmë pa kuptim.

Eksperimentet «sintetizuese» moderniste nuk kanë mundur edhe në muzikë. Duke qenë një art jofigurativ i tharët e modernizmit i servirën muzikës idenë që «të pasurohet» me mjetet figurative të pikturës, duke kërkuar prej saj që të ngjallte te dëgjuesit mbresa vizualo-pikturore, asociacione optiko-vizuale, me një fjalë të imitonte pikturën. Duke mos u kënaqur plotësisht me eksperimentimin e kësaj «sinteze», ihtarët modernistë e këshilluan muzikën të ecte edhe më tej: të përdorte zhurmat e rëndomta të realitetit. Fryti i shëmtuar i kësaj «sinteze» ishte e ashtuquajtura «muzikë konkrete», që shënoi shkatërrimin e artit muzikor.

Të gjitha këto tregojnë se platforma estetike e modernizmit për problemin e «pastërtisë» dhe të «sintezeve» artistike ka qenë eklektike, e ndërtuar mbi luhatjet nga njëri ekstrem në tjetrin, duke mos e lënë artin të dalë përtej trojeve të eksperimentimeve moderniste. Në këto territore të tij modernizmi, në emër të arritjeve «të reja», e detyron artin të humbë edhe ato cilësi e arritje që i ka patur. Nën peshën shkatërruese të estetikës së modernizmit përpjekjet për të gjetur rrugë të reja për zgjerimin e mundësive të përvetësimit estetik të realitetit, arti i paguan shtrënjt, i paguan me humbjen e cilësive të tij genësore. Në vend të «sintezeve të reja» modernizmi na dhuron simbioza artificiale, që janë surrogato estetike, dëshmi të një ndërgjegjeje estetike dekadente. Fakti që këto procese kanë sjellë brenda artit pasoja të njëjta, gjithmonë negative, dëshmon për forcën shkatërruese regressive të estetikës moderniste, e cila çdo aspiratë e synim të sinqertë për progres e kthen në të kundërtën, në një sulm të ri kundër bukurisë, kundër artit.

KAPITULLI III

MODERNIZMI-NDËRGJEGJE E JETËRSUAR MITOLOGJIZUESE

Nga intuitivizmi në irracionalizëm

Hyrja e kapitalizmit në epokën e imperializmit dhe të revolucioneve proletare, që u shoqërua me acarimin e gjithë plagëve dhe kontradiktave të rendit borgjez, shkaktoi një krizë të thellë të idealeve të racionalizmit iluminist dhe shpërthimin e një vale të fuqishme antiintelektuale, që ngjallte mosbesim në forcën dhe sovranitetin njohës të arsyes, të shkencës dhe të së vërtetës. Deri në këtë periudhë estetika klasike ishte mbështetur përgjithësisht mbi idetë e racionalizmit iluminist, i cili pranonte forcën e pakufizuar të arsyes për të depërtuar në të fshohat e botës dhe për t'i ndriçuar ligjet e saj. Estetika iluministe forcën e artit e shikonte në funksionin njohës dhe çmonte si vlerë estetike të vërtetën artistike. Prandaj arti konsiderohej mjet i fuqishëm ndriçimi, për përhapjen e së vërtetës në luftë kundër padijes dhe mashtrimit, kundër padrejtësisë shoqërore dhe shtypjes.

Besimi në forcën njohëse të artit rridhte nga pranimi i ligjeve objektive të realitetit objektiv. Natyra, për iluministët, ishte mishërim i rregullsisë dhe i harmonisë, kurse arsyeja një armë e plotfuqishme për të njohur ligjet e natyrës dhe për të vendosur rregullsi e harmoni edhe në jetën e njerëzve. Edhe krijimtarinë artistike estetika iluministe e shikonte si veprimtari racional, që u nënshtrohej ligjeve objektive, rre-

gullave të caktuara, që mishëronte në vetvete harmoninë. Harmonia e artit shprehte harmoninë e tij me jetën, me botën. Duke besuar në progresin e përgjithshëm shoqëror, estetika iluministe i çmonte vlerat, traditat dhe përvojën e mëparshme të artit si shkallë drejt progresit të pandërprerë të kulturës artistike.

Mirëpo qysh në gjysmën e dytë të shek. XIX në ndërjegjen filozofike e estetike borgjeze filloi të zerë vend zhgënjimi dhe pesimizmi social. «Borgjezia dekadente dhe ideologjia e saj, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — hedh poshtë racionalizmin¹⁾». Filozofë dhe estetë të ndryshëm borgjezë të shek. XIX dhe të fillimit të shek. XX, si Kierkegor, Schopenhauer, Niço, Kroçe, Bergson, Shpenhler, etj., të trembur nga rritja e vrullit të lëvizjeve çlirimtare të punonjësve, nisën ta quajnë të pafuqishme arsyen për të depërtuar në thelbin e forcave irracionale, që e hedhin natyrën dhe shoqërinë në lojë absurde të rastësive. Bota, për këta filozofë, është një tablo absurde. Në të njeriu s'mund të ketë siguri dhe ekuilibër. Ata futën edhe në fushën e artit idetë e irracionlizmit. Ata e shpallën të pamundur njohjen e botës, të historisë, të jetës njerëzore; sipas tyre, njohja e botës nuk mund të arrihet me ndihmën e shkencës, as me ndihmën e artit. Doktrinat estetike irracionaliste pohojnë se vrap i artit pas së vërtetës është fatalisht i destinuar të dështojë. Në këto rrethana arti, duke humbur përfundimisht të vërtetën, «shpëton» nga kufijtë e ngushtë të mendimit racional, konceptual dhe del në territoret e pakufizuara të irracionales, fiton një «liri» të pakushtëzuar.

Në përpjekjet për të diskredituar arsyen, shkencën dhe racionalizmin, Niçja, pararendës i ideologjisë së imperializmit, formuloi platformën e «rivlerësimit të vlerave», që e përdori për të hedhur poshtë me cinizëm traditat e estetikës klasike iluministe për të hyrë në luftë kundër «bukurisë apolloniane» dhe për të ngjallur idealin «dionisjan», për të sulmuar perëndinë e dritës, harmonisë, rregullsisë dhe për të përhapur kultin e «errësirës», «disharmonisë», «konvulsives».

Një nga burimet themelore të ndërjegjes estetike moderniste u bë intuitivizmi i filozofit italian, B. Kroçes. Ai ia kundërvuri artin shkencës dhe shpalli armiqësinë e papajtueshme midis arsyes, intelektit dhe ndjenjave, intuitës. Intuita, sipas Kroçes, qëndron në themel të artit dhe përbën karakteristikën e tij më qendësore, e bën artin ekspresion «të kulluar»,

1) E. Hoxha, Veprat, V, 15, f. 201.

të kundërt me të vërtetën, dobinë dhe të mirën. Kroçe e quante intuitën «lirike» dhe, prandaj, alogjike; ajo, sipas tij, nuk mund t'i nënshtrohet analizës logjike, sepse është gjithmonë individuale, e papërsëritshme, kurse logjika nisat nga konceptet, që shprehin të përgjithshmen. Në këtë mënyrë Kroçe i hiqte artit çdo funksion njohës e përgjithësues, e reduktonte në një mjet të vetëshprehjes së artistit. Në art, sipas Kroçes, ka vlerë dhe çmohet vetëm origjinaliteti, individualiteti i vetëshprehjes, që është krejt i pavarur edhe nga realiteti, por edhe nga arsyeja. «Model objektiv bukurie, — thoshte Kroçeja, — nuk ka». Që këtë ai merrte nën mbrojtje formalizmin, duke shpallur përmbajtje të artit formën e tij. Karakteri antishkencor i intuitivizmit të Kroçes qëndron në faktin se ai e absolutizonte rolin e intuitës në procesin e krijimtarisë, e shtrembëronte thelbin e saj, duke e mohuar rolin njohës, e mistifikonte intuitën, duke e quajtur një «ndriçim hyjnor» dhe ia kundërvinte atë arsyes.

Intuitivizmi estetik gjeti një mbështetje edhe në filozofinë idealiste të A. Bergsonit. Për Bergsonin intelektit dhe dija e orientojnë njeriun te bota e sendeve, te diçka e jashtme, që mund të jetë e dobishme, utilitare; por intelektit është i pafuqishëm për të dhënë përvojën e brendshme të njeriut, ku është e përqëndruar «absolutja». Në këtë rast njeriut i vjen në ndihmë intuita, që është, sipas Bergsonit, një lloj simpatie ose antipatie e menjëhershme, direkte mbi përvojën e brendshme. Intuita bëhet burim i krijimit, ajo i krijon dhe i rikrijon objektet, ajo barazohet me «evolucionin krijues». Kjo do të thotë se edhe Bergsoni i jepte një interpretim idealist antishkencor intuitës, sepse ia atribuonte «evolucionit krijues», që s'është gjë tjetër veçse një fjalë që nënkupton praninë e një force shpirtërore të mbinatyrshme.

Arti, për Bergsonin, është gjini e «të pamit të drejtpërdrejtë» d.m.th. e intuitës, që s'ka të bëjë me logjikën dhe që s'pasqyron gjë. Artisti me rrugë intuitive, theksonte Bergsoni, krijon figura që s'janë adekuate me realitetin, që s'janë të vërteta në raport me të. Sipas tij, arti nuk ka synim as të njohë jetën, as të japë të vërteta për të, madje arti s'ka pikësynim të pasqyrojë dhe të shprehë ndjenjat tona. Atij i mbelet të jetë vetëm një sugjestion, që na emocionon, na e kyç arsyen, na bën pasivë si në gjumë, si në hipnozë. Pra Bergsoni e ve intuitën artistike mbi njohjen, mbi intelektin, i mohoi artit çdo funksion njohës. Në këtë mënyrë me estetikën e tyre intuitiviste Kroçeja dhe Bergsoni i çelën rrugën irracionalizmit.

Ndërsa në filozofinë dhe estetikën e Kroçes dhe të Bergsonit irracionalizmi ishte i maskuar, ndërgjegja estetike e modernizmit kishte nevojë për një irracionalizëm më agresiv. Këtë mision, afirmimin e botëkuptimit dhe të estetikës irracionaliste, e mori përsipër doktrina e Z. Frojdit. Ajo u bë një hallkë që e lidhi intuitivizmin me irracionalizmin më ekstrem.

Në çerekun e parë të shek. XX frojdzimi pati një ndikim të madh në filozofinë dhe estetikën borgjeze, përveç të tjerash, sepse irracionalizmit i vinte një bazë pseudoshkencore. Frojdin e reklamuan si njeri që vinte nga shkencat natyrore, nga shkencat biologjike, mjekësore, ndonëso thelbi i doktrinës së tij filozofike dhe estetike ishte në armiqësi me shkencën. Irracionalizmi i Frojdit s'ka të bëjë fare me sukseset e shkencave biologjike e mjekësore të shek. XX. Në rrafshin filozofik e estetik idetë e Frojdit nuk ishin origjinale. Irracionalizmi i filozofisë borgjeze të shek. XX, duke përfshirë edhe atë të frojdzimit, është një vazhdim dhe kurorëzim i skepticizmit, agnosticizmit, misticizmit dhe irracionalizmit të doktrinave filozofike idealiste të shekujve XVIII-XIX. Në filozofi dhe estetikë Frojdi vazhdoi sulmet kundër racionalizmit, iluminizmit,

Frojdi u kushtoi një vëmendje të veçantë neurozave, sëmundjeve psikike, të përhapura shumë në kushtet e shoqërisë kapitaliste. Ndërgjegjen e borgjezitetit dhe të mikroborgjezitetit, që s'gjen ekuilibër e siguri, që tmerrohet përballë dramave sociale të shekullit, këtë ndërgjegje të copëzuar, të sëmurë, Frojdi u përpoq ta paraqitë si «ndërgjegje të kohës», «ndërgjegje moderne». Në fakt kjo është ndërgjegja dekadente e modernistit, kurse Frojdi e përgjithësoi, e barazoi atë me ndërgjegjen e njerëzimit në tërësi. Duke fshehur burimin social-klasor të kësaj ndërgjegjeje të sëmurë, duke dashur ta çlirojë rendin borgjez nga përgjegjësia që ka për gjithë plagët sociale dhe traumat e rënda psikike, që u shkakton njerëzve, Frojdi u përpoq t'i verë kësaj ndërgjegjeje një «bazë natyrore», «biologjike». Ai shpalli se njeriu nga natyra është një qenie e keqe, e papërsosur, që prirret drejt së ullës, që s'i duron progresin dhe jetën shoqërore, sepse këto i sjellin kufizime, i ndrydhnin pasionet, i heqin individualitetin, i copëzojnë ndërgjegjen, e sëmurin dhe i shkaktojnë neuroza. Shoqëria në përgjithësi, sipas Frojdit, i shtyp dëshirat e individit. Kjo tregon se Frojdi nuk njeh kurrfarë marrëdhëniesh të tjera midis individit e shoqërisë, përveç armiqësisë së papajtueshme, që ekziston midis individëve egoistë në shoqërinë borgjeze. Kjo do të thotë se për Frojdin e vetmja ndërgjegje e mundshme është ndërgjegja e egoistit borgjez. Në këto rrethna, sipas



S. Shijaku — «Nënat në muze»



Onufri — «Skena e pagëzimit» — shprehje shqetësimesh të thella shpirtërore të njeriut.



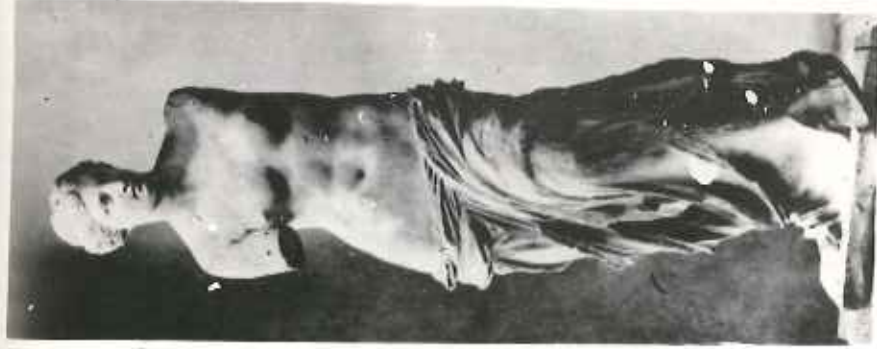
«Moisiu» i Mikelanxhelos, trupëzim i dramës së
madhëshitë së urtësisë njerëzore



F. Goja — «Pushkatimi i patriotëve»



Sendet e natyrave të qeta të Shardenit përcjellin
ndjenja e mendime të thella.



«Afërdita» e Milosit

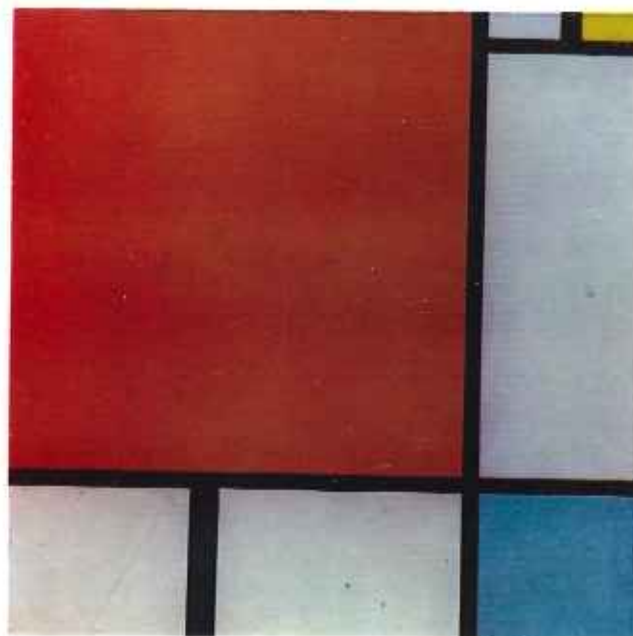
Përballë kryeveprave të artit klasik që himnizojnë bukurinë
e dëttërsinë e njeriut, modernizmi vendos me cinizëm «vepra»
që përqeshin dinjitetin njerëzor.

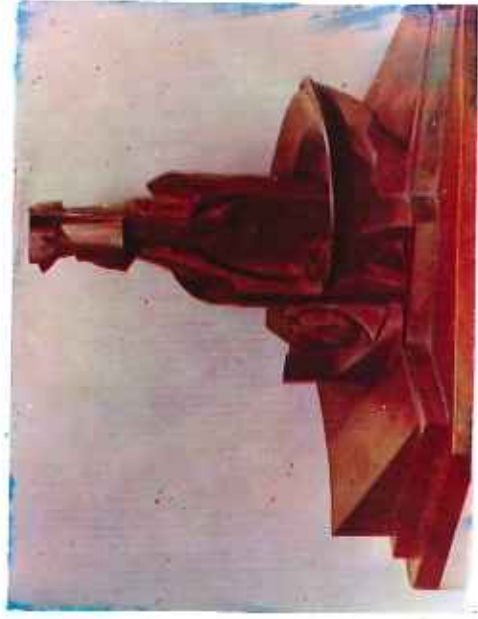


«Veza» e Breokushit



Nga P. Uccello te P. Mondriani dhe humbja e perspektivës...





Njeriu në fluturim apo shishja në pedestal?!



Rembrand — "Autoportret"

Arti realist depërton në botën e brendshme dhe zbërthen psikologjinë e njeriut.



A. da Messina — "Portrait burri"

Frojdit, njeriu priret drejt burimit të vërtetë të «forcës jetësore», që nuk u nënshtrohet ndikimeve dhe kufizimeve të jetës shoqërore, drejt impulseve të subkoshencës, drejt instinkteve.

Një faktor fillestar dhe detorminues për fatin e njeriut, që synon t'i shpëtojë ndikimit të rrethanave shoqërore, është, sipas Frojdit, «instinkti seksual», «energji seksuale», të cilin ai e quante *libido*. Kjo «energji», për Frojdin, gjen shprehjen e saj më adekuate si dhe rrugën e çlirimit në art. Prandaj artin Frojdi e quante sferë të vetëshprehjes së instinkteve primare, një mjet sublimimi të energjisë së tyre; d.m.th. të çlirimit të energjisë seksuale në sferën e imagjinatës, të ëndrrave dhe fantazive irrealë. Kjo do të thotë se arti duhet të jetë një veprimtari e pavotëdijshme, instinktive, e pavarur nga shoqëria dhe nga realiteti, e palidhur me ndërgjegjen dhe me pasqyrimin e jetës. Këtu duket qartë karakteri antishkencor, në thelb reaksionar, i doktrinës estetike të Frojdit, që drejtohet kundër parimeve të realizmit.

Arti, sipas Frojdit, nuk lind nga jeta, nga realiteti, por është arratisje prej këtij realiteti. Dëshirat e paplotësuara e largojnë artistin nga realiteti dhe ia përqëndrojnë libidon, vëmendjen te krijimi i «objektit» të imagjinuar, fantastik. Fantazia, sipas Frojdit, është atribut i individit të pakënaqur, që mund ta çojë deri në neurozë. Në këtë mënyrë Frojdi shpallte se neurozat janë burimet dhe stimujt e vetëm për t'u marrë me art. Kjo do të thotë që ta marrësh krijimtarinë artistike si një veprimtari irracionale, të pavotëdijshme, impulsive, të sëmurë e patologjike.

Nga këto burime lindi dhe u përpunua platforma botë-kuptimore dhe estetike irracionaliste e modernizmit.

Disa estetë borgjezë vënieën e artit modernist nën ndikimin e irracionalizmit e kanë quajtur një faktor pozitiv, sepse gjoja kjo i kthen artit fillosën e domosdoshme lirike, ndiesore, emocionale, që e pat humbur nga racionalizmi i ftohtë i estetikës iluministe. Kjo pikëpamje përpiqet t'i fshehë pasojat shkatërruese që i sjell artit irracionalizmi. Në emër të luftës kundër «ftohtësisë» dhe «normativizmit» të ngurtë të akademizmit, të estetikës iluministe, irracionalizmi i hap rrugën misticizmit dhe spiritualizmit, e mban njeriun larg dijes shkencore dhe kuptimit të drejtë të botës. Zaten në kushtet kur e ardhmja i sjell borgjezisë zhdukjen, ajo nuk mund të mos jetë e interesuar, që njeriu të humbë besimin në arsyen dhe të mos ketë njohuri të sakta për atë që ndodh rreth tij. Ka filozofë borgjezë që dalin haptas kundër arsyes dhe di-

jeve. Kështu për shembull ish-dekani i Fakultetit të Shkencave Politike të një universiteti në SHBA Kris Arxhiris e quan tërë cinizëm si shumë të dobishme për shoqërinë kapitaliste që njeriu ta braktisë arsyen: «Në kushtet e thjeshtimit të veçantë të punës njerëzit me aftësi të kufizuara mendore ose me psikikë të sëmurë janë më produktivë se sa njerëzit normalë. Të mendosh në disa rrethana jo vetëm s'duhet, por madje është e dëmshme». Ky pohim vërteton edhe një herë drejtësinë e tezës së Marksit, i cili ka vënë në dukje prej kohësh dobinë që kanë forcat reaksionare shoqërore nga irracionalizmi, nga ajo ideologji që lufton njohjen shkencore dhe arsyen, që ka uflon dhe shtrembëron raportet reale midis plagëve sociale dhe shkaqeve të tyre. «Po të kuptohet lidhja e gjërave, — tha thënë Marksit, — rrezikohet gjithë besimi teorik për domosdoshmërinë e përherëshme të rendit ekzistues, rrezikohet para se ky rend të arrihet të rrezohet politikisht. Prandaj për këtë arsye interesi i drejtpërdrejtë i klasave sunduese kërkon përjetësimin e ngatërrësës absurde».¹⁾

Në frymën e irracionalizmit estetik e modernizmit është përprjekur dhe përpiqet t'i bindë artistët dhe publikun se arti gjoja është lodhur e rraskapitur për shëkuq me radhë nga bukuria dhe mendimi, që e paskërkan jetësuar dhe i paskërkan gjymtuar thelbin specifik estetik, prandaj që ai të rifitojë vlerë estetike duhet «të çlirohet» nga çdo mendim, duhet të bëhet antikonceptual, irracional.

Irracionalizmi është një teori që e sulmon në shumë drejtime artin borgjez e revizionist. Kredoja irracionaliste e modernistëve formohet nga irracionalizmi filozofik, botëkuptimor (bota, jeta janë absurde, irracionale), nga irracionalizmi gnozeologjik (bota dhe ligjet e saj s'mund të njihen), nga irracionalizmi estetik, që e shpall irracionale përmbajtjen dhe formën e artit, krijimtarinë artistike. Modernistët nën nxitjen e irracionalizmit në vend të bukurisë sjellin në art një ngarkesë absurde. Absurde, irracionale është jeta, arsyejojnë ata, absurde irracionale duhet të jetë edhe arti. Mbi bazën e irracionalizmit estetët modernistë filluan t'i krahasojnë artistët me fallxhinjtë, profetët, kurse mjeshtrinë artistike me magjinë dhe fallin. «Në këtë irracionalizëm të pakufishëm në letërsi dhe në arte, — ka thënë shoku Enver Hoxha, duke karakterizuar estetikën dhe artin modernist, — borgjezia përdor shumë mjete

dhe forma, «talente» të këtij mendimi irracional; «talente» në penë e në marifete të të paraqiturit të çështjeve që të mund të gënjejë sa më shumë, që të mund ta bëjë atë të përshtatshme për të infektuar sa më shumë njerëz, ku tërësisht, ku në sipërfaqe, por kurdóherë pa harruar qëllimin për të korrëtuar njerëzit e për të trullësuar masat».¹⁾ Ky është destinacioni reaksionar social-klasor i irracionalizmit botëkuptimor dhe estetik.

Adhurimi që kanë modernistët për primitivizmin ose për krijimtarinë e të marrëve dhe të fëmijëve buron nga fakti se këta quhen asocialë, se mbi ta nuk rëndojnë «mbishtresat» që sjell jeta e zhvilluar shoqërore, nuk rëndojnë paragjykimet sociale, ata shtyhen në veprimet e tyre më fort nga instinkti se sa nga arsyeja. Nuk është e rastit që estetika moderniste i paraqit idhujt e saj Dalinë, Pikason, Klein si fëmijë, që e shohin dhe e paraqitin botën në veprat e tyre gjoja me naivitetin, me sinqeritetin dhe pastërtinë e fëmijës, pa paragjykimet sociale dhe pa angazhime ideologjike.

Nën ndikimin e valës antiintelektuale të irracionalizmit dhe të intuitivizmit estetik moderniste përlligj teorikisht dhe nxit «automatizmin» në krijimtarinë artistike, epideminë e kllapive dhe alogjizmave të artit «psikoanalitik», mohimin e logjikës në antiromanin dhe artin absurd etj. Irracionalizmi e shtyn artin modernist drejt varfërimit të përmbajtjes shpirtërore deri në barazinin e veprës artistike me scndet e rëndomta. Esteti amerikan S. Lipset pohon se «mërita themelore e popartit, qëndron pikërisht në faktin se ai e çliron artin nga çdo mendim, duke e bërë trupëzim të mohimit të plotë të çdo akti intelektual në procesin e krijimit dhe përjetimit artistik».

Shprehje konkrete e irracionalizmit është edhe prirja moderniste për ta reduktuar artin në një regjistrim të thjeshtë protokollor të ndijimeve, të emocioneve «primare», të çliuara nga ndërmjetësimet e arsyes. Kjo do të thotë se modernizmi edhe kur interesohet për fenomenet psikike të njeriut, interesohet vetëm në atë masë dhe në atë nivel që i kanë edhe kafshët d.m.th. në nivelin e reaksioneve psikiko-fizologjike, të ndijimeve, të refleksëve, të pandërmjetësuar nga arsyeja, të pavetëdijshme për subjektin. Shumë variante të modernizmit, për të cilat do të flasim më poshtë, janë dëshmi konkrete të asaj varfërie idore, intelektualit dhe emocionale

1) K. Marks; F. Engels, Veprat, rusisht, V. 32, f. 461-462.

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968) f. 490.

që i sjell artit estetika irracionaliste e modernizmit. Nuk është aspak e rastit që patosi i irracionalizmit i çon lthtarët e tij dori në përuljen dhe adhurimin e «pikturave» të majmunëve dhe të kafshëve të tjera, që nuk janë të rënduara nga «barra e arsyes njerëzore». Por ky fakt është edhe dëshmi e dekadencës së modernizmit, i cili s'ngrihet dot më lart se një «art» kafshësh.

Utopizmi social-estetik i modernizmit

Në kushtet e epokës sonë mbrojtja e irracionalizmit bëhet përherë e më e vështirë. Fakte të shumta flasin në të mirë të forcës sovrane njohëse të arsyes njerëzore, të shkencës. Njerëzimi në epokën tonë, pavarësisht nga pengesat që ngrenë forcat obskurantiste në rrugën e progresit shoqëror, ka mundur të depërtojë në shumë të fshchta të natyrës. Duke njohur ligjet e realitetit objektiv, ai po i zotëron më gjerësisht se në të kaluarën forcat spontane të natyrës. Fuqia e njerëzimit në raport me natyrën po rritet, pavarësisht nga karakteri kontradiktoria i progresit në rendet shoqërore shfrytëzuese.

Fitoret e fizikës moderne, njohja e kodit gjenetik, zhvillimi i kibernetikës, i kimisë molekulare etj., dëshmojnë përngadhënjimin e arsyes njerëzore dhe të shkencës dhe janë përngënjshtrimi më i mirë i trillimeve irracionaliste të filozofisë dhe të estetikës borgjeze e revizioniste. Nga ana tjetër, edhe jeta shoqërore, pavarësisht nga zigzaget e përkohshme, ecën përpara. Faktet historike të epokës sonë dëshmojnë përfundimisht se njerëzimi ndodhet në epokën e progresit më të madh shoqëror, në epokën e shkatërrimit të rendit shfrytëzues, të zhvillimit dhe të ngadhënjimit të revolucioneve socialiste. Nga kjo rrugë s'ka forcë që mund ta largojë njerëzimin. «Bota, — tha shoku Enver Hoxha në Kongresin VII të Partisë, — ndodhet në një fazë kur çështja e revolucionit dhe e çlirimit kombëtar të popujve nuk është vetëm një aspiratë e një perspektivë, por edhe një problem i shtruar për zgjidhje.»¹⁾ Vënia e revolucionit socialist në rend të ditës në shkallë botërore dëshmon se pavarësisht nga zigzaget e përkohshme, nga veprimtaria e forcave kundërrevolucionare që përpiqen ta kthejnë prapa rrotën e historisë ose ta pengojnë progresin shoqëror, njerëzimi do të kalojë në rendin komunist.

1) E. Hoxha, Raport në Kongresin VII të PPSH, f. 186.

Në këtë sfond historik të epokës sonë teoritë filozofike dhe estetike irracionaliste nuk u përqasen kërkesave të atyre njerëzve, që janë të mbushur me optimizëm historik. Për këtë shkak estetika dhe filozofia borgjeze punojnë edhe me një krah të tyre «optimist». Këtu qëndron një paradoks tjetër i modernizmit. Mjaft ihtarë të modernizmit përpiqen t'i paraqitin krijimet e tyre si shprehje të mospajtimit me frymën e irracionalizmit, si afirmim të atij optimizmi, që i sjellin njeriut të kohës sonë fitoret e arsyes, të shkencës dhe të teknikës moderne.

Prej tyre një palë mendon se në botën kaotike, ku sundon rastësia e plotë, ka vetëm një fushë fenomenesh, që i nënshtrohet rregullsisë, kjo fushë është arti. Disa artistë modernistë, që përkrahin teorinë e «artit për art», përfshihen në këtë kategori. Ata i përqendrojnë përpjekjet e tyre tërësisht në arritjet e një bukurie formale, të cilën ia kundërvënë çdo angazhimi idologjik, social, politik. Ata ruajnë një farë lidhje me traditat e artit klasik, sepse e pranojnë bukurinë si themel të krijimtarisë artistike dhe përmbajtje të idealit estetik, mirëpo formalizmi i bën shumë të varfëra në vlera estetike krijimet e tyre. Mjaft artistë dhe estetë modernistë e shikojnë artin si një fushë ku njeriu mund t'i shpëtojë veprimit të forcave të jashtme kaotike, ku mund të krijojë diçka të qëndrueshme, harmonike, të rregullt. Delone, Maleviçi i konsideron krijimet e tyre si shprehjet më të larta të rregullsisë dhe harmonisë, si ngadhënjimin më të plotë të forcës krijuese të arsyes njerëzore. Edhe piktura «konstruktiviste» ose ajo «elektronike» u shfaqën në gjirin e modernizmit si një përpjekje për të sjellë në art një rregullsi «absolute», «matematike». Mirëpo ato variante të modernizmit, që frymëzoheshin nga ky lloj «optimizmi», në fakt s'mund t'u sillnin autorëve të tyre veçse një iluzion ekuilibri. Ato flasin për pafuqishmërinë e mjaft artistëve modernistë, të cilët e shikojnë artin si një vend për t'u fshehur dhe për t'u arratisur prej realitetit ku sundojnë, sipas tyre, forca irracionale që e jetësojnë njeriun. Por sa më thllë hyjnë në këto «rifuxhio», aq më i madh bëhet velizolimi i tyre dhe aq më shumë i nënshtrohen realitetit të shëmtuar borgjezo-revizionist.

Një palë tjetër artistësh modernistë ka besuar se arti është një mjet mjaft i fuqishëm për të sjellë rregullsi dhe harmoni në vetë realitetin, në botën ku jeton njeriu. Prandaj ata e kanë parë dhe e shikojnë artin jo vetëm si një strofkë për shpëtimin personal, por edhe si të vetmen fushë ku mund të krijohen vlera të mirëfillta estetike, ku mund të ru-

het ideali i bukurisë. Ata e quajnë artin të vetmen armë për ta rindërtuar gjithë jetën e shoqërisë mbi baza thjesht estetike, mbi themelin e bukurisë. Ata kapen pas doktrinës iluministe të Shilerit, i cili në kohën e vet e konsideronte edukimin estetik si themel jo vetëm të zhvillimit harmonik të personalitetit të individit, por edhe për të krijuar një shoqëri harmonike, që të kishte ideal të saj lirinë dhe bukurinë. Duke ëndërruar për një shoqëri të tillë Shileri formuloi moton e famshme se «rruga drejt lirisë kalon përmes së bukurës».

Estetët dhe artistët modernistë ua ndryshuan kuptimin këtyre ideve të Shilerit dhe ua nënshtruan qëllimeve të tyre regresive. Në goftë se doktrina estetike e Shilerit ishte përparimtare, sepse drejtohej aso kohe kundër gjendjes së vajtueshme të edukatës estetike të popullit në kushtet e rrethave shfrytëzuese, në goftë se ajo ishte një thirrje (ndonëse utopike) për ta përmirësuar këtë gjendje, doktrinën shoqërore reformiste dhe formalizmi estetik i kohës sonë u dhanë këtyre ideve një drejtim reaksionar, ua kundërvunë lëvizjeve revolucionare. Është e mirënjohur motoja e disa arkitektëve konstruktivistë «Revolucioni ose arkitektura», që shprehte besimin e tyre se me ndihmën e arkitekturës, pa revolucionin socialist, mund të bëheshin zapa kaosi dhe kriza e urbanizmit kapitalist, mund të ndërtohej një shoqëri harmonike. Edhe artistët të tjerë modernistë, që e mbivlerësonin rolin e artit, besonin se në kushtet e shek. XX me ndihmën e tij mund të reformohej jeta shoqërore, të mënjanohej plagët dhe kontradiktat sociale të kapitalizmit, duke futur në të harmoni, rregullsi, bukurë. Këto ide kanë qënë një iluzion që ka luajtur dhe vazhdon të lojë një rol reaksionar. Teoritë utopike social-estetike i largojnë njerëzit nga lëvizjet revolucionare, u premtojnë «rrugë pa mundime» drejt një shoqërie të lumtur në kushtet kur në rend të ditës qëndron problemi i zhvillimit të revolucioneve proletare dhe kur ndërtimi i shoqërisë socialiste, si për shembull në vendin tonë, i hap një fushë të pakufizuar lulëzimit të kulturës estetike të popullit. Përvoja dëshmon se arti, dhe aq më pak arti modernist, nuk mund t'i zënë vendin revolucionit proletar, luftës së klasave, që janë faktor i vetëm përmes së cilit sigurohet kalimi në socializëm.

Disa artistë e estetë modernistë mundohen t'i paraqitin krijimet e tyre si profecira, kurse veten e tyre e vënë në pozën e profetëve, që jo vetëm paralajmërojnë të ardhmen, por njëkohësisht parapërcaktojnë rrugët e evolucionit të saj, e ve-

në veten në rolin e reformatorëve të jetës së shoqërisë. Mirëpo me se duan ta reformojnë shoqërinë këta? E veimja armë «e ndershme», «e përshtatshme», sipas tyre, është arti. Çdo armë tjetër, sidomos revolucionet ata nuk i quajnë të përshtatshme. Kështu estetët modernistë shpallin një armiqësi të pakapërcyeshme midis artit dhe revolucionit. Në këtë mënyrë ata hyjnë në aleancë me idetë evolucioniste, reformiste, revizioniste të shek. XX, u nënshtrohen atyre dhe u shërbejnë. Nuk është aspak e rastit afërsia e madhe ide-estetike e reformizmit socialdemokrat dhe e revizionizmit bashkëkohor me modernizmin. Mirëpo e gjithë historia, praktika historike e shek. XX ka qënë një përgënjeshtim i iluzioneve reformiste, që ka përhapur modernizmi.

Utopizmi estetik social luan një rol reaksionar, sepse ai nis nga një bukurë formale dhe e zhvesh artin nga idetë revolucionare, përparimtare të kohës, e largon nga lëvizjet shoqërore revolucionare, d.m.th. nga ajo forcë materiale që vërtet mund ta transformojë shoqërinë e vjetër. Utopizmi estetik social luan një rol reaksionar, gjithashtu, sepse në vend të ndryshimeve të realitetit, u premtonte ndryshime në fushën e artit. Shumë ithtarë të modernizmit mbrojnë tezën se në rrënjë të jetës dhe të realitetit qëndron një filloresë e ulët, e shëmtuar që s'mund të ndryshohet. Prandaj, e shumta ç'mund të bëjnë njerëzit është që ta pranojnë si fatalitet të pandryshueshëm realitetin e ulët dhe të kënaqen vetëm me ndryshimet në art, të kënaqen vetëm me bukurinë formaliste të modernizmit. Në këtë mënyrë utopitë artistike sociale këmbëhen në armë ideologjike për t'i ruajtur të paprekura themelet e rendit shfrytëzues.

Mjaft modernistë kanë pretenduar dhe pretendojnë se arti i tyre është shprehje e protestës, e nonkonformizmit. Në fakt modernizmi, nga vetë natyra e tij ideoestetike, nuk mund të radhitet në atë anë të barrikadës, ku qëndrojnë forcat me të vërtetë opozitare ndaj rendit shfrytëzues. Shumicës së modernistëve nonkonformizmi u ka shërbyer thjesht si një pozë ose modë; ata e kanë përdorur atë për të fshehur e maskuar qëndrimin e tyre opozitar ndaj forcave me të vërtetë revolucionare. Modernizmi nuk mund të jetë instrument i protestës së vërtetë sociale gjersa e fsheh burimin social të së shëmtuarës, gjersa e shtrëmbëron realitetin, gjersa protestën ndaj realitetit të shëmtuar e zëvendëson me protestën nihiliste, anarkiste ndaj traditave kulturore, gjersa përhap iluzionin se ndryshimi i botës vjen nga ndryshimi i saj vetëm brenda artit. Që modernizmi nuk mund të jetë nga vetë na-

tyra e tij armë e protestës aktive sociale, këtë e tregon mirë edhe armiqësia e tij me format e realizmit, me vërtetësinë artistike, e tregon edhe një tipar tjetër qenësor i tij, mitologjizimi që i bën jetës.

Në kohën tonë problemi i mitit dhe i raportit të tij me artin po zë një nga vendet më kryesore në polemikat dhe diskutimet estetike. Rritja e interesimit të estetikës për problemin e mitit është i lidhur ngushtë, së pari, me rolin fetishizues, mitologjizues, që luan ndërgjegja estetike moderniste në kohën tonë dhe, së dyti, me ato shkaqe social-klasore që ushqejnë në shoqërinë e sotme kapitaliste ndërgjegjen e jetësuar, që lindin një varg iluzionesh ideologjike, të cilat marrin shpeshherë trajtën e miteve.

Kritika e estetikës mitologjike

Estetika e modernizmit ndjeu qysh në hapat e saj të para afërsinë midis prirjeve të ndërgjegjes estetike moderniste dhe mendimit mitologjik dhe iu vu punës për të dhënë një interpretim të tillë të miteve, që të përligjte variantet e ndryshme «magjike» ose «mitologjike» të modernizmit. Prandaj nga fundi i shek XIX dhe gjatë shek. XX estetika e modernizmit nisi të formulojë një platformë të saj teorike mbi mitet. Si pikëmbështetje për këtë i shërbyen idetë e estetikës së romantizmit, e cila, për të kundërshtuar racionalizmin e njëanshëm të klasicizmit dhe të iluminizmit, e çmonte mitin si prototip të krijimtarisë poetike. Në qoftë se iluministët i identifikonin mitet me paragjykimet, me mashtrimet, romantikët e estetizonin mitologjinë, çmonin lart forcën e imagjinatës krijuese mitologjike dhe i merrnin mitet si shprehje e veçorive më të pakapshme «të shpirtit» të popujve. Në rritjen e prestigjit estetik të mitologjisë tok artistët një rol të madh luajtën pikëpamjet e Wagnerit, i cili e idealizonte mitologjinë popullore dhe me të e lidhte të ardhmen dhe ringjalljen e artit. Këto pikëpamje gjetën miratimin e flaktë të simbolistëve në fund të shek XIX.

Estetika e modernizmit u nis sidomos nga teoria e Niçes, i cili fillesën mitologjike e konsideronte si fillcsën me vitalitet më të madh të kulturës njerëzore. Niçja njihet jo vetëm si themelues i teorisë mbi antinominë e Dionisit dhe të Apollonit, si një luftë të pandërprerë e dy fillesave mitologjike të kundërta, që përcaktojnë fizionominë e kulturës së

shoqërisë, por edhe si mbrojtës i idesë mbi universalizimin e mitologjisë. Ai i quante mitet themel të gjithë jetës shpirtërore të shoqërisë, duke përfshirë këtu edhe filozofinë.

Estetika moderniste tregoi interesim jo vetëm për estetizimin dhe idealizimin e mitologjisë, por sidomos për interpretimin e saj irracionalist prej Niçes, i cili paralajmëronte mbarimin e «qytetërimit humanitar» dhe vërshimin e një mitologjie të re. Te mitet Niçja nuk shikonte asnjë dije, asnjë element njohjeje. Miti ishte për të «ngadhënjim mbi njohjen», kurorëzim i çdo lëvizjeje që humbet besimin tek e vërteta, le dije. Si terapi për të kundërshtuar proceset që po e shkatërronin nga brenda rendin borgjez, Niçja konsideronte përpunimin e një mitologjie të re, e cila do ta vinte njeriun nën ndikimin e botëkuptimit irracionalist, do ta manipulonte ndërgjegjen e tij, duke e kredhur në mbretërinë e errësirës, duke e lidhur pas fillesës dionisjane.

Mitologjia e re duhej të mistifikonte historinë, duhej të ishte, sipas Niçes, një nga armët e reja të imperializmit, përballë zgjimit të masave, një nga mjetet për t'i trullësuar dhe për t'i vënë ato në gjumë. Nuk është e rastit që nazistët u kujtuan për idetë e Niçes dhe e shpallën doktrinën e tyre reaksionare «mit të ri të shek. XX».

Estetika e modernizmit përdori edhe një burim tjetër teorik: estetikën simbolike të E. Kasirerit, i cili shpalli gjithë veprimtarinë mitologjike si veprimtari simbolike dhe mbi këtë bazë e afroi me artin; sipas tij, mitologjia është, si edhe arti, një formë simbolike, autonome e kulturës, një sistem i mbyllur simbolësh, i pavarur nga faktorët socialë dhe nga zhvillimi historik i shoqërisë. Me teorinë e tij simbolike Kasireri nuk mohonte vetëm rolin njohës të mitologjisë, por edhe atë të artit në përgjithësi. Teoria e tij mori drejtpërdrejt nën mbrojtje variantet simbolike të modernizmit.

Estetika e mitologjizmit modernist ka përvetësuar edhe një varg idesh nga interpretimi frejdist i miteve. Frejdi në vend që të kërkonte lidhjet e mitologjisë me kushtet konkrete historiko të lashtësisë, përkundrazi, u nis nga fenomenet psikike patologjike, nga neurozat e njerëzve të kohëve moderne dhe me ndihmën e tyre u përpoq të shpjegonte prejardhjen e mitit. Frejdi i afronte dhe i reduktonte artin dhe mitologjinë në një fillesë të vetme aktive, në prirjet e shtypura, të parralizuar seksualë, në fillesën asociale, thjesht instinktive, kurse nxënësi i tij, Jungu, i nxirrte mitin dhe artin nga *arhetipet*, disa figura arkaike, produkte të pavetëdijshme, kolektive me origjinë mbipersonale, që kanë ka-

rakter simbolik mitologjik dhe që nuk i nënshtrohen arsyes, ashtu si dhe ëndrrat. Në frymën e idealizmit subjektiv Jungu nuk e merrte mitin si pasqyrim e shprehje të realitetit, por e quante thelb të psikikës, të shpirtit. Prandaj si miti, ashtu edhe arti, ishin për të produkte të pavetëdijshme, që manifestohen në arheliqet. E gjithë historia e artit s'ishte, kështu, veçse një modifikim i pjesshëm i arhetipeve, që përfshinte gjithë pasurinë themelore të botës shpirtërore të njerëzimit. Në këtë mënyrë, duke e barazuar artin me mitin, ata fshihnin dallimet midis tyre dhe mohonin zhvillimin historik të artit. Interpretimi i mitologjisë nga Frojdi dhe Jungu u bë mbështetje për të përligjur në praktikën moderniste jo vetëm pornografinë, por edhe metodat spontane, të pavetëdijshme të krijimtarisë, interpretimin e artit si një veprimtari irracionale, spontane, që nuk i nënshtrohet kontrollit të arsyes.

Mbi bazën e këtyre ideve në estetikën e modernizmit u formua një variant mitologjik, i cili përpiqet ta përligjë artin modernist duke dhënë një interpretim antishkencor të mitologjisë, duke fshehur shkaqet e vërteta sociale konkrete që e kanë lindur, duke e lidhur atë me një faktor «mbihistorik», «pannjerëzor», me prirjen e përjetshme të njeriut për t'u marrë me magji, me prirjen për të ëndërruar, për t'u habitur me mrekullitë. Ka mjaft estetë borgjezë e revizionistë, që përpiqen të tregojnë se mitologjia, krijimi i mitëve, është një kusht i domosdoshëm dhe i përhershëm i jetës shpirtërore të njerëzimit.

Në të vërtetë mitologjia, si krijim mitesh, është një fenomen specifik, që i korespondon një shkalle shumë të ulët të zhvillimit të shoqërisë, kur njeriu, sipas shprehjes së Leninit, ende nuk ishte veçuar nga natyra, nuk e dallonte veten nga sendet dhe qeniet e tjera të natyrës, kur ishte ende tepër i pafuqishëm përballë forcave spontane shkatërruese të natyrës.

Mitologjia është një fenomen shumë i lashtë i jetës shpirtërore të njerëzimit, kryesisht i shoqërisë së komunitetit primitiv dhe i fazës së kalimit të saj drejt shoqërisë skllavopronare, ndonëse elementë të krijimtarisë mitologjike ndeshen edhe në etapa të mëvonshme të historisë njerëzore.¹⁾

Miti, sipas marksizmit, është një trillim fantastik me ka-

1) Më gjerësisht për këtë problem flitet në librin «Mitologjia, folklori, letërsia», Tiranë, 1982.

rakter sinkretik i përpunuar nga ndërgjegjja kolektive e fiseve primitive. Në të shkrihen përfytyrimet dhe mendimet e ndryshme morale, artistike, fetare, njohëse etj. Miti bashkon përfytyrimet shqisore mbi sendet me dëshirat dhe synimet ideale të njerëzve primitivë. Në mitet elementi artistik është i pandarë nga gjithë elementet e tjerë, prandaj miti nuk është thjesht art; elementi artistik në mitet lot një rol të nënshtuar. Mitet formohen në trajtën e përfytyrimeve konkrete, por përfshijnë edhe ide mbi mrekulli e çudira. Te mitet elementi fantastik, imagjinar mplekset me dije, por edhe me pikëpamje fetare. Njeriu që krijon dhe përdor mitet nuk i konsideron ato pasqyrim ose figura të realitetit, të jetës, por i merr për realitet. Miti nuk është i njëjtë me fenë, sepse kjo pranon ekzistencën e fenomeneve mbinatyrore, të forcave shpirtërore të përtejme, mbishqisore, kurse mendimi mitologjik i konsideron figurat dhe veprimet mitologjike si pjesë të pandara të natyrës, të botës reale. Miti për njeriun primitiv nuk lot thjesht rolin e simboleve fetare sepse nuk ka funksion të shënojë diçka që s'shihet, që s'kapet nga shqisat.

Miti është edhe një farë shpjegimi naiv, fantastik i fenomeneve të botës, por edhe një mënyrë e të pamit të tyre. Zeusi i plotfuqishëm drejton gjithë gjërat, sidomos, bubullimat e rrufetë, ai ndërron stinët e vitit, por njëkohësisht është edhe personifikim i tyre, i të pamit të tyre edhe përjetim emocional i tyre. Te miti shprehja e diçkaje është e pandarë nga ajo që shprehet.

Gjatë evolucionit të saj mitologjia ka përdorur më parë figurat e kalshëve (zoomorfizëm), të bimëve (fitomorfizëm), pastaj edhe të njeriut (antropomorfizëm) për të objektivizuar përfytyrimet dhe përjetimet. Këto trajta të mitologjisë dhe ndryshimi i tyre dëshmojnë për evoluimin e raporteve të njeriut primitiv me sendet dhe qeniet e natyrës.

Historia dëshmon se krahas zhvillimit të jetës shoqërore dhe zgjerimit të sferës së sundimit të njeriut mbi botën që e rrethon, u kufizua e u ngushtua krijimtaria mitologjike dhe qysh në shoqërinë skllavopronare zunë të diferencohen dhe të fitojnë pavarësi prej saj përfytyrimet filozofike, morale, fetare, estetike etj. Historia e zhvillimit të shoqërisë njerëzore ka qenë dhe do të jetë një proces çmitologjizimi i jetës shpirtërore; ndonëse ky proces ka patur zigzaget e veta, ka qenë dhe do të jetë përgjithësisht një proces ngushtimi, kufizimi i krijimtarisë mitologjike, i rolit të saj në kulturën shpirtërore të shoqërisë. Kjo është pasojë krejt e natyrshme, po të

komi parasysh rritjen progresive të forcave prodhuese të shoqërisë, zhvillimin e shkencave që shpjegojnë dhe çmisticifikojnë gjithë ato fenomene të natyrës dhe të jetës, që ishin të pakuptueshme për njerëzit primitivë dhe që pasqyroheshin në një trajtë fantastike, të shtrembëruar në mendimin e tyre mitologjik.

Natyrisht, gjatë progresit shoqëror mitologjia e çdo populli nuk zhduket pa lënë gjurmë, por, përkundrazi, si një faktor kulturor ndikon dhe do të ndikojë mbi anë të ndryshme të jetës shpirtërore të shoqërisë. Çdo popull ka patur mitet e tij, në të cilat janë shprehur, siç është bërë zakon të thuhet, «shpirti» i popullit, aspiratat, ëndrrat, synimet, përfytyrimet e tij, ideali i tij moral, estetik. Prandaj mitologjia ka qenë një forcë kulturore e rëndësishme, madje jo vetëm brenda çaqeve të kulturës së një populli, por edhe në shkallë botërore. Dihet se ç'ndikim të madh ka ushtruar mbi kulturën botërore mitologjia greke.

Por përdorimi i miteve në epokë të ndryshme dhe në ditët e sotme nuk mund të konsiderohet si një krijimtari e mirëfilltë mitologjike, sepse tashmë mitet e lashta nuk funksionojnë me atë kuptim që kanë patur kur lindën, por me një kuptim tjetër. Shumë nga mitet e Greqisë së lashtë, miti i Zeusit, i Hermesit, i Anteut, i Ilcraklit, i Sizifit etj., përdoren edhe në kulturën bashkëkohore, por njerëzit sot i shikojnë mitet thjesht si figura artistike dhe nuk i vlerësojnë siç i vlerësonin grekërit e lashtë, të cilët nuk e vinin në dyshim ekzistencën reale të Zeusit dhe besonin se ai dëronte me të vërtetë duke gjuajtur me bubullima e vetëtima.

Nuk është e drejtë që një lloj veprimtarie mitologjike ose, më mirë të thuash, mitologjizuese apo mistifikuese, që ka ekzistuar në kushte të caktuara të zhvillimit shoqëror të barazohet me mitologjinë e lashtë klasike dhe të nxirret përfundimi se mitologjia është një atribut i pandarë i qenies njerëzore, siç pohojnë estetët dhe shumë mitologë borgjezë e revizionistë. Edhe në epokën tonë, në vend kapitaliste e revizioniste ekziston një veprimtari mitologjizuese, krijohen mite. Në këtë kuptim flitet për «mitet e shek. XX». Mirëpo s'ka asnjë bazë shkencore të barazohet dhe të identifikohet krijimi i miteve të sotme me mitologjinë e lashtë klasike.

Mitologjia e lashtë klasike ka patur tjetër përmbajtje, të tjera rrënjë sociale, pat kryer të tjera funksione dhe pat zënë një vend tjetër në krahasim me mitet, që krijohen në shoqëritë e kohëve moderne. Mitologjia e lashtë klasike ishte produkt i një shkalle të ulët të zhvillimit shoqëror, ishte

produkt i shkrirjes së njeriut me kolektivin dhe me natyrën dhe përmbledhtë të vetmet përfytyrime të mundshme morale, fetare, estetike, etj., të njerëzve primitivë. Kurse mitet e sotme janë produkte të ndarjes së shoqërisë në klasa antagoniste, të kontrastit midis individit dhe shoqërisë të mbështetur mbi pronën private, janë produkte të veprimit të forcave jetësuese të rendit shfrytëzues, të jetërsimit të individit dhe të një ndërgjegjeje të jetësuar, të tëhuajtjes dhe braktisjes së njeriut, që e ndien veten në armiqësi me shoqërinë dhe natyrën. Mitet e sotme krijohen, përpunohen dhe përhapen në kushte të caktuara historike, kur ekzistojnë forma të diferencuara të ndërgjegjes shoqërore — filozofia, shkencat, morali, politika, e drejta, feja, arti, etj., të cilat, për më tepër kanë karakter klasor. Mitet e sotme formohen, përpunohen dhe përhapen nëpërmjet një veprimtarie përgjithësisht të ndërgjegjshme ideologjike. Ato janë produkte të veprimtarisë ideologjike për të manipuluar ndërgjegjen e masave, për të rrënjësuar tek ato përfytyrime të shtrembëra mbi jetën, për t'i mashtruar ideologjikisht. Në kushtet kur shkencat, ideologjia marksiste-leniniste e bënë të mundur që njerëzit e kohës sonë të kenë përfytyrime të drejta mbi fenomenet dhe proceset më të ndryshme të natyrës e të shoqërisë, ideologjia borgjeze e revizioniste përdoret për të thurur lloj-lloj mitesh, për të fshohur plagët e rendit shfrytëzues dhe për të lindur e ushqyer iluzione, përfytyrime të rreme. Pra, krijimi i miteve në kohën e sotme është pjesë e veprimtarisë ideologjike të klasave shfrytëzuese, për të mistifikuar qëllimisht disa anë të jetës shoqërore.

Kjo veprimtari ideologjike, mistifikuese quhet shpesh edhe mitologjike, krijim mitesh të reja, sepse këtyre u jepet pak a shumë trajta e produkteve të mitologjisë së lashtë. Kështu p.sh. ato përpunohen në trajtën e iluzioneve shqisore, konkrete ose si një ndërthurje alogjike e reales me irrealen, me dëshirën, me ëndrrën. Këtu qëndron edhe një nga shkaqet që këto mite nganjëherë kanë një forcë të madhe emocionuese, mashtruese dhe mund të përhapen gjërësisht. Paralelizmi që bëjnë mitologët borgjezë midis mitologjisë së lashtë dhe krijimit të miteve në kohën tonë është krejt i pathemeltë, është antihistorik dhe bëhet për të fshehur qëllimet thjesht mistifikuese të veprimtarisë ideologjike të forcave shoqërore reaksionare të epokës sonë.

Miti dhe arti

Estetika e modernizmit ka përkrahur edhe një ide tjetër, të huajtur nga teoritë idealiste, antishkencore mbi mitologjinë, idenë që e identifikon mitin me artin, që vë shenjën e barazimit midis mitologjisë dhe krijimtarisë artistike. Kjo ide ka qarkulluar prej kohësh nga mitologët borgjezë, mirëpo estetët borgjezë të sotëm, duke marrë shkas dhe nga praktika artistike e modernizmit, po e përhapin atë si dienë më frytdhënëse për shkencat artistike dhe estetike. Shumë prej tyre mundohen të tregojnë se kuptimi i thelbit të mitit, të mitologjisë është themeli për ta kuptuar edhe artin, krijimtarinë artistike, për të zbuluar thelbin e tyre specifik, perspektivat dhe tiparet që do të ketë arti në të ardhmen.

Një pasion të veçantë për të marrë nën mbrojtje teoritë mitologjike të artit, madje duke i veshur dhe polkat e marksizmit, po tregojnë shumë estetë revizionistë të kohës sonë. Gjithë përpjekjet e tyre për të revizionuar estetikën marksiste-leniniste estetët revizionistë E. Fisher dhe R. Garodi i kanë mbështetur në interpretimin mitologjik të artit. Ata u përpoqën të tregojnë se gjoja veprimtaria mitologjike dhe ajo artistike janë identike dhe prandaj artin ata e shpallin mit, magji, madje e barazojnë me krahum mitologjik të modernizmit dhe, përgjithësisht, me veprimtarinë ideologjike për krijimin e miteve në shoqërinë e sotme borgjeze. Në këtë drejtim ata kanë spekuluar sidomos në idenë e Marksit se mitologjia greke ka qenë jo vetëm arsenali nga i mori mjeket e shprehjes artistike arti grek, por edhe truallin në cilin lulëzoi ky art.

Edhe revizionistët sovjetikë po tregojnë vëmendje të madhe për të përvetësuar idetë e mitologëve borgjezë dhe po i përdorin ato për të mbështetur interpretimin mitologjik të artit. Kështu një nga mitologët kryesorë sovjetikë, Meletinski, pasi merr nën mbrojtje teoritë e mitologëve borgjezë, prej Shellingut deri tek Fraj, pasi shtron nevojën e shartimit të marksizmit me këto teori, e konsideron mitologjinë një cilësi të përjetshme të njeriut dhe e barazon me artin në përgjithësi. Meletinski shkruan se në shek. XX «miti e zbuloi veten jo vetëm si burim gjenetik për zhvillimin e mendimit artistik, por deri në një shkallë si një model i përjetshëm dhe element qenësor i tij».

Miti, mitologjia dhe arti, krijimtaria artistike kanë një afërsi dhe disa tipare të përbashkëta. Produktet mitologjike

dhe artistike gjithmonë aktualizohen në trajta konkrete shqisore. Në krijimtarinë artistike dhe në mitologjinë lot rol të madh imagjinata, fantazia. Në mitet dhe në veprat artistike mbresat dhe përfytyrimet konkrete shqisore janë të pandara nga përjetimet emocionale, nga dëshirat, aspiratat, synimet ideale të njerëzve, nga përzierja e mbresave reale me imagjinatën, me ëndrrën, fantastikën. Por midis artit, krijimtarisë artistike dhe mitit, mitologjisë ka edhe dallime thelbësore, të cilat, po të mos i përfillësh, nuk të lejojnë të kuptosh specifikën e secilit prej këtyre fenomeneve të ndryshme të kulturës shpirtërore.

Dallimet midis mitologjisë dhe artit manifestohen, së pari, në faktin se mitologjia e nënkupton si të domosdoshëm besimin në realitetin e figurave të krijuara prej fantazisë mitologjike, kurse figurat e poezisë, letërsisë, artit, që të funksionojnë me gjithë vlerat dhe anët e tyre, nuk kanë nevojë të merren për gjëra reale; që të ushtrojnë gjithë ndikimin, për të cilin krijohen, ato nuk kanë nevojë që të kuptohen si të barabarta me sendet. Krejt ndryshe nga arti, në mitologji figurat mitologjike nuk mund të plotësojnë funksionet e tyre po të vihet në dyshim realiteti i tyre.

Së dyti, miti është produkt i fantazisë kolektive dhe nga pikëpamja e mekanizmit të përpunimit të tij ai është i afërt me mekanizmin e krijimtarisë artistike kolektive, kurse në letërsinë dhe artin e kultivuar të gjurmë të pashlyera imagjinata individuale. Mendimi mitologjik asimilon, ruan dhe përpunon vetëm ato elementë të fantazive individuale që janë në përputhje me idealin kolektiv.

Së treti, mitologjia e nënkupton medoemos mrekullinë, çudinë që pranohet për e vërtetë prej mendimit mitologjik, për ngjarje reale. Te miti elementi real dhe elementi fantastik nuk dallohen. Figurat mitologjike nuk kanë ndonjë kuptim të tërthortë ose nënkuptim. Për mendimin e mirëfilltë mitologjik janë të huaja metaforat, algoritë. Në artin dhe letërsinë e kultivuar, përkundrazi, edhe kur në to përfshihen ngjarje ose veprime të çuditshme, mrekullira, ato nuk kanë kuptim të drejtpërdrejtë, por të tërthortë, kanë kuptim metaforik ose alegorik. Figurave më të çuditshme, më fantastike në artin e kultivuar u jepet një karakter alegorik, një nënkuptim dhe kjo e bën të mundur që ato të mos merren për një realitet objektiv. Për këtë arsye figura të tilla mund të hasen edhe në artin realist. Lenini ka theksuar nevojën e dallimit të figurës artistike nga realiteti; sipas tij, ato s'janë një.

Nganjëherë për të përligjur produktet e shëmtuara mitologjizuese të modernizmit disa estetë modernistë i drejtohen faktit që edhe në artin dhe letërsinë realiste janë krijuar figura jo vetëm fantastike, por madje, të përcudnueshme si për shembull përbindëshat në tablonë «Mëkatet e shën Antonit» të Boshit, të huinhshunhëve të Xh. Suifit, ëngjëjt ose pinguinët në romanet e A. Fransit, humbja e hundës së një personazhi të N. Gogolit, fantazmagoritë e Gojës etj. Mirëpo këto figura nuk janë krijuar si figurat e miteve, përkundrazi, ato janë krijuar sipas ligjeve të krijimtarisë artistike dhe jo të mitologjisë. Ato janë krijuar si metafora, simbole e alegori, përmbajtja ideore e të cilave është përpunuar paraprakisht nga arsyeja. Ato dallohen nga figurat e mirëfillta mitologjike, sepse janë përdorur si konvencione artistike për të salituar fenomenet e ulta dhe të shëmtuara të botës. Asnjë prej piktorëve dhe letrarëve të mësipërm nuk ka bcsuar në realitetin e këtyre figurave, por në të secili ka futur një nënkuptim për të shprehur plotësisht rëndësinë kritik ndaj fenomeneve të shëmtuara të jetës, për të konkretizuar një ide të caktuar estetike. Figurat e artit realist që përmendëm sado të përcudnueshme qofshin, nuk mund të barazohen me mitologjinë, sepse janë përdorur për të shprehur diçka që nuk njëjtësohet me përmbajtjen e drejtpërdrejtë të figurës, por me nëntekstin, me nënkuptimin, me një kuptim të tërthortë.

Dallimet midis artit dhe mitologjisë është e vështirë t'i konstalosh, kur është fjala për mitologjinë e lashtë klasike, sepse në lashtësi arti nuk ekzistonte si një veprimtari e diferencuar dhe përfshihet si pjesë e pandarë e kulturës sinkretike, shpirtërore të shoqërisë, dmth. pleksej tërësisht edhe me mitologjinë. Më vonë, në kushtet e shoqërisë me klasa, kur u diferencua edhe arti nga format e tjera të kulturës shpirtërore të shoqërisë, dallimet u bënë përherë e më të qarta. Edhe Marksii, kur flet për artin grek, nuk e identifikon me mitologjinë, ndonëse thekson afërsinë dhe lidhjet midis tyre. «Mitologjia greke, — ka shkruar ai, — përbente jo vetëm arsenalin e artit grek, por edhe truallin e tij. A është e mundur kjo pikëpamje mbi natyrën dhe mbi marrëdhëniet shoqërore, që qëndron në themel të fantazisë greke dhe prandaj edhe të artit grek, në kohën e selfaktorëve,* të hekurudhave, të lokomotivave dhe të telegrafit elektrik? Ku hahet dot Vullkani me Robertsii e K°, Jupiteri me rrufepri-

* Makina tjerëreje.

tësen dhe Hermesi me Crédit Mobilier. Çdo mitologji mposht, nënshtron dhe i përpunon forcat e natyrës në imagjinatë dhe me ndihmën e imagjinatës; prandaj ajo zhduket së bashku me vendosjen e sundimit të vërtetë mbi këto forca të natyrës. Çdo të bëhej Fama po të ekzistonte Printinghauskueri? Premisa e artit grek është mitologjia greke, d.m.th. natyra dhe vetë format shoqërore, por të përpunuara në një mënyrë të pavelëdijshme dhe artistikisht nga fantazia popullore. Ky është materiali i tij. Por jo çdo mitologji, d.m.th. jo çdo përpunim i pavetëdijshëm artistik i natyrës (këtu me natyrë kuptohet gjithë realiteti objektiv, duke përfshirë edhe shoqërinë). Mitologjia e Egjiptit kurrë nuk do të mund të shërbente si truall ose si djep i artit grek. Por, sidoqoftë, njëfarë mitologjie duhej. Pra, në asnjë mënyrë një zhvillim i tillë i shoqërisë, që të përjashtojë çdo qëndrim mitologjik ndaj natyrës, çdo mitologjizim të natyrës, që kërkon, pra, nga artisti një fantazi të pavarur nga mitologjia. Nga ana tjetër, a është i mundur Akili në epokën e barutit dhe të plumbit? Ose përgjithësisht «Iliada» krahas presës së shtypshkrimit dhe aq më tepër makinës së shtypshkrimit? Dhe a nuk zhduken pashmangësisht baladat, legjendat dhe muzat dhe me këto edhe premisat e poezisë epike me daljen e presës së shtypshkrimit?»¹⁾

Në këtë pasazh Marksii vë në dukje, së pari, se arti grek në shkallën e lulëzimit të tij më të lartë ishte shkëputur nga mitologjia, e cila i shërbente si arsenal, nga ai nxirte mjetet të ndryshme të shprehjes artistike. Këtë rol mitologjia vazhdoi ta luante edhe ndaj artit të epokave të tjera të mëvonshme. Së dyti, Marksii thekson se në kushtet e qytetërimit skllavopronar lidhja e artit me mitologjinë doemos ka qenë më e madhe se sa në epokat e mëvonshme dhe prandaj ai e quante mitologjinë greke edhe truall të artit grek. Së treti, Marksii vinte në të njëjtën kohë në dukje se jo çdo mitologji mund të lozte ndaj artit këtë rol; sipas tij mitologjia e Egjiptit të lashtë, që kishte doza të forta misticizmi, përmbajtje të gjerë fetare dhe lidhej ngushtë me ritet dhe kultin fetar, nuk mund të luante ndaj artit atë rol që luajti mitologjia greke. Ky mendim tregon edhe një herë jo vetëm se Marksii nuk e identifikonte artin me mitologjinë, por njëkohësisht tregon se roli i mitologjisë ndaj artit nuk është gjithmonë pozitiv, i dobishëm. Kurse estetika mitologjike e modernizmit e paraqit mitologjinë si një burim të për-

1) Marksii-Engelsii, Mbi letërsinë dhe artin, f. 119-120.

hershëm jete e lulëzimi për artin. Për modernistët arti vshket po të mos lidhet me një rrënjë mitologjike, po të mos mbështetet në të, po të mos jetë mitologji.

Që mitologjia mund të lozë edhe rol pozitiv edhe rol negativ ndaj artit, kjo gjë është e kuptueshme, sepse lidhet me vetë përmbajtjen dhe veçoritë qoftë të miteve, qoftë të artit. Kështu mitologjia e Egjiptit të lashtë nuk e stimulonte lulëzimin dhe zhvillimin e pavarur të artit; kurse mitologjia greke (në të cilën elementi fetar ishte i kufizuar dhe përcëditë ish-in antropomorfizuar, përfytyroheshin me pamjen e njeriut, që merrej si zot mbi natyrën) luajti një rol pozitiv ndaj artit grek.

Mitologjia e çdo populli ka patur evolucionin e saj dhe ka shprehur ndryshimet e jetës shoqërore. Shumë nga mitet më të lashta kanë shprehur frikën dhe pafuqishmërinë e njeriut ndaj forcave spontane, shkalërruese të natyrës. Të kësaj kategorie kanë qenë mitet për lloj-lloj demonësh, përbindëshash, kuçedrash, që ngjallnin tmerr e llahtar, frikë dhe nënshtrim të njerëzit primitivë. Me rritjen e forcës së njeriut, të kolektivit dhe me zgjerimin e sundimit të tyre mbi natyrën, njerëzit e kohëve më të lashta krijuan edhe mite që janë mbushur me frymën e optimizmit, me besimin në forcën e pamposhtur krijuese të njeriut, që kanë shprehur ëndrrat e njerëzve për të zotëruar të fshehtat dhe forcat e natyrës. Miti mbi Dadallën dhe të birin e tij, Ikarin, mbi qilimin fluturues etj, kanë shprehur ëndrrën e njeriut për të fluturuar dhe për të mos qenë të lidhur pas tokës. Ka mite që e kanë perceptuar botën si sundim të kaosit, por ka edhe mite që e kanë parë si mishërim të harmonisë. Tjetër përmbajtje ka miti i Dionisit dhe tjetër ai i Apollonit, tjetër i Orfeut dhe tjetër i Prometeut. Prandaj edhe roli i tyre ndaj artit nuk ka qenë i njëjtë. Nuk është e rastit që arti i klasave dhe i shoqërive të ndryshme ka përdorur mite me përmbajtje të ndryshme ose i ka interpretuar ato në mënyrë të ndryshme.

Historikisht arti i kultivuar gjatë zhvillimit të tij ka përdorur dhe vazhdon të përdorë motive dhe elemente të huajtur nga mitologjia, mirëpo sipas veçorive të platformës ideestetike rrymat e ndryshme artistike nuk e kanë përdorur në mënyrë të barabartë elementin mitologjik. Te disa nga këto rryma si p.sh. në artin e kultivuar të antikitetit, në artin fetar të mesjetës, në romantizmin, elementi mitologjik zinte një vend më të gjerë se sa në rrymat artistike të ilumi-

nizmit, të realizmit. Edhe variantet e ndryshme të realizmit s'e kanë përdorur në mënyrë të njëjtë elementin e huajtur nga mitologjia. Piktura e Rilindjes u referohej shpesh temave mitologjike, ndonëse në to futi një interpretim realist, përparimtar, të kundërt me interpretimin që u jepte arti fetar, kurse në pikturën e realizmit kritik të shek. XIX elementi mitologjik u ngushtua shumë. Ndërsa shkrimtarët reaksionarë të orientimit ideologjik katolik, duke aktivizuar mjetet fshihnin kontradiktat e jetës dhe e mistifikonin atë, e idealizonin jetën patriarkale, shkrimtarët realistë përparimtarë të viteve 30, sidomos Migjeni, me veprat e tyre u përpoqën ta çmitologjizojnë dhe çmistifikojnë paraqitjen e realitetit të shëmtuar, të plagëve sociale dhe të burimit të tyre në kushtet e regjimit të Zogu.

Arti modernist dhe mitologjia

Në ç'raporte është arti modernist me mitologjinë? Gabimisht nganjëherë mendohet se modernizmi fiton karakter mitologjik ngaqë përdor figura ose motive të mitologjisë së lashtë. Në fakt një punë të tillë e kanë bërë më shumë a më pak edhe rrymat e tjera artistike, duke përfshirë këtu edhe realizmin, kurse raporti i artit modernist ndaj mitologjisë është më i veçantë. Ndryshe nga realizmi, që përfaqëson shkallën më të lartë në zhvillimin e kulturës artistike dhe tek i cili elementi i huajtur mitologjik ka qenë shumë më i pakët, modernizmi tregon një interesim shumë të madh për elementin mitologjik, që zë një vend më të gjerë, sidomos në disa variante të tij.

Krahas rritjes së ndikimit të estetikës «mitologjike» gjatë shek. XX u zgjerua shumë edhe drojtimi mitologjik në artin modernist, u bë shumë i fuqishëm nëpërmjet veprave të Xhojsit, Kafkës, Eliotit, Apdajkut, Kamysë, etj. Po kështu edhe në pikturën moderniste mendimi mitologjik ndikoi fort krijimet e primitivistëve, surrealistit dhe të abstraksionizmit «magjik». Dhënia e modernistëve pas miteve dëshmon përveç të tjerash, për shtrëpitë krijuese të tyre meqenëse ata i kthejnë veprat e tyre në një ripunim të materialit të gatshëm, të huajtur nga mitologjia e lashtë, duke dashur të kompensojnë mungesën e imagjinatës individuale me prestigjin, autoritetin dhe bukurinë e krijimeve mitologjike. E keqja në këtë rast nuk qëndron në përdori-

min si burim tematik të miteve të lashta nga artistët të kohës sonë, por në paafëlsinë e mjaft modernistëve për të mbajtur ndaj tyre një qëndrim krijues, për të thënë diçka të re, mbi jetën e sotme me ndihmën e mjeteve të lashta. Artistët realist, si për shembull Gëtja, Gërki, T. Man kur u janë drejtuar miteve, i kanë përpunuar në mënyrë krijuese dhe me ndihmën e tyre kanë zbuluar aspekte të panjohura të realitetit.

Modernistët i tërhoqin kryesisht ato mite që kanë qenë të ngarkuar me përmbajtje fetare, që përhapin emocione negative. Modernistëve u kanë pëlqyer dhe u pëlqejnë mitet që janë të ngjeshur me përmbajtje sa më alogjike, tmerruese. Ato çmojnë më shumë elementë të simbolikës arkaike, prehistorike, elementët magjikë, mistikë, ritualë, alogjikë dhe impulsivë të mitologjisë së lashtë, d.m.th. kapen pas çdo gjëje mitologjike që përkon me botëkuptimin pesimist, mistik, irracional. Artistët modernistë zgjedhin nga mitologjia e lashtë ato mite që më fort i përshtaten botëkuptimit të tyre (Kamy zgjedhi mitin e Sizifit, për të personifikuar filozofinë e absurditetit) ose i interpretojnë në përputhje me orientimin ideologjik reaksionar të krijimtarisë së tyre (Kafka i dha një interpretim të ri, por pesimist në përputhje me platformën ideore të krijimtarisë së tij mimit të Prometeut).

Figurat e motiveve mitologjike modernistët i huazojnë i përpunojnë dhe i manipulojnë në një mënyrë të tillë që t'u ndryshohet kuptimi fillestar i tyre. Ata i shtrembërojnë dhe i interpretojnë arbitrarisht mitet klasike, duke ua nënshtruar qëllimeve dhe përmbajtjes së botëkuptimit të tyre idealist, antishkencor, reaksionar. Dihet se njeriu për Kafkën është një qenie e pafuqishme, që heq e vuan, por që nuk meriton një fat më të mirë. Kafka nuk shikonte rreth tij asgjë tjetër veç zvarranikësh e të gjymtuarish. Për ta demonizuar njeriun deri në poshtërim, Kafka në novelën e tij me titull «Prometeu» e shtrembëronte kuptimin e mirëfilltë të mimit të lartë të Prometeut, që u vodhi perëndive zjarrin për t'ua dhuruar njerëzve dhe që duronte vuajtjet e mundimot duke i përbuzur perënditë. Kafka e jep mitin në katër variante të rinj të tij, që përshkohen nga një interpretim botëkuptimor reaksionar: 1) Prometeut të lidhur shqiponjat i kanë shpretkën, që i rritet vazhdimisht (Prometeu paraqitet si një kërmë, ushqim për kafshë); 2) Prometeu nga frika se mos e kanë shqiponjat futet thellë në shkëmb e ngurtësohet (nga njeri kthehet në një gjë të rëndomtë, në një copë guri); 3) Kanë kaluar mijëra vjet dhe legjendën mbi Prometeun

e harruan perënditë, shqiponjat dhe vetë ai (ajo ka qenë një përrallë e lashtë, një trillim që s'ka të bëjë me jetën e sotme, e cila s'përmban asgjë të lartë dhe heroike); 4) Të gjithë u lodhën në kërkim të shkakut, perënditë dhe shqiponjat dhe me këtë lodhje u mbyll plaga, mbetën vetëm shkëmbinj-të e heshtur që s'fjasin e që s'na rrëfejnë asgjë (kjo legjendë merr përsipër të shpjegojë të pashpjegueshmen, por mbetet krejt e pakuptueshme; ajo është në themel të saj absurde, si dhe vetë jeta). Dëshpërimi, pesimizmi është thelbi i interpretimit kafkian të mimit të lashtë të Prometeut, interpretim që përputhet me synimet e ideologjisë borgjeze revizioniste.

Krejt antihistorike është përpjekja e Kafkës dhe e modernistëve të tjerë për ta bërë këtë ose atë mit, produkt të një ndërgjegjeje primitive, kyç për të shpjeguar jetën dhe problemet e njerëzve të kohëve të reja. Shumë prej figurave e motiveve mitologjike manipulohen nga modernistët në një mënyrë të tillë sa që e humbasin freskinë dhe bukurinë e vërtetë të tyre, si krijime të fantazisë së lashtë kolektive. Ato kthehen në mjete të ftohta për të objektivizuar konceptionet filozofike, morale, estetike ose politike të borgjezisë reaksionare të epokës sonë. Por le të kujtojmë mendimin që ka shprehur Marksi se lezoti i artit dhe i mitologjisë së lashtë është kur ato perceptohen të lidhura ngushtë me jetën e shoqërisë që i lindi, e cila ishte në një shkallë të ulët të zhvillimit të saj.

Manipulimi i figurave dhe i motiveve mitologjike nga artistët modernistë kryhet edhe në një rrugë tjetër. Nganjëherë ata e ruajnë autentik, të mirëfilltë mitin e lashtë, me të cilin ndërtojnë veprat e tyre, por paralelisht me kuptimin e mirëfilltë të motiveve mitologjike, futin edhe një kuptim të dytë që ngre krye herë në mënyrë të hapët e herë në mënyrë të fshehtë, që hyn në polemikë me kuptimin autentik të tyre, madje që e shthur, e diskrediton dhe ua nënshtron në fund të fundit veprën në tërësi qëllimeve të botëkuptimit modernist. Kjo vihet re p.sh. goftë në «Ullisin» e Xhojsit, goftë në dramën «Mizat» të Sartrit. Në këtë dramë Sartri u nis nga miti i lashtë i Orestit, që bën fjalë për fatin tragjik të stërnipëve të Atrejt, mbi të cilët rëndon mallkimi i perëndive për krimin e tmerrshëm të stërgjyshit të tyre. Atroj armiqësohet me të vëllanë Fiestin, dhe për ta ndëshkuar i vret të bijtë dhe e ushqen të vëllanë me mishin e tyre. Për këtë arsye në fisin e Atrejt nuk ndërpriten nga njeri brez në jetë krimet e shëmtuara, që janë dënim i merituar për

shkoljen e lidhjeve fisnore, lidhjeve të gjakut. I biri i Atrejt, Agamemnoni ndodhet në rrethana, në të cilat detyrohet t'u bëjë kurban prërdive të bijën, Ifigjeninë. E shoqja e Agamemnonit, Klitemnestra, së bashku me dashnorin e saj, Egistin, vret të shoqin, që qe kthyer pas fitores së luftës me Trojën. Orestli, biri i Agamemnonit, me të motrën, Elektrën, vrasin për hakmarrje nënën dhe Egistin uzurpator.

Duke e përdorur si bazë të dramës së tij këtë mit, Sartri, krahas subjektivitetit dhe kuptimit autentik, fut edhe një kuptim të ri ekzistencialist; ia nënshton në fund të fundit filozofisë së tij ekzistencialiste, pikëpamjeve të tij politike reaksionare. Në dramën «Mizat» ngjarja zhvillohet në qytetin e Argosit, ku sundon me arbitraritet tirani uzurpator Egisti. Banorët e qytetit i vret ndërgjegjja, që heshtën kur dëgjuan britmat e Agamemnonit, mbretit të tyre legjitim, të vrarë pabesisht nga e shoqja, Klitemnestra, dhe dashnori i saj, Egisti, për t'i zënë fronin. Ata dridhen nga frika që kanë prej tiranit gjakatar. Për këtë Jupiteri, prërdia e vdekjes dhe zot i qiellit, sipas mitologjisë greke, i dënon duke u dërguar ca miza të dhjamosura e të bezdisshme. Ai e di se Egisti s'është aq i fuqishëm sa duket, por e mban këtë të fshtë, sepse ka frikë mos e zbulojnë banorët e Argosit, të cilët mund ta përmbysin Egistin dhe duke shjuar frytet e lirisë mund t'i braktisin edhe vetë prërditë.

Kur Orestli kthehet në Argos pas vrasjes së Agamemnonit, dhe së bashku me të motrën, Elektrën vrasin tiranin uzurpator dhe Klitemnestrën, ata i çlirojnë banorët e Argosit prej tiranit dhe prej mallkimit të Jupiterit, i shpëtojnë nga mizat. Mirëpo po atë çast që vjen fitorja, fillon edhe tragjedia e Elektrës, së cilës i duket vetja vrasëse, ndonëse veprimi në emër të drejtësisë. Ajo ka frikë se veprimin e saj nuk e miraton Jupiteri. Ndryshe nga e motra, Orestin nuk e vret ndërgjegjja për asgjë që bën, sepse ai ka rrugën e tij, nuk njeh, veç vetes, ndonjë autoritet të jashtëm dhe vetëm me ndërgjegjen e tij zgjidh ç'është e mirë e ç'është e keqe; ai është personifikim i lirisë, madje i lirisë absolute. «Unë jam liria», — thotë Orestli i Sartrit. Këtu duket qartë se si Sartri fillon t'i ndryshojë tiparet e figurës mitologjike të Orestit dhe t'i zëvendësojë me tiparet e një individualisti të tipit borgjez. Orestli i Sartrit paraqitet si mishërim i interpretimit ekzistencialist të jetës, sidomos të lirisë. Orestli i Sartrit është personifikimi i një kuptimi subjektiviteti, voluntarist të lirisë, i një kuptimi anarkist, individualist të saj, sepse ai s'është përveç vetes anjë mbështetje tjetër, as

në historinë, as në ligjet objektive të saj, as në forca të tjera shoqërore. Ai beson se banorët e Argosit mund të lozin vetëm rolin e spektatorit pasiv në histori. Pra Orestli i Sartrit nuk është heroi i mitologjisë së lashtë, por bart tiparet e një mbiheroi nican, psikologjinë e një ultraindividualisti borgjez. Me këtë rrugë Sartri, nga njëra anë, shtrembëron kuptimin e mitit të Orestit, ndryshon përmbajtjen konkrete që ka patur ai dhe, nga ana tjetër, fut fshehurazi, të kamufluar me figurën e Orestit, filozofinë individualiste të ekzistencializmit.

Liria, me të cilën e pajis Sartri Orestin, është liri vetëm për zhurmë, për bujë, për poza. Me këtë liri nuk arrihet asgjë sepse, sipas konceptit ekzistencialist, të jesh i lirë do të thotë të josh i vetmuar, i humbur në shkretëtirë, i dëshpëruar. Këtë vetmi Orestli, në dramën e Sartrit, e ndjen, kur qytetarët e Argosit, të cilët i shpëton prej Egistit, nuk marrin aktivisht anën e Orestit, por qëndrojnë spektatorë indiferentë ndaj lojës, xhestit të tij. Ai nuk arrin t'i bëjë për vete, nuk arrin të lëshojë rrënjë midis qytetarëve të Argosit, që besonin në vullnetin e pakundërshtueshëm të Jupiterit, se vendin e një tirani duhej ta zinte një tiran tjetër. Prandaj vrasja e Egistit nga Orestli kthehet në një xhest, me të cilin nuk mund të ndërtohet asgjë më të mirë. Sipas Sartrit, Orestli ndodhet para dilemës: ose t'i zërë vendin Egistit e të bëhet tiran ose ta braktisë lirinë. Sartri kërkon ta bindë lexuesin se njeriu s'di ç'ta bëjë lirinë, se liria e përmban në vetvete farën e tragjedisë së saj. Liria i hap rrugën Orestit drejt sundimit, pushtetit, por ai ndjen se po të bëjë qoftë edhe një hap të vetëm në këtë rrugë do të shndërrohej në tiran, prandaj, që ta ruajë lirinë e tij, Orestli kryen edhe një xhest tjetër, kryen edhe një akt tjetër mohimi, kësaj here ndaj vetvetes, refuzon pushtetin, e braktis Argosin, mbetet «mbret pa territore dhe shtetas». Erdhi t'u sjellë lirinë, kurse arratiset nga liria dhe i bëhet banorët e Argosit në mëshirën e arbitraritetit dhe kjo i çel rrugën një tiranie tjetër. Gjithë ato përpjekje vetëm e vetëm që përsëri t'i lihet mundësia Jupiterit t'i gjejë një zëvendës Egistit! Kështu Sartri fitoren mbi tiraninë e barazon me falimentimin, me disfatën. Sipas tij, lufta për liri është absurde. Këtu qëndron edhe thelbi i interpretimit reaksionar që Sartri i dha mitit të Orestit në dramën «Mizat».

Lidhja e modernizmit me mitologjinë shfaqet jo vetëm në ato raste kur huazohen dhe përpunohen motivet e mitologjisë së lashtë, por edhe në një mënyrë më të drejtpër-

drejtë. Disa variante të modernizmit huazojnë dhe imitojnë teknikën e përpunimit të mitit, vetë ligjësitë e mitologjisë dhe përpigën që krijimtarinë e tyre artistike ta largojnë nga ligjet e përvetësimit estetik të realitetit, t'ia nënshtrijnë asaj teknike dhe atyre ligjeve që qëndrojnë në themel të mitologjisë. Kështu p.sh. metoda surrealistë afrohet shumë me teknikën dhe ligjësitë e krijimtarisë mitologjike, ajo është e afërt me parimin e automatizmit, spontaneitetit dhe me karakterin irracional të produkteve të fantazisë, me kombinimet alogjike të përfytyrimeve dhe mbresave shqisore dhe me një lloj iluzionizmi natyralist, që përdoret për t'i bërë të besueshme figurat e përcudnueshme të tablove surrealistë. Botën irracionale, që i ofrojnë publikut, përfaqësuesit e modernizmit e përpunojnë në një mënyrë mitologjike, me qëllim që publiku ta pranojë atë për reale, t'i besojë ashtu siç besonte njeriu primitiv në realitetin e mitit dhe e merrte atë si pjesë të pandarë të botës reale.

Edhe metoda krijuese e Kafkës ka diçka të afërt me teknikën e mitologjisë. Duke folur për një botë absurde, fantazmagorike, Kafka e paraqit atë në një mënyrë të tillë, sikur ajo të ishte një pjesë e pandarë e jetës reale më të rëndomtë. Ai shmang çdo gjë që mund ta shtynte lexuesin të vinte në dyshim ekzistencën e saj. Ngjarjet më të pabesueshme, më fantastike dhe absurde me stilin e tij mistifikues Kafka përpigjet t'ia bëjë të pranueshme lexuesit, duke i veshur me lloj-lloj hollësi natyraliste. Nuk ka shkrimtar që të tregojë për fantastikën, irracionalen me një ton aq të qetë, me një stil aq racional se sa Kafka. Në tregimin «Metamorfoza» Kafka rrëfen se si një larë Gregor Zamza transformohet në një insekt të përcudnueshëm, të pështrirë. Këtë ngjarje irracionale ai e tregon si një ngjarje që s'ka në vetvete asgjë të pabesueshme, si një ngjarje krejt të mundshme. Ai nuk jep as shpjegimin më të vogël si ndodhi transformimi dhe bën sikur as që i shkon në mendje të verë në dyshim një mundësi të tillë. Gregor Zamza e pranon transformimin e tij si një gjë krejt normale dhe jetën prej insekti e konsideron si një vazhdim të natyrshëm të jetës njerëzore, ai nuk çuditet dhe nuk dëshpërohet për atë që i ndodhi, por përpigjet t'i përshtatet situatës së re. Përkishtë që t'ia scrvirë për të vërtetë këtë ngjarje, që është në vetvete absurde, Kafka te «Metamorfoza» ngjarjet i paraqet me një stil të ftohtë, të përmbajtur, me një lloj iluzionizmi natyralist. Në rrëfimin e tij ai i shmang metaforat, epitetet, shmang çdo gjë që mund t'u jepte hollësive të rrë-

fimit një kuptim të dytë ose vlerë simbolike. Kafka e shtyn lexuesin që metamorfozën ta marrë për realitet, që ëndrën dhe kllapitë e lahtarshme t'i ngatërrojë me realitetin. Me këtë stil ai bëhet mjeshtër i mistifikimit të realitetit.

Teknikën mitologjizuese të modernizmit mjaft ihtarë të teorisë estetikë mitologjike janë përpjekur e përpigën ta ngrënë në qiell, duke e paraqitur si të vetmin burim për gjallërimin e ripërtëritjen e artit modern, si të vetmin kusht për ta shpëtuar artin nga ftohtësia e arsyes dhe e racionalizmit tekniko-shkencor, për të kultivuar në art fillesën e domosdoshme lirike, ndiesore, emocionale, për t'i lënë fushë të lirë forcës krijuese të imagjinatës artistike.

Estetika e modernizmit e konsideron teknikën mitologjike, si një faktor pozitiv që e kthen artin në stërburimin e tij «të natyrshëm», në gjendjen e artit primitiv të shpellave, që e bën një krijimtarë absolutisht «të lirë», duke e zhytur në një botë të trilluar, misterioze, fryt të një fantazie të shturur. Një art me karakter mitologjik, sipas estetit anglez H. Rid, ka nevojë për një tip të veçantë imagjinatë, fanluzie, për atë imagjinatë që nuk ndjek të vërtetën dhe ligjet e veta, që zhvillohet krejt e lirë, e pavarur nga çdo domosdoshmëri, e brendshme dhe e jashtme, subjektive dhe objektive. Por e'kishtë për t'i sjellë artit një fantazi e tillë? Vetëm shtrembërimin e falsifikimin e realitetit.

Teknika mitologjike e dëmton artin sepse e largon nga ligjet objektive të përvetësimit estetik të botës, ia kufizon dhe ia ngushlon forcën njohëse, e largon nga zbulimi i së vërtetës së jetës dhe e shndërron artin në një veprimtari mitologjizuese, falsifikuese, mistifikuese.

Nuk është e rastit që modernistët jepen fort pas krijimit të simboleve dhe alegorive më irrealë, më irracionale, sepse me to ata fshchin, e mistifikojnë dhe e shtrembërojnë përmbajtjen e jetës, të realitetit. Bota e ëndrave më të lahtarshme, e kllapive tmerruese, e alogjizmave, e një psikike të sëmurë e të copëzuar është bota më e preferuar e modernizmit. Këto vjen edhe tendenca moderniste për ta bërë artin mjed për të mbjellë tmerr e lahtar dhe për të çoroditur njerëzit.

Përvetësimi i teknikës mitologjizuese s'është ndonjë gabim i rastit ose keqkuptim teorik në artin modernist, por shkon në përputhje të plotë me qëllimet fetishizuese dhe mistifikuese të këtij arti. Modernizmi, konskuent në logjikën e tij, e shpall normë të krijimtarisë artistike ndërjegjen fetishizuese, animizimin e botës, shtrembërimin e saj

mitologjik. Prandaj modernizmi apelon aq fort te parimi i deformimit të realitetit, me të cilin u kundërqëndron parimeve realiste të përgjithësimin. Deformimet më absurde janë bërë një praktikë kaq e rëndomtë për artistët modernistë sa që ata e pranojnë tashmë haptas deformimin si një parim metodologjik, universal të krijimtarisë së tyre. «Qëllimi im i fundit, — thotë piktori modernist anglez F. Bekon, — është shtrëmbërimi i realitetit». E vërteta për artin sipas tij, është një absurditet, një gjë pa kuptim, sepse gjoja çdo gjë që krijohet nuk mund të mos jetë e vërtetë.

Deformimi modernist e shtyn artin në rrugën e shtrembërimit të realitetit, e falsifikimit të tij, e largon nga rruga e perceptimit normal, të natyrshëm të fenomeneve estetike, e fut në rrugën e shkatërrimit si krijimtari e bukur. Në këtë mënyrë arti modernist paraqitet si një pjesë e pandarë e gjithë asaj veprimtarie të gjerë mitologjizuese ideologjike të forcave shoqërore reaksionare të epokës sonë, të cilat, të trembura përballë së ardhmes, janë të interesuara që të fshihen proceset dhe perspektivat e zhvillimit shoqëror. Shumë mirë e shpreh qëllimin e estetikës mitologjike kritiku borgjez perëndimor P. Vest, i cili shkruan: «Ç'kërkon kritika mitologjike? Ajo është një lloj guri filozofik, me ndihmën e të cilit mund t'i kthesh gjithë konfliktet në mite të arta».

Tendenca mitologjizuese nuk i imponohet artit modernist nga natyra dhe ligjet specifike, por së jashtëmi, nga kërkesa e borgjezisë imperialiste për mistifikimin e realitetit, për t'i fshihur e kamufluar dramën e konfliktet jetësore, për të maskuar e shtrembëruar burimin dhe shkaqet e tyre social-klasore.

Prirja e shumë artistëve modernistë për të përdorur teknikën mitologjike vjen edhe nga botëkuptimi subjektivist, nga mospranimi i realizmit, nga paaftësia e tyre për ta kuptuar dhe interpretuar drejt realitetin e shëmtuar, të ulët borgjez, që u imponohet si një kaos, si një botë e lahtarshme, tinerruese, nga paaftësia e tyre për t'u lidhur me ato forca reale që në këtë botë kaotike, të shëmtuar kanë fillin e Arianës, botëkuptimin shkencor marksist-leninist dhe kryejnë një veprimtari praktike që çon, në fund të fundit, drejt shoqërisë socialiste.

Diskutimet që u bënë në prag dhe pas Plenumit IV të KQ të Partisë (qershor 1973) treguan se aty-këtu ndonjë artist e shkrimtar i vendit tonë ka qënë ndikuar nga teknika mitologjike e modernizmit. Kjo u duk në përdorimin e figurave alogjike dhe irracionale që sollën një hermetizëm, një ndërjegjeje

e psikologji poetike felishizuese, mitologjizuese, animizuese. Shprehje e qartë e prirjeve të tilla ishin disa poezi, në të cilët bota jonë reale, jeta dhe njerëzit tanë paraqiteshin në trajta fantazmagorike, i nënshtroheshin një fitomorfizmi, zoomorfizmi dhe antropomorfizmi, që janë në kundërshtim me parimet realiste të artit tonë. Prirje për të përdorur teknikën mitologjizuese ka patur edhe në prozën tonë. Po kështu, edhe në pikturë u përdorën disa teknika deformuese që mitologjizonin dhe mistifikonin jetën.

Ndikimet e teknikës mitologjizuese ishin të dëmshme sepse e largonin artin nga rruga e realizmit dhe e vinin nën ndikimin e koncepteve të huaja estetike dhe ideologjike. «Pasojë e ndikimeve të huaja, — tha shoku Enver në Plenumin IV të KQ të Partisë, — është edhe kapja e tepruar pas temave të vogla intime, largimi nga problemet e mëdha shoqërore, tema e vetmisë së njeriut, kur ky na u shndërruaka në kërmill, fik deti e absurditete të tjera, fenomene që janë të lidhura me ndikimin e filozofisë e të estetikës ekzistencialiste, si dhe të rrymave letrare, si simbolizmi etj. Këto fenomene që janë vërejtur në disa poezi e tregime, në tekste këngësh, në disa piktura etj., janë në kundërshtim me frymën militante revolucionare të letërsisë e të artit tonë, me patosin qytetar dhe me karakterin epik të tyre».¹⁾

Jeta e shoqërisë sonë, botëkuptimi ynë shkencor, zhvillimi i shpejtë i revolucionit tekniko-shkencor, ngritja e nivelit kulturor dhe arsimor të gjithë popullit, baza realiste e artit socialist dhe faktorë të tjerë të rëndësishëm që veprojnë në shoqërinë tonë nuk mund ta përligjin në asnjë mënyrë përdorimin e teknikës mitologjizuese të modernizmit në artin tonë. Natyrisht, kjo nuk duhet kuptuar sikur në artin socialist nuk duhet të përdoren në asnjë rast motive ose figura mitologjike. Të tilla janë përdorur me sukses nga poetët e shkrimtarët tanë. Po kështu, s'duhet menduar se në artin tonë realist socialist nuk duhen përdorur simbole, metafora, alegori, personifikimi, animizimi dhe lipe të tjera figurash stilistike. Fjala është që këto mjete të përdoren me masë, d.m.th. në përputhje me veçoritë estetike të artit tonë socialist, në përputhje me botëkuptimin shkencor të tij, me karakterin e materialit jetësor dhe vetëm atëherë kur e kërkon natyra e materialit, kur ndihmon për të arritur tek e vërteta artistike, për ta kuptuar më thollë, më drejt dhe më poetikisht jetën.

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1972-1973), f. 311.

Nga vetë natyra dhe funksionet e tij arti proletar socialist nuk ka pse të jetë mitologjizues, ai është një armë e fuqishme për të çmisticifikuar realitetin e shëmtuar borgjez e revizionist, për të ndriçuar me dritën e së vërtetës fenomenet më të ndryshme të jetës dhe për të zbuluar poezinë dhe bukurinë e jetës socialiste. Artit tonë të realizmit socialist s'i duhet mendimi mitologjik, por e vërteta artistike dhe prandaj ai nuk njihet asnjë kufizim, që e afrohet dhe e çon te ky qëllim.

Progresi drejt socializmit, përhapja e arsimit dhe e kulturës, përparimi teknik dhe shkencor krijojnë premisat për zhdukjen e mendimit mitologjik. Në qoftë se ky mendim vazhdon të ekzistojë dhe të prodhojë mite, vazhdon të ndikojë, kjo lidhet me interesat e një klase të vjetër reaksionare, e borgjezisë, që ka frikë nga e vërteta, siç kanë frikë disa zogj nga drita e diellit. Përmbysja dhe mënjanimi i sundimit të kësaj force nga revolucioni proletar dhe ndërtimi i socializmit do të sjellin mënjanimin e plotë të mendimit mitologjizues edhe nga lusha e krijimtarisë artistike, edhe nga jeta e shoqërisë në përgjithësi. Marksi shpallte armiqësinë e papajtueshme të komunizmit me çdo ndërgjegje jetërsuese e të jetërsuar, një manifestim i së cilës është edhe mendimi mitologjizues.

KAPITULLI IV

MODERNIZMI DHE PROGRESI TEKNIKO-SHKENCOR

Barimet e estetikës tekniciste

Tabloja e modernizmit nuk do të ishte e plotë po të linim mënjanimin variantet e tij «tekniciste» si dhe ato argumenta teorike estetike në favor të tij, që ihtarët e modernizmit i nxjerrin nga spekulimet rreth zhvillimit të teknikës dhe të shkencave moderne. Prandaj këto shënime po i plotësojmë me analizën e marrëdhënieve të artit me shkencën dhe teknikën si dhe me kritikën e estetikës tekniciste.

Një varg i tërë esletësh borgjezë e revizionistë përpiqen të tregojnë se modernizmi, estetika dhe praktika e tij artistike kanë «meritën», që për herë të parë në historinë e njerëzimit i kthyen sytë nga zhvillimi i shkencës dhe i teknikës dhe u mbështetën në arritjet e përparimit teknik e shkencor. Në të vërtetë, problemi i raportit midis artit, ndërgjegjes estetike, nga njëra anë, dhe shkencës e teknikës, ndërgjegjes tekniko-shkencore, nga ana tjetër, nuk është një problem i lindur ose i formuluar për herë të parë vetëm në shek. XX; përkundrazi, për të estetika dhe filozofia janë interesuar shumë më parë, sepse ndërgjegjja estetike dhe ajo shkencore-teknike janë një faktor që ka vepruar gati gjithmonë në kulturën njerëzore dhe në zhvillimin e saj. Tabloja shkencore e njeriut mbi botën, përfytyrimet dhe konceptet shkencore mbi gjithësinë, mbi materien dhe ndërtimin e saj, mbi

hapësirën e kohën, mbi jetën dhe vendin e njeriut në natyrë, etj., kanë depërtuar edhe në ndërgjegjen estetike të çdo epoqe, e kanë ndikuar atë dhe janë përthyer në të në një mënyrë të caktuar. Po kështu, niveli i forcave prodhuese dhe teknika e çdo epoqe, llojet e punës, shpikjet dhe zbulimet teknike, lëndët dhe materialet, mekanizmat dhe veglat e punës kanë lënë gjurmë në kulturën artistike të shoqërisë në çdo shkallë të zhvillimit të saj. Prandaj mendimi estetik gjithmonë ka hetuar lidhjet dhe raportet midis artit dhe shkencës, teknikës.

Mendimi filozofik dhe estetik paramarkist, që e ka shtruar këtë problem, është luhatur përgjithësisht nga skaji, që ka shpallur *armiqësinë* dhe ka injoruar çdo lidhje midis ndërgjegjes artistike dhe ndërgjegjes tekniko-shkencore, te skaji i përtejme, që i ka parë si një unitet dhe s'ka përfillur dallimet midis tyre.

Qysh në kohën e grekërve të lashtë u formulua pyetja: kujt i përket urtësia më e lartë — shkencës apo artit? Aristoteli nuk shihte ndonjë armiqësi ndërmjet artit dhe shkencës, sepse të dyja, sipas tij, kanë një rrënjë dhe një themel — urtësinë, kurse teknika për të ishte mëma e gjithë arteve. Mirëpo qysh në kohët e lashta ishte i përhapur edhe opinioni, që shpallte armiqësinë midis tyre. Platoni thoshte se «filozofia (shkenca) dhe poezia janë prej kohësh në grindje». Herakliti, që vinte shkencën mbi artin, tallej dhe përqeshte Hesiodin, të cilin e quante «të paditur», meqë nuk ishte i informuar për zhvillimin e filozofisë dhe të dijeve shkencore.

Mendimi filozofik dhe estetik, duke u luhatur nga njëri skaj te tjetri, vazhdoi dhe në kohët e reja, veçse u njohën anë të tjera të këtij problemi, që u bë kështu edhe më i ndërlikuar. Janë të mirënjohura sulmet reciproke të shkencëtarëve dhe artistëve, që shpërthyen në kohët e reja. Në shek. XVII Njutoni një herë, duke dashur ta krahasojë artin me shkencën, përsëriti fjalët e thëna prej I. Barout se «poezia është gjepurë», kurse poeti anglez Xh. Kits e sulmoi shkencën si armike të artit dhe tha se «Njutoni e shkatërroi poezinë, duke e thërrmuar ylberin në spektrin e tij optik». Lajbnici kishte dashur t'i japë një vlerësim «matematik» artit dhe shkencës. Ai e vuri artin me shkencën në raportin një me shtatë.

Në shek. XVIII dhe në gjysmën e parë të shek. XIX diskutimi u bë më i ashpër; të rrepta e të papajtuësme kanë qenë sulmet midis përkrahësve të racionalizmit dhe përkrahësve të romantizmit. Të parët mbi gjithçka vinin Prome-

teun, perëndinë e dritës, të arsyes dhe të dijes, themeluesin e shkencave, kurse poezinë e shikonin si një paragjykim sentimental, shprehje cektësie dhe pasaktësie në kuptimin e botës. Mjaft romantikë, përkundrazi, i faleshin vetëm një perndie, Orfeut, këngëtarit hyjnor, birit të muzës Kaliopi, dhe sulmonin «ftohtësinë» dhe «ngurtësinë» e racionalizmit, të shkencës, e cila sipas tyre, harron njeriun, ndjenjat dhe shpirtin e tij. Poeti romantik U. Blejk thoshte se «arti është vepër e jetës, kurse shkenca — punë e vdekjes».

Qysh në shek. XVIII filluan të kristalizohen edhe qëndrime të tjera më «të përmbajtura». Iluministët prireshin nga pranimi i unitetit dhe i lidhjes së poezisë dhe shkencës, ndonëse, duke qenë nën ndikimin e racionalizmit dhe të klasicizmit, shpesh e nënvlerësonin specifikën e artit, të poezisë, të cilat i shikonin si mjete të përshtatshme për ilustrimin dhe propagandimin e të vërtetave shkencore. Duke bashkuar në një njeri të vetëm poetin gjenial dhe natyralistin e lindur, Gëtja u përpoq, pa cënuar specifikën e artit e të shkencës, t'i shikojë të dyja si aleate dhe antagonizmin midis tyre e quante të sajuar dhe artificial. Por sidoqoftë, problemi mbejtej prapëseprapë jo vetëm i ndërlikuar, por edhe i pazgjidhur.

Vetë jeta në kushtet e rendeve antagoniste u jepte fakte e argumenta të dy palëve, sepse në këto shoqëri, nga njëra anë veprojnë tendenca që ushqejnë armiqësinë midis artit dhe shkencës, nga ana tjetër ndihet edhe nevoja për një afrim midis tyre, që shpesh merr trajtën e nënshtimit ose mënjanimit të njëres prej tjetrës.

Në kohët e reja problemi i raportit midis artit dhe shkencës u bë më i ndërlikuar, sepse atij iu shtua edhe një anë tjetër, problemi i raportit midis artit dhe teknikës. Ky problem u bë përherë e më i mprehtë krahas lindjes dhe zhvillimit të prodhimit kapitalist, që mbështetet në prodhimin me makina, krahas realizimit të revolucionit të parë tekniko-industrial kapitalist dhe paralelisht me acarimin e kontradiktave dhe plagëve sociale, që shoqërojnë, në kushtet e sundimit të pronës private, progresin tekniko-shkencor.

Zgjerimi i prodhimit industrial kapitalist solli kufizimin e zejtarisë dhe, së bashku me këtë, edhe ngushtimin e vlerave estetiko-artistike të prodhimit në përgjithësi. Kapitalistët futën makinat në prodhim për të ulur koston e mallrave, për të rritur fitimet, për të përballuar konkurrencën, prandaj u zhvlerësua ajo pjesë e punës që shpenzohej në sektorin artizanal për t'i pajisur mallrat edhe me vlera estetiko-artis-

tike. Fryma e afarizmit, merkantilizmit, utilitarizmit dhe racionalizmit kapitalist, që u përhap krahas zgjerimit të prodhimit industrial, ishte burim i asaj armiqësie të rendit borgjez me artin, për të cilën ka folur Marks. Zbrazësia që krijoi në sferën e kulturës estetike, të arteve «të bukura» dhe të arteve të aplikuara zhvillimi i prodhimit kapitalist industrial u ndje fort, sidomos kur tregjet u mbushën me mallra uniforme, standarte dhe të zhveshura nga çdo vlerë estetike. «Në kohën tonë, — ka thënë Marks duke folur për rendin kapitalist dhe për antagonizmat që lind ky rend midis progresit teknik dhe jetës shpirtërore, — çdo gjë sikur është e mbarësuar me të kundërtën e vet. Ne shohim se makinat, që kanë një forcë të çuditshme për ta pakësuar e për ta bërë më frytdhënëse punën e njeriut, u sjellin njerëzve zinë e rraskapitjen. Burime të reja pasurish të panjohura deri tani kusheidi me çmënyra të çuditshme shndërrohen në burime mjerimi. Fitoret e teknikës sikur janë paguar me çmimin e dekadencës morale. Duket se sa më tepër që njerëzimi nënshtron natyrën, aq më tepër njeriu bëhet skllav i njerëzve të tjerë ose skllav i poshtërsisë së vet. As drita e pastër e shkencës, me sa duket, nuk mund të ndritka ndryshe përveçse në sfondin e errët të paditurisë. Të gjitha zbulimet tona dhe i gjithë përparimi ynë sikur bëjnë që forcat materiale të pajisen me një jetë intelektuale, kurse jeta e njeriut, e zhveshur nga ana e vet intelektuale, katandiset në një forcë të thjeshtë materiale. Ky antagonizëm midis industrisë moderne e shkencës, nga njëra anë, dhe mjerimit të sotëm e rënies, nga ana tjetër, ky antagonizëm midis forcave prodhuese e marrëdhënieve shoqërore të epokës sonë është një fakt konkret, i pashmangshëm, i pamohueshëm. Disa parti qahen për këtë: disa të tjera kërkojnë të shpëtojnë nga teknika moderne për të shpëtuar kësaj nga konfliktet e sotme; disa të tjerë kujtojnë se një progres kaq i madh në industri duhet të plotësohet patjetër me një regres po aq të madh në politikë. Ne, nga ana jonë, nuk gabohe mi në lidhje me natyrën e asaj fryme të stërholluar që shfaqet vazhdimisht në të gjitha këto kontradikta. Ne e dimë se forcat e reja të shoqërisë, për të vepruar si duhet, kanë nevojë vetëm për një gjë: ato duhet t'i zotërojnë njerëz të rinj, dhe këta njerëz të rinj janë punëtorët. Punëtorët janë një shpikje po aq moderne sa edhe vetë makinat. Në fenomenet që shqetësojnë borgjezinë, aristokracinë dhe profetët famëkëqij të regresit, ne njohim mikun tonë të mirë Robin Gudfelloun, urithin plak, që di të rrëmihë aq shpejt nën dhe, këtë xhenier të revolucionit. Punëtorët anglezë janë pjella e parë e industrisë

moderne. Dhe ata, sigurisht, nuk do të jenë të fundit që do t'i vijnë në ndihmë revolucionit social të lindur nga kjo industri, revolucion i cili do të thotë çlirim i vetë klasës së tyre në të gjithë botën».¹⁾

Raportet kontradiktore, madje antagonistike midis artit dhe industrisë kapitaliste u pasqyruan edhe në mendimin estetik të kohës.

Në shekujt XIX-XX u kristalizuan qartë dy koncepte të tejskajshme (ekstreme) që në këtë ose në atë trajtë, vazhduan të ekzistojnë deri vonë. Një pjesë mendimtarësh, që shprehte interesat e borgjezisë, tregoi një entuziazëm të papërmbajtur për industrinë, teknikën dhe e konsideroi atë si «çelësin» universal për të zgjidhur çdo problem të njeriut, prandaj, edhe problemin e artit. Me këtë zunë fill utopitë «e trëndafilit», «optimiste» të teknikizmit, që përhapnin kultin e makinës, adhurimin për të si për një «perëndi» të re, që e fetishizuan teknikën, duke mos i vënë re ose duke heshtur për gjithë pasojat negative dhe plagët sociale që e shoqërojnë progresin teknik në kushtet e kapitalizmit. Që këtej u kristalizua edhe në fushën e estetikës një ideal i ri estetik, që vinte në qendër të tij adhurimin e teknikës.

Të tjerë mendimtarë, që shprehën interesat e shtresave mikroborgjeze, sidomos zejtarëve, që rrënoheshin nga konkurrenca e prodhimit të madh industrial, e vlerësuan progresin teknik nga pozita pesimiste. Zhvillimin e teknikës dhe të industrisë ata e merrnin si një forcë «demoniake», që drejtohej kundër njeriut, kundër vlerave të tij shpirtërore morale dhe estetike. Shumë prej tyre besonin se zhvillimi i teknikës do ta zhdukte përgjithësisht artin dhe do të sillte në këtë mënyrë një regres në jetën shpirtërore; prandaj arti, sipas tyre, mund të mbahej në këmbë e të lulëzonte po që se do të shikonte prapa dhe jo përpara d.m.th. po të zëvendësohej prodhimi industrial me makina nga zejtaria, nga prodhimi i vogël individual. Këtë koncept e mbronte iluministi i shquar francez i shek. XVIII Zh. Zh. Ruso.

Një protestë e ashpër, ndonëse e njëanshme ndaj racionalizmit dhe frymës teknikiste, afarizmit dhe merkantilizmit borgjez, ndaj zhvlerësimit të punës krijuese, talentin artistik dhe vlerave shpirtërore estetike ka qenë edhe ideali social-estetik i romantizmit përparimtar. Në shek. XIX me një forcë të veçantë tendencën e utopizmit antiteknikist e shprehu esteti anglez Xhon Reskin, i cili argumentoi me mprehtësi

1) Marks-Engels, Mbi letërsinë dhe artin, 1976, f. 172-173.

si armiqësinë e zhvillimit të teknikës dhe të frymës së teknikizmit me kulturën artistike, me vlerat humanitare shpirtërore. Ai dha alarmin për pasojat negative të teknikës, të cilat, thoshte ai, i bëjnë të tepërta, të panevojshme talentin dhe aftësinë krijuese të artistit. Sipas Reskinit, fotografia po zëvendësonte pikturën, kurse shkrirja e metaleve — skulpturën. Fryma e teknikizmit, e merkantilizmit dhe e afarizmit, sipas tij, e degradon njeriun, e copëzon, i thërmon personalitetin, i prish tërësinë, e bën të pazot për të krijuar goftë edhe një gjilpërë ose një gozhdë të tërë, sepse njeriu është i angazhuar vetëm me një proces të prodhimit industrial të mallrave, që përfshin mijëra akte të tilla. Prodhimi industrial e varfëron shpirtërisht njeriun dhe e bën një shtojcë të makinës; teknika e skllavëron njeriun dhe sundon mbi të. «Më fort se ulërima e furnaltave, — shkruante ai duke kritikuar qytetërimin kapitalist, — dëgjohet zhurma shurdhuese e qyteteve tona industriale; kjo zhurmë është kudo e njëllajtë, sepse kudo prodhohet çdo gjë, përveç shpirtit njerëzor. Ne zbardhim stofat e pambukta, kalitim çelikon, filtrojmë sheqerin, prodhojmë enë shtëpiake, por në llogaritë tona nuk hyn aspak preokupimi për të lëmuar, forcuar ose holluar goftë edhe një shpirt të vetëm njerëzor». Reskini e vlerësonte qytetërimin industrial anglez nga pozitë e mikroborgjezisë, së cilës rritja e prodhimit kapitalist i sillte rrënimin, prandaj rrugëdaljen ai e shihte në zhdukjen e industrisë, në kthimin të prodhimi i vogël zejtar.

Midis këtyre tendencave të kundërta pati edhe mendimtarë, të cilët u përpoqën t'i shmangin tejskajet, duke besuar se armiqësia ndaj kulturës artistike nuk vjen nga teknika si e tillë, por nga mënyra e përdorimit të saj në rendin kapitalist. Mbi këtë interpretim u ndërtuan utopitë e para industriale socialiste, që bashkonin epërsitë e industrisë me mënjanimin e plagëve sociale të qytetërimin kapitalist, me lulëzimin e kulturës estetike, artistike të mbështetur në përdorimin e mjeteve të teknikës, shkencës dhe të prodhimit industrial. Sado utopike që të ishin planet e socialistëve paramarksishtë, këta kanë meritën se formuluan një ëndërr të madhe, që do ta realizojë vetëm komunizmi, ëndërrën e bashkimit të forcës së teknikës me fortën e artit në dobi të një jete të pasur shpirtërore të të gjithë pjesëtarëve të shoqërisë, të një zhvillimi të gjithanshëm e harmonik të çdo pjesëtari të kësaj shoqërie.

Në këtë mes nuk mund të mos përmendim rolin e madh që luajti në gjysmën e dytë të shek. XIX Uilliam Moris, i ci-

li i njihte dhe simpatizonte idetë e socializmit shkencor. Kritikën e pasojave negative sociale të qytetërimin industrial-borgjez ai e shoqëroi me një program pozitiv, që nisej nga pranimi i mundësive të reja të teknikës e të prodhimit industrial për zhvillimin e kulturës artistike. Uilliam Moris e kuptonte prodhimin industrial si domosdoshmëri historike në rrugën e progresit të shoqërisë dhe besonte se teknika, e vënë në kushte të caktuara, mund të përdoret për një pasurim të kulturës artistike. Kusht themelor për këtë ai quante zëvendësimin e pronës private me pronën socialiste, në kuadrin e së cilës përdorimi i teknikës s'bëhet pengesë për zhvillimin e aftësive krijuese të njeriut. Uilliam Moris shkruante: «Arti i vërtetë duhet të krijohet nga populli dhe për popullin, si lumturi e prodhuesve dhe e konsumatorëve». Ai krijoi edhe një ndërmarrje me qëllim që të realizonte bashkimin e teknikës me artin e pikturës, gdhjendjen në dru, prodhimin artistik d.m.th. për unifikimin e artit me prodhimin e sendeve mbi bazën e krijimtarisë artistike individuale. Mirëpo në fakt në këtë ndërmarrje u prodhuan sende, të cilave u ngjitej vetëm një shtojcë dekorative ornamentale artistike, pak a shumë si ato të prodhimit të mëparshëm zejtar. U. Morisi nuk arriti, sidoqoftë, që t'i njohë e t'i zotërojë mundësitë objektive, që përmbanin teknika, materialet dhe teknologjitë e reja për t'i bashkuar në një proces të vetëm prodhimin industrial të mallrave me krijimtarinë artistike. Megjithatë U. Morisi njihet si një ndër themeluesit e estetikës industriale.

Në gjysmën e dytë të shek. XIX një varg arkitektësh, konstruktorësh, piktorësh, psikologësh dhe estetësh shtruan detyrën e krijimit të një «stili të ri» në kulturën artistike, që të shprehte në mënyrë të plotë veçoritë e «qytetërimin industrial», të progresit teknik e shkencor. Krijimi i këtij stili të ri u bë një nevojë e ngutshme edhe për faktin se zbrazësinë, që krijoi prodhimi industrial në fushën e kulturës gjatë shek. XIX, ishte përpjekur ta mbushte një stil formalist. Ky përdorte zbukurime të jashtme, disa lule ornamentale figurative, që iu ngjiteshin si një shtojcë e jashtme mallrave teknike industriale. Figurshmëria e jashtme ornamentale natyraliste e këtij stili ishte shprehje e pafuqishmërisë krijuese estetike në prodhimin industrial. Ai nuk përfillte veçoritë e tij dhe nuk i shfrytëzonte mundësitë reale për të prodhuar sende me vlera të mirëfillta estetike. Në kundërshtim me këtë stil formalist dhe duke përdorur mundësitë e reja estetike të progresit teknik nga mezi i shek. XIX

filloi të përpunohej stili i ri, sidomos në arkitekturë dhe në industrinë artistike.

Nga fundi i shek XIX në mendimin filozofik dhe estetik të vendeve kryesore kapitaliste filloi të kristalizohej edhe një tendencë tjetër ideologjike, që e fetishizonte teknikën dhe që u bë zëdhënëse e interesave të borgjezisë imperialiste. Duke u ndodhur përballë acarimit të gjithë kontradiktave të vjetra e të reja të kapitalizmit, kjo tendencë filloi ta shikonte teknikën si një armë shpëtimtare, që mund të ripërtërinte forcat e kapitalizmit të kalbëzuar. Borgjezia imperialiste dhe ideologët e saj shpresonin se teknika e re do t'u jepte mundësi të krijonin një arsenal të fuqishëm mjetesh të dhunës kundërrevolucionare për t'i mposhtur forcat revolucionare, për t'i kapërcyer kontradiktat social-ekonomike dhe për të zhvilluar politikën e agresionit dhe të aneksimeve imperialiste.

Ideologjia imperialiste e teknikizmit gjatë shek. XX punoi përherë e më tepër për të argumentuar dhe përligjur një sistem të egër shfrytëzimi ndaj punonjësve, të studiuar matematikisht deri në hollësitë më të vogla (sistemi i Tejlorit, i Fordit, etj), për të gjetur forma «shkencore» të organizimit të punës, që u siguronte monopoleve fitime përrallore dhe u thithte punëtorëve gjithë energjitë fizike e intelektuale. Ideologjia e teknikizmit argumentoi krijimin e një aparati të veçantë me personel burokratik e administrativ teknik, i cili së bashku me aparatën policor të shtetit borgjez vendos një kontroll të egër mbi punonjësit dhe kërkon prej tyre një nënshttrim absolut ndaj vullnetit «të drejtuesit teknokrat», «arsyes teknike». Karakterin antinjerëzor të këtij sistemi teknikist e demaskoi me mprehtësi në filmën e tij të famshëm «Kohë të reja» Çarli Çaplini.

Në shek. XX, në kohën e sotme, për mendimin estetik problemi «arti, shkenca, teknika» ka marrë një rëndësi të posaçme, që nuk e ka patur në asnjë epokë tjetër historike, sepse qysh në fund të shek. XIX dhe gjatë shek. XX, sidomos tani, ka ndodhur dhe po zhvillohet me ritme të shpejta një progres i madh shkencor dhe teknik, që po sjell ndryshime në shumë anë të jetës, të prodhimit dhe të kulturës, në përfytyrimet dhe shijet njerëzore, në kulturën artistike.

Zhvillimi i revolucionit tekniko-shkencor në kushtet e kapitalizmit shoqërohet me acarimin e kontradiktave dhe të plagëve sociale, me thellimin e krizave dhe të antagonizmave sociale.

Si një bashkudhëtar i pandarë i progresit tekniko-shken-

cor në kapitalizëm lind dhe përhapet *ideologjia e teknikizmit*, që është një nga variantet kryesore të ideologjisë reaksionare të borgjezisë imperialiste. Ideologjia e teknikizmit predikon nënshttrimin e njeriut ndaj teknikës, zhvillon kultin e teknikës dhe të produkteve të saj, e fetishizon forcën e saj. Ajo përhapet gjerësisht, depërton në të gjitha sferat e kulturës shpirtërore e materiale dhe fillon të luajë rolin e një «teje» të re të shek. XX.

Ideologët borgjezë e fshehin burimin social-klasor të kësaj ideologjie; ata japin e marrin sikur ideologjia e teknikizmit shpreh frymën e kohës, të teknikës, shkencës, progresit. Në të vërtetë ideologjia e teknikizmit është produkt i imperializmit, i kapitalizmit monopolist-shtetëror, është një interpretim ideologjik reaksionar i teknikës dhe i vendit të saj në jetën e shoqërisë. Ideologjia e teknikizmit është një nga pikëmbështetjet më të rëndësishme të arsenalit ideologjik të borgjezisë, prandaj gjen përkrahjen e gjithanshme dhe funksionon si një ideologji zyrtare e vendeve imperialiste dhe revizioniste. «Ideologët e borgjezisë monopoliste, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — përpiqen t'i mashtrojnë punonjësit se revolucioni tekniko-shkencor që po zhvillohet sot në botë, po i zhdok gjoja plagët e kapitalizmit, se ai po e refórmon atë, po zhdok klasat dhe antagonizmin klasor, po i zëvendëson pronarët kapitalistë me administratorët teknokratë. Mbi këtë bazë ata e shpallin të kapërcyer sistemin e vjetër kapitalist të shfrytëzimit, luftën e klasave dhe nevojën e revolucionit proletar». ¹⁾ Ideologjia e teknikizmit depërton edhe në fushën e kulturës artistike. Një shfaqje e ideologjisë së teknikizmit në fushën e ndërgjegjes estetike është edhe *estetika e teknikizmit*, që interpreton nga pozitat e ideologjisë teknikiste raportet midis kulturës artistike, progresit artistik dhe progresit tekniko-shkencor dhe e vë krijimtarinë artistike nën ndikimin e kësaj ideologjie.

Lufta kundër ndikimit të ideologjisë dhe estetikës së teknikizmit, është një detyrë shumë e rëndësishme aktuale e estetikës marksiste. Kjo luftë bëhet edhe më e mprehtë për shkak se edhe në vendet revizioniste ideologjia e teknikizmit ka lëshuar rrënjë të thella.

Kjo tendencë u duk qartë qysh në vitet 60 në diskutimin midis «lirikëve» dhe «fizikanëve» që u zhvillua në Bashkimin Sovjetik. Ky diskutim tregoi jo vetëm përhapjen, por edhe

1) E. Hoxha, Raporte e fjalime (1969-1970), f. 193.

agresivitetin e ideologjisë teknikiste. Platformë e vërtetë e sulmeve të ihtarëve të ideologjisë teknikiste kundër marksizmit u bënë mendimet e inxhinierit I. A. Poletajev, i cili shkruante në gazetën «Komsomolskaja Pravda»: «A mund të pohojmë se jeta e sotme ecën përherë e më tepër pas artistëve dhe poetëve? Jo! Shkenca dhe teknika ia formojnë fizionominë epokës bashkëkohore, ndikojnë përherë e më tepër mbi shijet, zakonet, sjelljen e njeriut. Ritmi i jetës është tjetër nga ai i kohës kur krijoheshin aq shumë kryevepra artistike. Ndoshta për këtë arsye kryeveprat artistike po shfaqen përherë e më rrallë... Në jetojmë me krijimtarinë e arsyes, por jo të ndjenjës, me poezinë e ideve, me teorinë e eksperimenteve, të ndërtimit. Kjo është epoka jonë. Ajo kërkon dhe gëlltit njeriun të tërë, pa lënë gjë, dhe s'kemi kohë të mahnitemi: Oh, Bahu, Ah, Blloku! Sigurisht ata janë vjetëruar dhe nuk i shkojnë jetës sonë. Na pëlqen apo s'na pëlqen, ata janë bërë argëtim, zbavitje, por jo jetë. Duam apo s'duam ne, por poetët për herë e më pak pushtojnë shpirtërat tanë dhe përherë e më pak kanë ç'të na mësojnë. Përrallat më tërheqëse na i mësojnë sot shkenca dhe teknika, arsyeja e saktë, e guximshme, e pamëshirshme. Të mos e pranos këto do të thotë të mos shikosh ç'bëhet përreth. Arti po zhvendoset në plan të dytë, në pushim, në prehje». Kjo ideologji prej teknokratit, që të kujton manifestet e futuristëve filofashistë italianë, ka depërtuar thellë në artin sovjetik brenda të cilit është krijuar tashmë varianti teknikist, që imiton modelet teknikiste të modernizmit perëndimor dhe atij rus të çerekut të parë të shek. XX.

Ideologjia dhe estetika e teknikizmit mund të ndikojnë dhe ndikojnë edhe në shoqërinë tonë, sepse ato janë një nga manifestimet e presionit ideologjik borgjezo-revizionist. Në ndonjë krijim letrar artistik të viteve të fundit tema e revolucionit tekniko-shkencor ka qenë konceptuar në një mënyrë të gabuar, në frymën e teknokratizmit. Të gjitha këto e bëjnë të nevojshme të ndalemi më hollësisht për të trajtuar raportet midis artit, shkencës dhe teknikës.

Roli i shkencës dhe i teknikës në zhvillimin e artit

Që të mund të demaskohet thellë estetika e teknikizmit është e domosdoshme t'u jepet një përgjigje e saktë problemeve: A ka lidhje midis zhvillimit të artit dhe zhvillimit tek-

niko-shkencor? Në ç'mënyrë ndikojnë sukseset e shkencave dhe teknikës moderne mbi zhvillimin e artit?

Arti, shkenca dhe teknika përfaqësojnë tre anë të shoqërisë dhe tre sisteme fenomenesh shoqërore, që dallohen cilësisht, që kanë tipare të veçanta, ndonëse kanë edhe anë të përbashkëta. Arti dhe teknika janë pjesë të pandara të asaj bote «të njerizuar», të atij mjedisi «jo natyror», që krijon njeriu dhe në të cilin jeton. Përvoja historike dëshmon se ky mjedis vjen duke u zgjeruar, ndonëse raporti midis fillesës teknike dhe fillesës artistike në të ndryshon historikisht. Arti dhe teknika kanë lindur nga nevojat e jetës shoqërore dhe zhvillohen si pjesë të pandara të kësaj «natyre të dytë». Ato janë, sipas shprehjes së Marksit, një objektivizim i «forcave qenësore-njerëzore», janë forma të zhvillimit të aftësive krijuese transformuese të njeriut, të karakterit universal të aftësive të tij prodhuese.¹⁾ Arti dhe teknika janë produkte të përvetësimit praktik-shpirtëror të realitetit, janë unitet i qenies së tyre ontologjike materiale shqisore dhe i përmbajtjes shpirtërore, të objektivizuar në to. Kjo është një anë e rëndësishme e përbashkët e artit dhe e teknikës.

Edhe shkenca nuk është parimisht në armiqësi dhe antagোনizëm me artin. Si njëra, ashtu dhe tjetra afrohen me funksionin e tyre njohës. Shkenca dhe arti, duke qenë forma të njohjes së botës, plotësojnë njëra-tjetrën, sepse e zgjerojnë horizontin njohës të njeriut. Ajnshtajni ka theksuar afrinë funksionale njohëse të artit dhe të shkencës. «Njeriu synon ta njohë në mënyrë sa më të përshtatshme tablonë e saktë e të thjeshtë të botës, — ka shkruar ai. — Me këtë punë merren piktori, filozofi, teoricieni dhe shkencëtari, por secili sipas mënyrës së vet».

Si pjesë të kulturës së shoqërisë, arti, shkenca dhe teknika kanë ndikuar mbi njëra tjetrën. Lidhjet midis tyre janë mjaft të ndërlikuara dhe ndërmjetësohen nga shumë faktore, prandaj ndikimi që kanë ushtruar shkenca dhe teknika mbi zhvillimin e artit, nuk ka qenë gjithmonë i drejtpërdrejtë ose vendimtar. Megjithëkëtë, zhvillimi i shkencës dhe i teknikës ka lënë dhe vazhdon të lërë gjurmë të pashlyeshme në historinë e kulturës artistike. Do të ishte e gabuar që në luftën kundër ideologjisë së teknikizmit, e cila e vë artin nën vartësinë absolute të teknikës, të mohohet krejtësisht ndikimi i teknikës dhe i shkencës mbi artin. Vetëm duke i përcaktuar saktë dhe mirë kufijtë dhe sferat e ndikimeve re-

1) Marks-Engels, Mbi letërsinë dhe artin, 1976, f. 125.

ciproke mund të demaskohen edhe konceptet antishkencore të estetikës së teknikizmit, që e konsideron artin produkt të drejtpërdrejtë mekanik të teknikës dhe variantet teknikiste të modernizmit i përligj me parullën false «të aleancës» së artit me teknikën moderne.

Në cilat drejtime shfaqet ndikimi i përparimit bashkëkohor, tekniko-shkencor mbi artin? **Ai ndikon, duke krijuar një bazë të re më të përparuar materialo-teknike, duke vënë në dispozicion të artit materiale, aparatura, mjete të reja teknike, të cilat kur përdoren me efikasitet i zgjerojnë mundësitë e përvetësimit estetik.** Ky proces është më i drejtpërdrejtë në artet bifunksionale, në artet e aplikuara dhe më i tërthortë në artet monofunksionale. Arkitektura përparimtare bashkëkohore krijon forma të reja, siç janë p.sh. mbulesat në trajta paraboloidë dhe hiperboloidë, duke përdorur materiale të reja ose tipe të reja konstruksionesh metalike, betoni, lëndësh plastike etj. Forma të reja arkitektonike janë krijuar edhe në vendin tonë, duke u mbështetur në industrializimin e ndërtimeve. Materialet, teknika dhe teknologjia e re kanë bërë të mundur zbatimin e një sistemi të ri trajtëformimi në industrinë artistike, në artet e aplikuara, të cilat po ndikojnë në një mënyrë të re në estetizimin e ambienteve, në formimin artistik të qyteteve, rrugëve, parqeve, orendive shtëpiake, makinave, veshjes etj.

Përparimi tekniko-shkencor ndikon edhe mbi artet monofunksionale me mjetet e reja teknike e materialet, që vë në dispozicion të tyre. Fotografimi artistik do të ishte i pamundur pa aparatën fotografik. Mjetet moderne teknike dhe arritjet shkencore bënë të mundur kinematografinë artistike. Magnetofoni mund të përdoret thjesht si gramafoni, por ai ka edhe mundësi të reja ekspresive artistike; ai mund të përdoret për ta pastruar tingullin, mund ta përsëritë atë me intensitet të ndryshëm, mund ta kombinojë me tekste të tjera akustike; pra ai e zgjeron diapazonin e materialit muzikoro-zanor. Teknika e shkenca kanë krijuar tipe të reja instrumentash muzikorë, që i pasurojnë intonacionet muzikore. Natyrisht, mundësitë e reja që përmban përparimi tekniko-shkencor për përvetësimin artistik të realitetit nuk realizohen në çdo rast dhe automatikisht.

Mjaft estetë dhe artistë borgjezë e revizionistë, nën ndikimin e ideologjisë dhe të estetikës së teknikizmit, duke mos përfillur raportet e ndërlikuara, të ndërmjetësuar midis artit dhe teknikës e shkencës e vënë artin në rolin e një imituesi dhe ndjekësi mekanik të lëvizjes së përfytyrimeve dhe

ideve shkencore dhe teknike. Ithtarët e estetikës teknikiste futjen në art të çdo mjeti të ri teknik e shkencor e konsiderojnë si një hap përpara të kulturës artistike. Në të vërtetë një gjë e tillë s'ndodh. Që nga shpikja e mjetit të ri teknik deri te krijimi me të i një veprë të re dhe të bukur artistike qëndrojnë mjaft hallka të ndërmjetme. Artin, p.sh., muzikën nuk e krijon instrumenti i ri muzikor, por njeriu. Vlera estetike e instrumentit të ri varet nga fakti se sa ai arrin të bëhet mjet për të shprehur dhe zhvilluar ndërgjegjen estetike të njeriut që përvetëson estetikisht realitetin. Që të përdoret e të përfshihet instrumenti i ri muzikor në kulturën artistike, duhet medoemos të jetë në përputhje me kërkesat e gjuhës specifike të muzikës dhe me kërkesat historike të ndërgjegjes estetike të shoqërisë ose të grupit shoqëror që e përdor.

Të njëjtën gjë dëshmon edhe zhvillimi i kinematografisë. Çdo shpikje teknike e re s'ka sjellë automatikisht e drejtpërdrejt ngritjen e nivelit estetik të kinematografisë. Vetëm në vitet 30 e këtej kinematografia, duke u çliruar nga teatraliteti, letrarizimi, mundi të gjejë gjuhën e saj artistike, d.m.th. të realizojë mundësitë potenciale për të përvetësuar artistikisht realitetin që i përmbanin mjetet e saj të reja teknike. Po kështu s'mund të themi se arritjet e reja tekniko-shkencore në kinematografi si zëri, ngjyra, ekrani i gjerë, stereoskopia, sistemi i kinoprojeksionit panoramik etj. i bëjnë filmat, që i përdorin, medoemos më të bukur se shumë filma të së kaluarës që nuk i kanë përdorur këto mjete. Që shpikjet dhe mjetet e reja teknike të përdoren me sukses, të çojnë në krijimin e vlerave të reja të mirëfillta estetike duhen edhe shumë kushte të tjera, gjë që tregon se progresi teknik dhe progresi artistik nuk përkojnë në çdo rast. Ndikimi i teknikës mbi progresin artistik ndërmjetësohet përgjithësisht nga shumë faktorë të tjerë. Modernizmi teknikist është një dëshmi e re se si, nën ndikimin e shumë faktorëve socialë e politikë, në kushtet e një progresi të madh teknik e shkencor të kohës sonë, në kulturën artistike të vendeve imperia-liste lind regresit.

Përparimi tekniko-shkencor ndikon në zhvillimin e kulturës artistike, duke krijuar sisteme të reja teknike të komunikimit, të informacionit. Në kohën tonë kanë marrë një përdorim të gjerë mjete të tilla informacioni e komunikimi si radioja, televizioni, magnetofoni, metodat e reja optike e akustike në teatër, kinematografi, etj. Metodat e reja tipografike të litografisë e bëjnë të mundur që veprat e grafikës ar-

tistike të përvetësohen nga masa të mëdha njerëzish nëpërmjet shtypit periodik. Industria tipografike dhe kimike e letrës bëjnë të mundur botimin në afate minimale dhe në tirazhe kolosale të veprave të letërsisë artistike, revistave të ilustruara, të riprodhimeve të pikturave etj. Natyrisht, në përputhje me veçoritë e rendit shoqëror, këto mundësi mund të përdoren për mirë ose për keq. Në kapitalizëm ato përdoren për të përhapur ideologjinë borgjeze dhe për t'u imponuar masave variançet e artit zyrtar modernist.

Shkenca ndikon mbi artin edhe si rrugë njohjeje. Zbulimet e reja shkencore krijojnë mundësinë për të patur një tablo më të saktë mbi botën. Nga ana e tij arti, si njohje specifike estetike, është i dobishëm për të gjithë njerëzit, edhe për shkencëtarët, të cilëve u jep atë që s'mund t'ua japë shkenca goftë në rrafshin njohës, goftë në drejtime të tjera. Ja përse Ajnshtajni s'ndahej nga violina e tij e famshme dhe e çmonte fort artin. «Personalisht mua, — ka thënë ai, — veprat e artit më japin ndjenjën e lumturisë më të madhe; në to gjej burimin e një kënaqësie shpirtërore, si në asnjë fushë tjetër».

Përparimi teknik dhe shkencor ndikon, gjithashtu, **mbi kushtet e përgjithshme të ekzistencës së shoqërisë dhe nëpërmjet tyre edhe mbi kushtet e funksionimit të artit, mbi nivelin e kulturës artistike, mbi bashkëveprimin midis artistit dhe publikut artdashës.** Ndërgjegjja e re tekniko-shkencore ndikon mbi botëkuptimin dhe mbi kulturën e përgjithshme dhe artistike të njerëzve. Elementë të ndërgjegjes tekniko-shkencore përhapen në shoqëri aq sa bëhen pjesë të pandara të përvojës së rëndomtë gati të çdo njeriu, pra edhe të artistit, dhe në një mënyrë të tërthortë ndikojnë edhe mbi botëkuptimin, psikologjinë sociale. Kështu p.sh. në gjuhën e komunikimit të përditshëm, masiv, depërton një terminologji e re shkencore, e cila është përpunuar për të pasqyruar fenomenet e reja të njohura dhe të zbuluara nga shkenca; në të depërtojnë elementë të gjuhës shkencore. Në kohën tonë përherë e më shumë gjatë jetës së përditshme na zë veshi fjalët «kibernetikë», «hidrocentral», «elektronik», «tru elektronik», «ngarkesë informative», «kozmos», «robot» etj. Madje nëpërmjet kontaktit të gjuhës së artit dhe gjuhës së shkencës përfitojnë të dy palët. Në shkenca moderne përdoren shumë fjalë me karakter figurativ, që shprehin më thellë e më drejt proceset e fenomenet e botës si p.sh. «unaza diellore», «furtuna diellore», «shiu i yjeve», «tufa elektronike», «pëshpëritja e yjeve», etj. Në poezi, gjithashtu, zgjerohet fu-

sha e figurave stilistike, që përdorin terma të shkencave moderne («shtyllat e tensionit — sistemi nervor», «frymëmarrja reaktive», «shkëlqimi atomik» i syve viganë etj.) Në ndonjë nga fushat e artit është e mundur që tërthorazi ndërgjegjja tekniko-profesionale të lërë gjurmë edhe në disa aspekte formale të stileve. Kështu nën ndikimin e ndërgjegjes bashkohore shkencore vihet re prirja drejt një lakonizmi më të madh në disa lloje të artit, drejt ekonomizimit të mjeteve të shprehjes artistike, drejt një rigoroziteti më të madh formash etj.

Natyrisht, se në ç'drejtim ndikon ndërgjegjja tekniko-shkencore mbi botëkuptimin e artistit, kjo gjë ndërmjetësohet nga marrëdhëniet shoqërore sociale, klasore. Kështu p.sh. sukseset e shkencave moderne bëjnë të mundur që bota dhe jeta të kuptohen më drejt, më thellë, më shkencërisht. Por kjo s'do të thotë aspak se, çdo artist e fiton dhe ka një ndërgjegje të tillë. Në fakt në epokën e sotme shumë nga artistët modernistë kanë një kuptim mistik, të shtrembër mbi botën, sepse përparimi shkencor e teknik përthihet në ndërgjegjen e tyre përmes një botëkuptimi filozofik idealist e metafizik, përmes teorive antishkencore estetike. Në këtë kuptim mundësitë e reja për një interpretim më të drejtë të botës, që i përmban progresi tekniko-shkencor, nuk shfrytëzohen nga artistët modernistë.

Më në fund, **progresi tekniko-shkencor ndikon në një farë mënyre edhe mbi objektin e artit.** Në kohën e sotme problemet e zhvillimit të teknikës dhe të shkencës janë probleme që preokupojnë një masë të madhe njerëzish dhe kanë të bëjnë me ekonominë e politikën, moralin e filozofinë, të drejtën e artin. Veç kësaj, në krahasim me të kaluarën është shtuar shumë numri i shkencëtarëve, i personelit inxhinieroteknik, d.m.th. i njerëzve që e kanë profesion teknikën e shkencën. Prandaj arti bashkëkohor interesohet edhe për problemet shoqërore, që lidhen me zhvillimin e teknikës e të shkencës, për jetën e shkencëtarëve dhe të personelit inxhinieroteknik, për rolin e të ardhmen e shkencës dhe teknikës. Nuk është e rastit që në kohën tonë kanë marrë një hov të madh letërsia, dramaturgjia dhe kinematografia fantastiko-shkencore. Arti zbulon cilësitë estetike të mjedisit «të njerizuar», që krijon shkenca dhe teknika moderne. Kështu p.sh. në shekullin tonë lindi dhe u zhvillua peizazhi industrial ose natyral e qetë me sende, vegla pune, makineri të krijuara nga teknika moderne. Por, natyrisht, sado që të zgjerohen këto anë «teknike» të mjedisit «të njerizuar» të ko-

hës sonë, ato nuk duhet ta zhvendosin vëmendjen e artit nga njeriu. Arti gjithmonë mbetet, nga vetë natyra e tij, *antropocentrik*. Në këtë kuptim edhe në «epokën e teknikës dhe shkencës», siç kanë qejf ta emërojnë epokën tonë ithtarët e teknikizmit, arti duhet të ketë në vatrën e tij njeriun, sepse edhe poezia e shkencës dhe e teknikës është poezia e mrekullive njerëzore, e forcës së tij krijuese, që çon përpara plot pasion shkencën dhe teknikën.

Kritika e estetikës së teknikizmit

Estetika e teknikizmit¹⁾ mistifikon rolin e teknikës dhe të progresit bashkëkohor shkencor ndaj zhvillimit të artit, shtrembëron progresin dhe ligjësitë e krijimtarisë artistike, nxit dhe merr nën mbrojtje modelet teknikiste të artit, që përfaqësojnë një nga variantet më kryesore të modernizmit. Estetika e teknikizmit është thirrur të fshehë shkaqet e vërteta të artit dekadent modernist në përgjithësi dhe, sidomos, të krahut teknikist të tij, duke e paraqitur atë si fryt të drejtpërdrejtë të progresit teknik e shkencor dhe të mjeteve moderne teknike të komunikimit. Madje, ka estetë borgjezë që përpiqen të tregojnë se artistët modernistë gjoja kanë qenë angazhuar në shtruarjen dhe zgjidhjen e po atyre problemeve, me të cilat është marrë edhe shkencën e shek. XX. Esteti francez Zh. P. Zhafrua bën një paralelizëm vulgar midis zhvillimit të shkencës dhe artit të shek. XX: «Nga Maks Planku tek Ajnshtajni, nga Hygoj te Xhojsi, nga Bramsi te Shoenbergu, nga Kurbe te Pikaso, nga Dageri tek Ejzenshtajni, nga Sharko te Frojdi — ja hopi fantastik në konceptet njerëzore! Dy fakte janë të shquara dhe të përgjithshme: hopi, shpejtësia e ndryshimeve, si dhe natyra e ndryshimeve, e cila kudo solli konceptin e diskretes. Në filozofi dhe politikë — dialektika; në matematikë dhe fizikë — teoria e kuantëve, pastaj principi i relativitetit, që hodhi poshtë pandryshueshmërinë e hapësirës dhe të kohës; në teknikën letrare — përpjekja për të rimëkëmbur mendimin, duke u nisur nga copzat e ndara të kujtesës; në muzikë — për-

1) Estetika e teknikizmit nuk duhet të ngatërrohet as me estetikën teknike, as me industrinë artistike, as me projektimin artistik.

dorimi i intervaleve mjaft të gjatë në timbrin dhe në lartësinë e tingullit, të cilët, duket se thyejnë melodinë; në pikurë — shkëputja nga dhënia e pandërprerësisë së hapësirës: në kino montazhi; në psikologji — zbulimi i lidhjes të «së pavetëdijshmes» me të vetëdijshmen».

Këto mendime e shtrembërojnë keq kuadrin e zhvillimit të artit modernist dhe të shkencës. Në to bëhet një paralelizëm vulgar midis zhvillimit të shkencës dhe të artit, duke mos i përfillur fare dallimet thelbësore midis tyre. Ithtarët e dekadentizmit përpiqen ta bindin publikun se përgjegjësinë e plotë për modernizmin e mban tërësisht progresi teknik shkencor, se modernizmi ka atë vitalitet që kanë edhe shkencën dhe teknikën, se modernizmi u sjell njerëzve atë dobi që u sjellin edhe shkencën dhe teknikën. Veç kësaj, adhuruësit e modernizmit përpiqen, gjithashtu, t'i dhurojnë artit dekadent borgjez goftë edhe një pjesë të asaj lavdie, me të cilën u mbuluan shkencat natyrore të shek. XX, kurse themeluesit e artit dekadent i paraqitin në rolin historik të shkencëtarëve gjenialë, në pozën e Thomsonit dhe të Ajnshtajnit, të Dirakut dhe të Borit, të Shredingerit dhe të Hajzenbergut.

Konceptin, që e nxjerr modernizmin nga progresi teknik e shkencor, e përkrahin gjerësisht edhe estetët revizionistë sovjetikë. J. Borjev e quan një të vërtetë të paluajtur «vartësinë e modernizmit nga shkencat moderne dhe, bile, shpesh edhe aplikimin e drejtpërdrejtë të formave të fizikës dhe të matematikës në art», kurse esteti tjetër sovjetik S. Mozhnjagun thotë se piktorët modernistë «përpiqen të zbatojnë metodën e një analize matematike në pikturë. Disa parrime të metodës eksperimentale, të aplikuara në fushën e thërmijave, zbatohen edhe në fushën e artit».

Në të vërtetë burimi i estetikës së teknikizmit dhe i artit modernistoteknicist i ka shkaqet gjetkë, i ka rrënjët e tij social-klasore në interesin e borgjezisë imperialiste dhe të revizionizmit modern për një konceptim antishkencor të rolit të teknikës në jetën shoqërore në përgjithësi, dhe në fushën e artit, në veçanti.

Kritika kundër ideologjisë dhe estetikës së teknikizmit nuk është kundërshtim i progresit teknik e shkencor. Qëndrimi kritik ndaj ideologjisë dhe estetikës së teknikizmit dhe vlerësimi i tyre, si shprehje e interpretimit antishkencor të raporteve art-teknikë, mund të duken si një refuzim i gjithë atyre të mirave që presim e që sigurojmë nga progresi teknik e shkencor. Por këtu kemi të bëjmë me gjëra

të ndryshme: tjetër është progresi teknik e shkencor dhe tjetër është vlerësimi i tyre nga ideologjia dhe estetika e teknicitizmit. Ndërsa marksizmi revolucionin tekniko-shkencor e vlerëson pozitivisht, si shprehje të progresit në përgjithësi, si një proces që i përgatit edhe më mirë premiset materiale teknike të socializmit dhe e afron revolucionin proletar, estetika e teknicitizmit dhe arti teknicitist janë një produkt ideologjik reaksionar, që shoqëron revolucionin tekniko-shkencor në kapitalizëm dhe që buron drejtpërdrejt nga interesat e borgjezisë imperialiste. Prandaj marksizmi mban një qëndrim të prerë kritik ndaj ideologjisë së teknicitizmit në çfarëdo trajte që ai të paraqitet.

Kritika e teknicitizmit nuk mund të errësojë faktin që estetika po lidhet, sidomos në ditët tona, me shkencat natyrore, teknike dhe eksperimentale. Estetika po përdor gjerësisht metoda matematike të analizës statistikore në studimin e formave muzikore dhe poetike, të shijeve dhe parapëlqimeve estetike; ajo po interesohet për ligjësitë tekniko-konstruktive dhe fizike të formës në artet figurative dhe, sidomos në arkitekturë; ajo po studion ligjësitë objektive të ndërtimit në hapësirë të figurës artistike në artet e aplikuarra, problemet e perceptimit psikologjik të artit, aspektet ekonomike, sociologjike të kulturës artistike, problemet e projektimit artistik në industrinë artistike, etj. Të gjitha këto e detyrojnë estetikën t'u drejtohet shkencave natyrore teknike, të përdorë të dhëna të tyre, sidomos të dhëna e konkluzione nga shkencat të tilla moderne si teoria e informacionit, teoria e sistemeve, kibernetika, semiotika etj.

Këtë afirm të estetikës me shkencat tekniko-natyrore di-sa estetë modernistë e paraqitin si justifikim të ideologjisë dhe të estetikës të teknicitizmit. Në të vërtetë këtu kemi të bëjmë, përsëri, me dy çështje të ndryshme.

Teknicitizmi nuk është thirrje për lidhjen e estetikës me shkencat moderne teknike e natyrore, por është një interpretim antishkencor i të dhënave të këtyre shkencave, i rëndësishëm së tyre për estetikën dhe artin, i raporteve të estetikës, artit, nga njëra anë, dhe shkencave teknike, nga ana tjetër. Estetika marksiste i ndriçon perspektivën zhvillimit të kulturës artistike bashkëkohore dhe formulon një kritikë të argumentuar kundër ideologjisë dhe estetikës së teknicitizmit, përveç të tjerash, sepse mbështetet në të dhënat e shkencave natyrore — teknike, pa të cilat nuk mund të kuptohen thellë mjaft probleme të zhvillimit të kulturës estetike, sidomos, bashkëkohore. Prandaj sa e gabuar është pikëpamja,

që e quan teknicitizmin të vetmen mënyrë të lidhjes së estetikës me shkencat natyrore-teknike, po aq e gabuar është edhe pikëpamja vulgare që, nga frika për të mos shkarë në pozitë të teknicitizmit, nuk përfill rëndësinë që kanë për estetikën marksiste të dhënat e shkencave natyrore-teknike moderne. Ndërsa pikëpamja e parë hap rrugën e pajtimit të estetikës marksiste me estetikën borgjeze, nënshtrimin e së parës ndaj estetikës së teknicitizmit; pikëpamja e dytë pengon zhvillimin e estetikës marksiste dhe përdorimin prej saj të përvojës së re shumë të rëndësishme, që është grumbulluar nga shkencat natyrore teknike. Po të mos e përdorte këtë përvojë, estetika marksiste nuk do të ishte në gjendje, përveç të tjerash, të demaskonte estetikën e teknicitizmit dhe do t'i linte asaj një fushë të lirë për të spekuluar me të dhënat e reja të shkencave natyrore teknike.

Një nga tiparet më themelore të estetikës moderniste të teknicitizmit është **fryma dehumanizuese, është prirja për të përlligjur dëbimin e njeriut nga arti dhe futjen e idealeve të përsendëzimit.**

Estetika e teknicitizmit propagandon se arti, që të mos mbetet prapa përparimit të teknikës, duhet të zëvendësojë idenë e antropocentrizimit me idenë e teknocentrizimit. Ithtarët e estetikës tekniciste e kanë quajtur kufizim të rëndësishëm të artit realist vënien e njeriut dhe të bukurisë në qendër të botës së tij. Sipas tyre, lidhja e artit me njeriun dhe e veprës artistike me idealet e tij estetike, shkakton gjoja «subjektivizimin» e artit, e largon këtë nga shkenca; duke ndërhyrë me dëshirat dhe idealet njerëzore, realizmi i ngarkon krijimet artistike me një «barrë», me një «mish të huaj» fut bukurinë njerëzore dhe kështu i deformon sendet dhe i largon nga natyra e tyre. Një nga përfaqësuesit kryesorë të estetikës së teknicitizmit, Herbert Frank, thotë se veçoritë e jetës kombëtare ose etnografike, psikologjike, historike, ekonomike, politike të njerëzve e kanë larguar krijimin e sendeve sipas «formave të përsosura të natyrës së tyre», sipas një «stili universal shkencor» dhe prandaj në historinë e artit ndeshen lloj-lloj stilesh. Ai deklaron se duke dëbuar pikëpamjet e njeriut dhe vetë njeriun nga arti, duke u mbështetur në «objektivitetin» e shkencës dhe të teknikës, artisti i sotëm duhet ta përpunojë dhe ta krijojë çdo send si diçka krejt të pavarur nga njeriu, në përputhje me natyrën e vetë sendit. Kjo shkruan ai, «kërkon nënshtrimin e artit ndaj një ligjësie jo historiko-ideologjike, por logjiko-organike, e cila çon edhe te një stil unik».

Kuptohet se me këto predikime estetët teknikistë duan të realizojnë shumë qëllime: të dëbojnë idealet dhe kërkesat estetike të njeriut nga arti, të dëbojnë bukurinë, të mohojnë karakterin kombëtar e klasor të artit, ta zëvendësojnë artin me «bërjen e sendeve sipas të dhënave tekniko-shkencore».

Arsyetimet e tyre janë në themel antishkencore. Në qoftë se është fjala për krijimin e sendeve me vlerë praktike utilitare, kërkesat e njeriut dhe prania e tij tek ajo nuk mund të mënjanohej në asnjë mënyrë; këto sende janë produkte të veprimtarisë së njeriut, të veprimtarisë së tij materiale, shkencore, intelektuale, sociale, etj. S'ka gjë të prodhuar nga njeriu që të mos mbajë vulën e tij, të mos jetë një «forcë e njerizuar», sipas shprehjes së Marksit. Nga ana tjetër, sendet me vlerë praktike utilitare njeriu nuk i krijon për të luajtur e për t'u zbavitur, por për të plotësuar nevojat e tij materiale e shpirtërore. Prandaj, këto sende utilitare të prodhuara nga njeriu pasqyrojnë gjithmonë kërkesat e njeriut, mbajnë vulën e tyre. Natyrisht, gjatë përpunimit, krijimit të sendeve njeriu ka pasur gjithmonë parasysh, në lidhje me formën e tyre funksionale, edhe vetitë e materialeve, teknologjinë e përpunimit, mjetet e përpunimit, është mbështetur në njohuritë empirike, shkencore dhe teknike mbi to.

Shkenat e sotme u japin njerëzve të dhëna të reja, të cilat kanë vlerë edhe për krijimtarinë artistike, edhe për veprimtarinë utilitare prodhuese, edhe kur është fjala për krijimin e formës funksionale, edhe kur është fjala për krijimin e vlerave estetike. Shkenca dhe teknika, s'ka dyshim, ndihmojnë shumë në këto drejtime.

Funksioni i sendeve të krijuar nuk është diçka që lidhet vetëm me vetitë, cilësitë e materialit natyror, por edhe me nevojat e kërkesat e njeriut. Funksioni utilitar i sendeve të prodhuara nga njeriu ekziston si një raport midis vetive natyrore të lëndëve, forcave natyrore dhe kërkesave të njeriut. Kjo është e vërtetë si për sendet, me të cilët plotësojmë nevojat materiale, ashtu edhe për artet monofunksionale, sepse edhe këto, ndonëse krijohen për të plotësuar vetëm kërkesa shpirtërore, mbajnë gjurmët e njeriut, të kërkesave të tij. Është iluzion të mendosh se sendet e krijuar nga njeriu (duke përfshirë edhe krijimet moderniste të tipit teknikist) mund t'i shpëtojnë krejtësisht ndikimit të njeriut, të kërkesave dhe të idealeve të tij. Prandaj modernistët krijimet e tyre nuk i privojnë nga ndikimi i njeriut, por

nga vlerat e mirëfillta estetike, nga bukuria. Krijimet e teknikistëve, gjithashtu, mbajnë vulën e kërkesave njerëzore, por në to është mishëruar ideali i përsendëzimit, i shijeve vulgare e primitive njerëzish të cilët i barazojnë kryeveprat e artit botëror me pjatat ose gozhdë, me «forma të përsosura tekniko-shkencore».

Prania e drejtpërdrejtë ose e tërthortë e njeriut në art është një domosdoshmëri objektive gjersa përvetësimi estetiko-artistik i realitetit është një proces social, është një realitet që nuk mund ta mënjanojë zhvillimi i shkencës dhe i teknikës. Madje, njeriu i përket vendi qëndror në art. Arti i vërtetë ka qenë gjithmonë *homocentrik*; përmasa njerëzore ka qenë përmasa kryesore e botës së artit përparimtar të çdo epoke historike. Njeriu, si personalitet shoqëror, ka qenë fillimi dhe mbarimi i botës së harmonisë; rrezatimi i njeriut përmes linjave, ngjyrave, tingujve, formave, xhestëve etj. ka qenë burim i forcës vepruese estetike, magjepsëse të kryeveprave të artit botëror.

Estetika e teknikizmit predikon se njeriu nuk e ka merituar vendin qëndror në art, por e ka fituar vetëm për shkak të ndikimit të paragjykimeve antishkencore fetare të mesjetës që e merrnin njeriun si qenie unikale në gjithësi, si qenie me prejardhje «hyjnore». Përparimi i shkencave, shtojnë ithtarët e estetikës teknikiste, e përgënjeshtroi botëkuptimin fetar të homocentrizmit, vërtetoi se nuk është bota që vërtitet rreth njeriut, por njeriu, kjo «thërrmijëzë», vërtitet së bashku me Tokën në gjithësinë e pafundme, se njeriu dhe jeta e gjallë s'janë atribut unikal i privilegjuar i planetit tonë, por janë të mundshme edhe në forma të tjera, në pjesë të tjera të gjithësisë. Prandaj, sipas tyre, njeriu duhet ta humbë vendin e tij qëndror në art, sepse ideja e harmonisë është e mundur edhe pa njerinë, si harmoni e gjithësisë, ku njeriu zë një vend të parëndësishëm.

Duke ua ndryshuar kuptimin të dhënave të shkencave moderne estetët e modernizmit teknikist kërkojnë që të mënjanohet njeriu si objekt i privilegjuar i artit. Në librin «Yjtë dhe njerëzit» astronomi dhe filozofi amerikan H. Shepli, pohon se dy faktorë e diskredituan botëkuptimin homocentrik: zbulimi i një morie fantastike yjsh, që kanë qindra miliona sisteme planetare me kushte të përshtatshme për ekzistencën e formave më të larta të jetës dhe ngadhnjimi i pikëpamjes që e konsideron njeriun vetëm një nga hallkat e atij zinxhiri transformimesh fiziko-kimiko-biologjike që janë të mundshme edhe në sisteme të tjerë materiale. Duke u

nisur prej këtyre ideve filozofët dhe estetët borgjezë përpiqen të vërtetojnë pafuqishmërinë e njeriut, e barazojnë atë me «atomet që janë, si edhe njerëzit, spektatorë të njëllojtë të spektaklit kozmik», mohojnë çdo cilësi specifike dhe epërsi të njeriut në raport me botën tjetër. Sipas tyre, as truri, as intelekti, as ndërgjegja shoqërore, as praktika prodhuese «nuk» e «ngrenë njeriun mbi molekulat, atomet, bimët e milingonat.» Këtu gjithë thelbi i çështjes qëndron në dallime sasiore, por aspak në dallime parimore, — thotë një filozof borgjez. — Njeriu s'është gjë tjetër veçse një mozaikë po prej atyre thërmijezave të vogla, nga të cilat formohen nebulozat në hapësirën kozmike». Kështu që, sipas tij, njeriut duhet t'i vijë turp për pretendimet homocentrike që ka patur dhe i duhet të pranojë inferioritetin dhe rëndomësinë e ekzistencës së tij në botë. Këto pikëpamje estetët teknikistë i përdorin për të konkluduar se tani zhvillimi i shkencave afirmon «harmoninë pa njeriun» dhe «artin pa njeriun».

Nuk ka asnjë dyshim se shkencat moderne, në frymën e filozofisë materialiste, tregojnë se Toka dhe njeriu s'janë qendra e gjithësisë; se njeriu s'ka asgjë misterioze, hyjnore, të mbinatyrshme, por është një produkt i zhvillimit të gjithësisë, se s'është genie unikale në gjithësi. Mirëpo nga kjo nuk rrjedh aspak se njeriu nuk dallohet nga çdo trup tjetër material, si genie sociale dhe biologjike. Veçoritë e tij cilësore nuk e bëjnë njeriun ndonjë genie të mbinatyrshme, por sidoqoftë e kanë vënë në krye të shkallës së evolucionit të jetës në këtë pjesë të gjithësisë ku jetojmë. Kush do të mohonte epërsitë e padiskutueshme që i jep njeriut një veprimtari karakteristike për të, siç është puna? Jeta shoqërore, intelekti, gjuha e ngritën njeriun mbi të gjitha geniet e gjalla. Këto cilësi specifike ia bëjnë atij të mundur të sundojë mbi natyrën, t'ia nënshtrojë natyrën qëllimeve të tij, të bëhet zot i saj. Njeriu s'ka pse të turpërohet përpara natyrës, kur bëhet i vetëdijshëm për këto epërsi. Janë pikërisht këto epërsi që atij i japin mundësinë të depërtojë hap pas hapi në gjithë të fshehtat e gjithësisë, të zhvillojë shkencat dhe të jetë i vetëdijshëm edhe për thelbin e tij, për vendin që zë realisht në botë, në gjithësi. Dhe për këtë ka të drejtë të krenohet, sepse s'është thjesht një thërmijë kozmike e rëndomtë, por sidoqoftë është shumë më shumë, është një genie e aftë të njohë edhe bukuritë e natyrës, vetitë e cilësitë estetike të botës dhe, si një genie aktive, u mësua të krijojë edhe sipas ligjeve të së bukurës.

Fakti që ai krijon sipas ligjeve të së bukurës, përsëri, dëshmon se njeriu qëndron mbi botën tjetër që e rrethon. «Kafsha prodhon e shtyrë nga nevojat e drejtpërdrejta fizike, — ka shkruar Marks, — kurse njeriu krijon duke qenë i lirë nga nevojat fizike. Kafsha e formon materien sipas masës dhe nevojave të atij lloji ku bën pjesë, kurse njeriu është i aftë të përdorë ndaj objektit masën që i përshtatet; për këtë shkak njeriu e formon materien edhe sipas ligjeve të së bukurës».4) Në procesin e përvetësimit estetik të botës, njeriu nuk mund të mos vinte re edhe vetitë dhe cilësitë e tij estetike, bukurinë e tij fizike dhe shpirtërore, nuk mund të mos e kapte dhe të mos e shprehte në art specifikën e tij si personalitet shoqëror, si genie e përfshirë në një sistem marrëdhëniesh shoqërore, nuk mund të mos zbulonte madhësinë dhe forcën e pamposhtur të njerëzimit, nuk mund të mos i linte vetes vendin qëndror në krijimtarinë e tij artistike. Duke e bërë veten figurë qëndrore në art, njeriu zbuloi në fakt edhe një rrugë shumë të rëndësishme për lartësimin dhe përsosjen e tij, për t'u ngjitur edhe më lart, kurse programi i estetikës teknikiste për dëbimin e njeriut nga arti, në fakt është kërkesë për ta ulur e zbritur nga kjo shkallë, për regres, për t'u kthyer prapa, drejt katërkëmbëshave dhe atomeve të rëndomtë.

Edhe pse luftën kundër homocentrizmit të artit ihtarët e modernizmit teknikist e maskojnë me parulla «materialiste», «antifetare», në të vërtetë «arti pa njeriun», arti teknikist me një rrugë tjetër bën po atë punë që bën edhe botëkuptimi fetar, përforcon pafuqishmërinë e njeriut, e paraqit atë si një genie inferiore, të lindur vetëm për të vuajtur dhe munduar, një genie që ndodhet në mëshirë të «zotit» ose të «ligjeve kozmike». Kjo gjë dëshmon edhe një herë se si ekstremitetet pajtohen.

Botëkuptimi materialist dialektik marksist, që vërtetohet me të dhëna të reja të progresit tekniko-shkencor, jo vetëm e nënkupton, por e argumenton thellë karakterin homocentrik të artit. Kësaj kërkesë të materializmit marksist i përgjigjet edhe arti ynë i realizmit socialist, që vë në qendër të tij njeriun punonjës, ndërtues të socializmit dhe që e larton dhe e fisnikëron atë, kurse arti teknikist, me çfarëdo lloj petkash shkencore dhe teknike që të vishet, luan një rol klasor reaksionar, e kthen vështrimin e artit drejt kozmosit të ftohtë, d.m.th. e largon nga problemet që e shqetë-

1) K. Marks dhe F. Engelsi, Mbi artin, Bot. rus, V. I, f. 158.

sojnë njeriun, e mbërthen te mikrothermijat d.m.th. e largon nga njohja e kontradiktave dhe e plagëve sociale. Ja përse e përshëndet borgjezia e revizionizmi «artin pa njeriun».

Estetika teknikiste ka dalë nga kërkesat për të hequr dorë nga vlerat estetike dhe thelbi estetik i artit, duke e reduktuar atë në diçka joartistike, në teknikë e prodhim të thjeshtë ose duke i zbritur artet monofunkionale në nivelin e arteve bifunkionale, kurse këta të fundit në prodhimin industrial të standardizuar dhe pa vlera artistike.

Në librin «Arti dhe teknika» esteti francez Pjer Frankastel, nga pozita vulgare, turret kundër formalizmit dhe ngul këmbë në lidhjet e përhershme të artit dhe teknikës. Unitetin e artit dhe të teknikës ai e shikon në rrafshin utilitar, sepse të dyja janë të dobishme. Në mënyrë sofistike Frankasteli bën sikur nuk vë re dallimet midis vlerave materiale dhe vlerave shpirtërore; ai arrin në përfundimin se arti që të mos e humbë «natyrën utilitare duhet të identifikohet me prodhimin material teknik. «Unë jam i bindur, — shkruan ai, — se arti ka nevojë në zhvillimin e tij jo për ideologji, po për teknikë. Ashtu si shumë përfaqësues të tjerë të estetikës së teknikizmit, që e reduktojnë artin në një teknikë të thjeshtë, në prodhim ose bërje sendesh utilitare, Frankasteli parashtron kërkesën për zhdukjen jo vetëm të arteve monofunkionale (të cilat sipas pikëpamjes së tij nuk janë të dobishme), por edhe të arteve të aplikuara, sepse ai e privon artin në përgjithësi nga çdo përmbajtje ideore shpirtërore.

Në fakt veprimtaria krijuese artistike nuk synon të krijojë vlera të thjeshta utilitare materiale dhe prandaj ajo dallohet nga prodhimi material. Krijimtaria artistike është e dobishme në planin social, sepse objektivizon në veprat artistike ndjenja e mendime, botën shpirtërore dhe idealet estetike të njeriut, duke plotësuar kështu kërkesat e tij shpirtërore estetike, zhvillon personalitetin e tij, e formon nga pikëpamja sociale. Për këtë arsye Lenini në kohën e vet pat kritikuar pikëpamjet e Bogdanovit, të proletkultasve, të cilët në emër të një arti «demokratik», sheshonin dallimet midis prodhimit dhe artit dhe i hiqnin këtij mundësinë të veprojë me funksionet e tij *specifike ideore*.

Krijimtaria artistike s'është bërje e çfarëdo lloj sendi, s'është çfarëdo lloj pune, por një punë specifike, që u nënshtrohet ligjeve të së bukurës dhe që ka si pikësynim krijimin e vlerave të përqendruara estetike. Arti nuk është i barabartë me çdo send, por është një krijim specifik që për-

mban vlera estetike. Ai edhe kur plotëson funksionin praktik utilitar (artet e aplikuara dhe arkitektura), në të njëjtën kohë kryen me përmbajtjen e tij shpirtërore edhe një funksion tjetër ideor social estetik. Prandaj depërtimin e ideve të estetikës teknikiste arti e paguan shtrenjtë e paguan me uljen e nivelit të tij estetik, me varfërimin e përmbajtjes ideore, me shndërrimin e tij në një send të rëndomtë.

Duke interpretuar krijimtarinë artistike si bërje sendesh me teknikë, ithtarët e estetikës teknikiste i heqin artit një cilësi të tillë të domosdoshme, siç është bukuria. Nuk është e rastit që në interpretimin e krijimtarisë artistike dhe të artit estetët teknikistë nuk operojnë me kategorinë estetike të së bukurës. Kjo është një pasojë e pashmangshme e atij botëkuptimi teknikist, që mbi gjithçka dhe mbi njeriun vendos sendin.

Shpeshherë për ta diskredituar të bukurën ithtarët e estetikës teknikiste, qëllimisht e barazojnë atë me zbukurimet vulgare, ornamentale, e quajnë një paragjykim që e ushqejnë shijet estetike primitive. Modernizmi teknikist bukurinë e zëvendëson me «përsosmëri sendi», me struktura «tekniko-shkencore», neutrale ndaj bukurisë dhe që vlerësohen me konceptet e shkencave natyrore, teknike, matematike, por jo më me kategoritë estetike. Dëbimin e bukurisë nga arti partizanët e teknikizmit e konsiderojnë si një «zbulim» të estetikës moderniste, kurse në të vërtetë atë s'bëjnë gjë tjetër veçse përligjin dekadencën e artit, uljen e kërkesave estetiko-artistike ndaj veprave artistike dhe krijimeve «tekniciste» të modernistëve, të cilave u mungon bukuria.

Mohimi i bukurisë në art është i barabartë edhe me shkatërrimin e estetikës, e cila humbet objektin e saj specifik; po të mos ketë vlera estetike, njëra prej të cilave është e bukura, nuk ka përse të ekzistojë as estetika, e cila studion ligjet e përgjithshme të përvetësimit të tyre. Mandej, kjo çon edhe në likuidimin e artit. Zëdhënësit e teknikizmit tashmë as e fshehin këtë synim dhe deklarojnë haptas se në të ardhmen «bërja e sendeve të përsosur» me ndihmën e teknikës do ta zëvendësojë artin. Kështu, njëri prej tyre, Herbert Frank, thotë se «krijimi i formave, i sendeve që do të përsosen, s'do të ketë të bëjë me bukurinë, me artin»; «sado keq të na vijë, — shkruan ai, — mund ta përfytyrojmë plotësisht të mundshme një shoqëri, e cila s'do të ketë dijeni mbi një gjë të tillë, siç është arti. Ka mundësi që arti të jetë i destinuar të vdesë dhe dalngadalë të zhduket nga jeta jonë». Ky mendim i H. Frankut është shumë kup-

timplotë sepse zbulon qartë qëllimin e estetikës së teknikizmit, zhdukjen e artit. Ai dëshmon edhe një herë për karakterin antiestetik dhe antihumanitar të estetikës tekniciste dhe të ideologjisë teknokratike të imperializmit dhe revizionizmit modern, që kanë bërë flamur të tyre luftën kundër vlerave estetike, bukurisë dhe artit.

Përkrahësit e estetikës së teknikizmit i drejtojnë sulmet e tyre kundër çdo baze estetike të artit. Pasi e privojnë artin nga çdo përmbajtje shpirtërore estetike, ata godasin edhe bukurinë, vlerën estetike të formës artistike, e cila për ta s'është më pak «e rrezikshme», sepse edhe ajo është fryt i veprimtarisë krijuese estetike të njeriut. Vetëm kështu mund të realizohet programi i tyre maksimal — mënjanimi i plotë i artit, si veprimtari krijuese estetike, nga jeta e shoqërisë.

Në një drejtim estetët teknikistë kanë vërtet të drejtë: ata e kanë kuptuar që në fushën e artit bukuria e formës ka qenë gjithmonë fryt i forcës krijuese njerëzore; se harmonia dhe rregullsia e saj e përsosur është vepër e njeriut. Por duke qenë zëdhënës të «antiidealeve» të borgjezisë reacionare, ihtarët e modernizmit teknikist janë të aftë vetëm të shkatërrojnë, të luftojnë kundër bukurisë, harmonisë, artit. I vetmi program i tyre është t'i heqin formës artistike çdo «mbështetje njerëzore», «ta shpërthejnë së brendshmi». Por ç'do të thotë kjo? Kjo do të thotë, përveç të tjerash, t'i heqësh çdo arti atë gjuhë, atë formë të bukur, përmes së cilës transmetohet një përmbajtje ideore, njerëzore, klasore, ideali estetik.

Çdo lloj arti, duke qenë produkt i veprimtarisë njerëzore, ka përpunuar historikisht një gjuhë të veçantë, një sistem mjetesh specifike artistike, një sistem të organizuar mirë, ku çdo element është në raporte të caktuara dhe ka një kuptim pak a shumë të përcaktuar brenda këtij sistemi. Kjo gjë e bën të mundur qarkullimin normal të informacionit estetik midis artistit dhe publikut, e bën të kuptueshëm dhe të kapshëm këtë informacion. Në arkitekturë një sistem i tillë është organizimi tektonik i ndërtimeve, në muzikë vlera artistike lidhet me sistemin e organizimit modalo-tonal të tingujve, prej të cilit zë fill edhe ekspresiviteti harmonik dhe intonativ. Në poezi në çdo popull është përpunuar një sistem specifik figurshmërie që përdor elementin ritmik, intonativ, muzikor, metaforik të fjalës etj. Pra, në çdo lloj arti gjuha artistike është rigorozisht e organizuar, ajo i vendos elementët e ndryshëm materialë — fja-

lët, ngjyrat, vëllimet, zhestet, tingujt etj., në një subordinim dhe ndërvarje të përcaktuar. Në këtë subordinim shfaqet edhe prania e njeriut ose homocentrizmi i formës, në të cilën gjithë elementët, duke iu nënshtruar një organizimi dhe rregullsie të lartë, zbulojnë dhe e bëjnë të kuptueshme përmbajtjen ideore sociale të veprës. Prandaj modernistëve teknikistë, për të mënjeluar «praninë» dhe «ndërhyrjen» njerëzore në art, s'u mbetet veçse një rrugë: ta gërganizojnë gjuhën artistike, si një sistem estetik njerëzor të kuptueshëm ose, siç shprehej me cinizëm Marineti, të futin në gjuhën e çdo lloj arti «maksimumin e kaosit». Kjo punë, sipas tyre, është në të njëjtën kohë edhe zhveshje e veprave artistike nga «format» njerëzore, është një përpjekje për «t'i çsubjektivizuar», për t'i lënë të barabartë me vetveten d.m.th. «si sende».

Thërmimi dhe prishja e formës estetikisht të bukur të veprës artistike i humbet asaj kuptimin, e bën një send absurd. Procedurat dhe eksperimentet e modernistëve, që përpigën «ta hedhin në erë së brendshmi bukurinë për të lënë sendin», në fakt i heqin formës organizimin, tërësinë, i heqin mundësinë për të shprehur një ide estetike. Por sistemi i formës artistike kur humbet «praninë e fillesës njerëzore», subordinimin organik e të rregullt të elementeve të saj, në fakt mbaron së qeni gjuhë artistike, kthehet në një grumbull kaotik elementesh shterpë.

Modernizmi gjatë gjithë shek. XX dha në të gjitha fushat e artit shembuj të shumtë të pasojave antiestetike të shkatërrimit të formës artistike, të bukurisë së veprave artistike me pretekstin e luftës kundër pranisë në art të «fillesës njerëzore». Në pikturë «shpërthimi» i formës njerëzore nga abstraksionistët solli irracionalizmin antiestetik, kaosin e linjave dhe të ngjyrave, që e bëjnë pikturën të paaftë për të shprehur ndonjë ide të mirëfilltë estetike.

Pasi shkatërroi gjuhën artistike me domethënie sociale dhe të formuar historikisht, estetika e teknikizmit, në vend të saj, i serviri artit, elemente formale të montuara mekanikisht në kundërshtim me logjikën dhe ligjësitë e realitetit objektiv. Kombinimi kaotik dhe krejt i rastit i elementeve të paorganizuar të vijave, tingujve, ngjyrave, zanoreve dhe bashkëtingëlloreve, etj., «të çliruara prej pranisë së njeriut», e bëri të pamundur pasqyrimin e idealeve social-estetike të jetës dhe të problemeve të njeriut. Në këtë rrugë edhe krijimtaria artistike, mjeshtëria, talenti zhvlerësohen estetikisht. Ato reduktohen vetëm në zgjedhjen e

një varianti krejtësisht të rastit, të kombinimit «të elementeve neutralë», punë që mund ta bëjë kushdo, madje edhe makina kibernetike. Nuk është aspak e rastit që ndjekësit e estetikës së teknikizmit krijimin e makinave llogaritore elektronike e përshëndetën si kurorëzim të përpjekjeve të tyre për dëbimin nga krijimtaria artistike të çdo elementi krijues estetik, për shndërrimin e saj në një veprimtari thjesht matematiko-statistikore, për mënjanimin nga arti edhe të vetë subjektit krijues, të artistit.

Kibernetika dhe modernizmi

Një fushë jetër spekulimesh, pas së cilës kapen estetët dhe artistët modernistë teknikistë është kibernetika. Kjo shkencë e re lindi nga fundi i viteve 40 të shekullit tonë në fushat ku kryqëzoheshin matematika, fiziologjia, teoria e automatëve etj. Në themel të saj qëndron parimi mbi ngjashmërinë e disa proceseve që ndodhin te sisteme materiale të vetdrejtuar, te organizmat e gjalla, te njerëzit dhe te makinat elektronike llogaritore. Që këtej lindën synimet për të krijuar makina elektronike llogaritore, që modelojnë shumë procese karakteristike për funksionimin e sistemit nervor të njeriut dhe të organizmave. Pastaj u shpall i mundshëm krijimi edhe i «makinës-poet», «makinës-kompozitor». Në emër të përdorimit në art të arritjeve të fundit të revolucionit tekniko-shkencor, estetë të ndryshëm modernistë filluan të përdorin për qëllimet e tyre ato spekulime filozofike e sociologjike rreth kibernetikës, që janë përhapur në vendet kapitaliste dhe revizioniste.

Një pjesë e estetëve borgjezë, që përfaqësojnë ideologjinë e katolicizmit, e paraqiti kibernetikën si punë të «djallit», që kërkon më kot të konkurojë me zotin, të imitojë punët e tij, duke krijuar «makinat-njerëz», «makinat që mendojnë». Sipas tyre, nuk janë makinat dhe shkenca ato që i sjellin njeriut lumturi e shpëtim, por besimi në zotin dhe shkrirja e tij me të. Prandaj disa estetë neotomistë dhe ekzistencialistë, në emër të mbrojtjes së «vlerave shpirtërore njerëzore» nga agresioni i teknikës dhe i shkencës, mbajnë qëndrime kritike ndaj varianteve teknikiste të modernizmit. Por «kritika», që i bëjnë artit teknikist këta estetë vjen, siç thuhet, «nga e djathta», është «kritikë» për t'i dhënë epërsi një krahu tjetër të modernizmit, krahut të tij «lirik»,

«etik», «spiritualist», për të vënë në ndikimin e modernizmit edhe atë pjesë të publikut dhe të artistëve, që s'janë të kënaqur me modelet teknikiste të artit modernist.

Këto njëzet vitet e fundit spekulimet më të mëdha rreth kibernetikës dhe përdorimit të makinave elektronike i kanë bërë pasuesit e estetikës teknikiste, të cilët krijimin e tyre e quajnë një moment kthese, fillim të një epoke të re në historinë e artit, të epokës së «artit kibernetiko-elektronik».

Si pretekst për këto spekulime shërbyen provat e para që u bënë në vitet 50 e 60 për të modeluar në makina kibernetike disa aspekte të thjeshta të punës së kompozitorit dhe poetit, të veprave poetike e muzikore. Nga këto prova estetët modernistë formuluan tezën se makinat kibernetike do t'u zinin vendin poetëve dhe kompozitorëve, se ato parimisht mund të kompozonin çdo lloj muzike e poezie, madje, edhe më të bukura se kryeveprat.

Ndryshe nga zhurma spekulative e estetëve idealistë, që e mistifikojnë krijimtarinë artistike, kibernetika përpiqet të modelojë disa ligjësi objektive, të cilave u nënshtrohet krijimtaria artistike. Kjo gjë mund të duket e pamundur po të kemi parasysh gjithë ç'ndodh në ndërgjegjen e artistit përpara dhe gjatë procesit të krijimit të veprës artistike. Mirëpo kibernetika, pa pretenduar të njohë gjithë hollësitë e ndërgjegjes të subjektit krijues, nisat nga vepra e përfunduar artistike, të cilën e shikon si realizim të një veprimtarie të caktuar krijuese artistike. Çdo vepër artistike bart gjurmët e krijimtarisë dhe dëshmon për anë të ndryshme të punës krijuese të artistit. Duke studiuar këto gjurmë mund të fitohen disa njohuri për procesin e krijimtarisë artistike që i ka paraprirë veprës. Mbi bazën e këtyre njohurive mund të modelohen në makinat kibernetike disa aspekte të krijimtarisë artistike.

Kibernetika hulumton elemente të strukturave formale të veprave artistike, d.m.th. zbulon disa elementë, pjesë përbërëse dhe nënsisteme si dhe mënyrat e lidhjes së tyre. Të tillë elemente mund të jenë tipet koloristike, tipet e linjave, figurave të pikturës, fjalët, diftongjet, fjalitë, subjektet, intervalet muzikore, akordet etj. d.m.th. disa *njësi minimale*, nga të cilat ndërtohet çdo vepër artistike dhe të cilat përsëriten nga njëra vepër te tjetra në raporte sasiore dhe lidhje të ndryshme. Të tilla «blloqe» ose «parafabrikate» të përbashkëta gjen në baladat, në përrallat, në sonatat muzikore etj. Këto gjëra të përbashkëta quhen struktura tipologjike.

Studimi i strukturave tipologjike të veprave artistike është

të bërë edhe para se të lindte kibernetika. Stilistika poetike ose teoria e letërsisë prej kohësh ka studiuar, veç të tjerash, format strukturore të tipeve kryesore të figurave artistike letrare — të metaforës, krahasimit, simbolit, etj. Ndryshe nga shkencat tradicionale, kibernetika ka përpunuar një sistem konceptesh të reja për të shprehur dukuritë tipologjike, *invariantet*, d.m.th. ato dukuri që mbeten të pandryshuara dhe përsëriten shpesh.

Nuk ka qenë e rastit që provat e para për modelimin dhe studimin e krijimtarisë artistike me makinat elektronike llogaritëse u bënë në sferën e muzikës dhe të poezisë, sepse struktura e disa anëve të tyre mund të formalizohet më lehtësisht, ngaqë ato kanë një numër më të kufizuar elementësh dhe mënyrash kombinimi. Në muzikë pa ndonjë vështirësi të veçantë mund të llogaritësh sasinë e takteve që formojnë frazën minimale melodike. Në pjesët muzikore të një zhanri ose të një kompozitori mund të përcaktohet matematikisht probabiliteti i përsëritjes së intervaleve, kadencave, intonacioneve melodike, figurave ritmike pak a shumë të njëjta. Mbi njohjen e këtyre propabiliteteve shpesh në mënyrë intuitive dëgjuesi ose kritikë dallon me siguri të plotë muzikën e Bethovenit nga ajo e Mozartit, njërin stil prej tjetrit. Kështu ndodh pak a shumë edhe në poezi, ku çdo poet ka disa tipe të parapëlqyera rimash, konstruktësh ritmike ose disa tipe të parapëlqyera leksike e sintaktike. Në këtë mënyrë janë zbuluar 7 role dhe 31 funksione të strukturës së përrallave magjike ose janë njohur elementet kryesore përbërëse të baladës, si lloj i veçantë i poezisë popullore. Qoftë në fushën e muzikës, qoftë edhe në fushën e poezisë janë formuluar edhe shumë rregulla (harmonia, kontrapunkti, polifonia, stilistika) të përgjithshme që mësohen e përvetësohen nga studentët në konservatore, shkolla dhe fakultete.

Makinës elektronike llogaritëse i jepet një program, në bazë të cilit ajo zgjedh midis një numri pambarimisht rastesh, ato madhësi që janë karakteristike për një zhanër ose një stil të caktuar artistik. Rregullat parashikojnë një farë «lirie zgjedhjeje» ose, më mirë, luhatje të rastit në njërin apo në tjetrën anë për të mos përsëritur invariantet e zhanrit ose të stilit fillestar. Kufij të kësaj luhatjeje janë, gjithashtu, të programuara nga njeriu, por brenda tyre rezultati përfundimtar nuk është i parashikuar rigorozisht nga programi fillestar. Kjo do të thotë se varianti i ri individual që jep makina varret deri në një shkallë të caktuar nga loja e lirë e rastësive. Në këtë mënyrë makinat kibernetike me variantet që

japin u shëmbëlajnë kompozitorëve ose poetëve plagjiatë dhe mistifikatorë, që kanë mësuar dhe zotëruar disa veçori të stilit të një kompozitori ose poeti. Duke u nisur nga një kufi i lejueshëm i luhatjeve të rastit, brenda të cilit ruhet cilësia e zhanrit, makina mund të japë një sasi shumë të madhe kombinimesh që plotësojnë kërkesat formale të zhanrit, d.m.th. krijon një lloj muzike që i ngjet p.sh. valsit, marshit, tangos ose mazurkës, etj.

Gjithë procesi i punës së makinave kibernetike nuk ka në vetvete asgjë misterioze; ai mbështetet në «përkthimin», si të thuash, të gjuhës së zakonshme që përdoret për të formuluar rregullat e kompozimit ose të vargëzimit në një gjuhë «të kuptueshme», «të kapshme» për makinën llogaritëse, në një gjuhë matematike. Në këtë gjuhë përdoren shifrat 0 dhe 1, që shënojnë praninë ose mospraninë e impulseve elektrike që regjistrohen nga makinat llogaritëse.

Duke u nisur nga këto fakte estetë të ndryshëm borgjezë e revizionistë përhapin legjendën mbi zhvlerësimin e punës krijuese të artistit, i cili gjoja mënjanohet pshmangësisht nga makinat kibernetike. Në të vërtetë, ky konkluzion shtrembëron keq qëllimet për të cilat shkencëtarët i kanë krijuar makinat kibernetike. Estetët modernistë nuk e paraqitin drejt ndërtimin dhe funksionimin e këtyre makinave dhe i mistifikojnë, kurse ato, po të shprehemi në mënyrë figurative, s'janë veçse një grumbull llampëzash (gjysmëpërçuesish), të lidhura midis tyre, përafërsisht siç lidhen në aparatet radiomarrëse ose televizive, që s'kanë e s'mund të kenë synim të zëvendësojnë njeriun, poetin, muzikantin.

Estetët modernistë mundohen t'i barazojnë produktet «artistike» të makinave kibernetike me kryeveprat e artit dhe të letërsisë. Përvoja e deritanishme dëshmon se makinat kibernetike kanë krijuar vetëm surrogato «artistike». Njerëzit me kulturë artistike dhe shije normale estetike nuk i pëlqejnë ato. Në këtë mes nuk është pa interes të përmendim se në Bashkimin Sovjetik për të rritur «autoritetin», «prestigjin» krijues të makinave kibernetike «poetësia», në vitet 60 u bë një mistifikim, një falsifikim vulgar. U përhap në botime të shumta poezia «Nata duket më e zezë se macja e zezë», që konsiderohej «krijim poetik» i makinave kibernetike. Kjo poezi shërbeu si bazë për shumë diskutime që u bënë në simpoziume dhe në shtypin sovjetik. Ajo përmendej si shembull që tregonte se në ç'maja mund të arrinte arti kibernetik. Mirëpo më 11 janar 1968 në gazetën «Komsomolasi Moskovit» V. Pekelis deklaroi se vjershën e kishte hartu-

ar ai, se ajo nuk ishte aspak krijim i makinës elektronike. Pas kësaj ra pak entuziazmi i estetëve teknikistë sovjetikë në favor të poezisë «elektronike»!

Disa estetë modernistë pohojnë se krijimet «artistike» të makinave kibernetike nuk pëlqehen ngaqë këto janë ende të papërsosura, por e pranojnë parimisht të mundshme që ato të përsosen në të ardhmen, deri në atë shkallë sa të krijojnë me të vërtetë vepra të bukura. Në fakt kjo nuk do të ndodhë sado që të përsosen ato. T'ua mohosh këtë mundësi atyre, nuk është ndonjë krim dhe nuk do të thotë se ngrihesh kundër progresit teknik e shkencor, se i ve kufi atij. S'është për t'u çuditur që edhe progresi tekniko-shkencor ka disa kufij. «Perpetum mobile» nuk mund të ndërtohet; shpejtësia e dritës 300.000 km/sek nuk mund të kalojë dhe trupa me temperaturë nën -273°C s'mund të ketë; këto kufizime s'vijnë nga konservatorizmi social, por nga ligjet objektive të natyrës. Ka gjëra që janë të pamundura, kurse rruga e progresit tekniko-shkencor kalon nëpër të mundshmen. Në këtë kuptim ka edhe disa shkaqe që e bëjnë parimisht të pamundur zëvendësimin e artistit, të punës dhe të krijimeve të tij nga makinat kibernetike sado të përsosura qofshin.

Të gjithë ata që e quajnë të mundshëm zëvendësimin e artistit kanë një koncept vulgar, mekanicist për njeriun, e reduktojnë atë vetëm në disa procese biologjike, fiziologjike, psikike, ose siç është shprehur një prej tyre, e reduktojnë vetëm «në një tru pa njeriun».

Por njeriu s'është vetëm tru; truri është një pjesë e organizmit të njeriut. Edhe ndërgjegja e njeriut nuk është produkt thjesht i një organi, i trurit, por është aftësi e njeriut si qenie sociale, që ka tru. Njeriun s'e bën truri qenie me arsye, me gjuhë, me ndjenja, pasione, imagjinatë, ideal, por marrëdhëniet shoqërore në të cilat përfshihet qysh se lind. Këtij fakti s'i shpëton as poeti, as kompozitori dhe asnjë krijues. Prandaj të zëvendësosh poetin, kompozitorin, piktorin do të thotë të modelosh gjithë jetën e tyre, atë mori faktorësh, nën ndikimin e të cilëve formohet mendja, shpirti, zemra që lëshon gaz e helm në vargjet dhe notat, do të thotë të modelosh atë shoqëri ku lindin e jetojnë kompozitori, poeti, peripecitë e historisë së saj të kaluar me atë mori faktorësh të pallogaritur që veprojnë në të. Mirëpo kjo është jo vetëm e pamundur, por edhe e panevojshme, sepse do të kërkonte nga arti të mos shikonte përpara, por ta kthente vështrimin prapa, të mos pasqyronte realitetin ekzistues, të

mos frymëzohej nga ajo që u duhet njerëzve të kohës sonë, por të merrej me atë që ka ekzistuar në të kaluarën. Jeta shoqërore, ligjet e saj ngrihen si barrierë përpara «optimizmit elektronik» të atyre që duan të zëvendësojnë medoemos poetin me robotët; ato e bëjnë të pamundur këtë gjë, siç e bën të pamundur ligji i ruajtjes dhe i transformimit të energjisë krijimin e «perpetum mobiles». Makina, që është e aftë të sintetizojë një tekst minimal me disa vargje sipas një programi tepër të kufizuar, s'mund ta zëvendësojë poetin, sepse krijimtaria artistike është një formë e ndërgjegjes shoqërore, e kushtëzuar nga jeta shoqërore, është një proces ideologjik i ndërlikuar i pasqyrimin dhe i interpretimit të fakteve. Ajo shpreh qëndrimin aktiv të poetit ndaj realitetit, ndjenjat dhe mendimet e tij, individualitetin e tij të papërsëritshëm, që hyn në komunikim me publikun, me shijet dhe përfytyrimet e një publiku konkret që ndryshon historikisht.

Makina nuk kompozon vepra artistike të mirëfillta, por kryen një varg veprimesh mekanikisht, sipas programit, ashtu si makina automatike larëse, që plotëson komandat e programit të zgjedhur nga amvisa. Madje edhe «liria» e zgjedhjes është e programuar nga njeriu. Makina nuk ka synime, nuk ka ndjenja, nuk ka pasione. E vetmja gjë që bën ajo është zbatimi i komandave të regjistruara sipas rregullave të përfshira në program, të cilave nuk «ua di» kuptimin. Përgjegjësia për gjithë «ç'di» dhe për «padijen» e makinës bie mbi njeriun programues, i cili vendos një raport të ri midis «normës» dhe «luhatjeve».

Krijimtaria artistike është rezultat i shumë faktorëve, i talentit, përvojës, arsyes, vullnetit, biografisë së artistit, predispozitave psiko-fizike, edukatës, botëkuptimit, idealit estetik, metodës krijuese, jetës sociale, klasore etj. Artisti është i lidhur me mijëra fije e nyje me jetën shoqërore, komunikon, merr e jep pa ndërprerje me mjedisin social, reagon dhe pëson vazhdimisht nga ndryshimet e tij, frymëzohet nga qëllime, interesa, pasione të caktuara. Prandaj nuk mund të bëhet fjalë për një identitet midis veprimtarisë krijuese të artistit dhe veprimeve të makinave kibernetike.

Ata që e quajnë të mundshëm krijimin e veprave artistike me vlerë estetike të mirëfilltë nga makinat kibernetike në fakt janë nën ndikimin e koncepteve formaliste, s'përfillin specifikën cilësore të artit dhe të ligjeve objektive të krijimtarinë artistike. Një nga teoricienët e «muzikës kibernetike» në Bashkimin Sovjetik, Zaripov, ka pohuar se po të formalizohet e gjithë historia e muzikës dhe të modelohet në

makinat kibernetike, këto do të krijonin jo vetëm muzikë të bukur, por do të parashikonin edhe gjithë stilet e ardhshme të muzikës.

Që praktikisht nuk mund të modelohet e gjithë historia e muzikës këtë e tregojnë mirë qoftë edhe disa llogari që kanë bërë specialistët. Mund të merret një rast i thjeshtë, p.sh., një poezi me 400 gërma. Sasia e teksteve të mundshme që lindin nga kombinimi i shenjave të saj arrin në 10^{100} dhe, sipas llogaritjeve, del se për të ezauruar plotësisht këtë numër edhe sikur të shkruhej një variant në sekondë, njerëzimit do t'i duheshin një miliard vjet. Këto shifra tregojnë se është absolutisht e pamundur të programohet në makinat kibernetike gjithë historia e muzikës, e poezisë etj.

Edhe sikur ta pranonim praktikisht të mundshëm modelimin e gjithë historisë së muzikës në trurin elektronik, siç supozon Zaripovi, makina nuk do të na jepte atë muzikë, për të cilën do të kishin nevojë njerëzit. Estetët formalistë si Zaripovi e të tjerë nisen, nga ideja formaliste se çdo vepër e re artistike lind sipas parimit: «nga arti tek arti», lind sipas shembullit të veprave të mëparshme artistike. Po ta pranosh këtë parim, nuk mund të shpjegohet se cili është burimi i parë i novatorizmit në art, i veprave të reja, origjinale artistike, përse një stil vjetërohet, madje zhduket dhe i lëshon vendin një stili të ri. Po të lindte muzika e re thjesht si një variant i ri nga kombinimet e veprave të mëparshme, atëherë kurrë s'do të kishte patur rryma të reja artistike. Ta zëmë se makina do të modelonte muzikën e Bahut dhe veçoritë e saj; ajo mund të krijonte edhe një variant të ri «alla Bah», por te muzika e Bethovenit ajo s'kishte për ta gjetur kurrë rrugën. Kjo gjë nuk lidhet me kufizimet e makinës, por sepse arti, pra edhe muzika, nuk janë një sistem i mbyllur. Ato lidhen me mijëra fije me jetën e shoqërisë. Te muzika e Bethovenit historia e muzikës nuk do të kishte mbërritur kurrë po të mos kishte ndodhur Revolucioni i madh Francez dhe gjithë ato ngjarje shoqërore të vetë Gjermanisë që e formuan Bethovenin dhe e bënë zëdhënës të tyre.

Estetika marksiste pranon se format e reja artistike nuk lindin thjesht sipas parimit «nga e vjetra artistike tek e reja artistike» d.m.th. nuk lindin vetëm nën ndikimin e formave tradicionale artistike, por në radhë të parë nga përmbajtja e re që sjell jeta shoqërore në art, nga ndryshimet që ndodhin historikisht në idealet social-estetike të njerëzve dhe që depërtojnë në art. Në këtë kuptim muzika e re, me të vër-

tet novatore, duke patur lidhje me traditat e mëparshme, lind si një zë i zhvillimit të jetës, d.m.th. nën ndikimin vendimtar të faktorëve ekstraartistikë. Prandaj makinës kibernetike, para se të jepte variantin novator të muzikës së ardhshme, do t'i duhej të modelonte rrjedhën e historisë njerëzore të së kaluarës, të së tashmes dhe të së ardhmes, gjë që është absolutisht e pamundur.

Më në fund, koncepti që e quan të mundshëm zëvendësimin e artistit nga makina kibernetike, nuk përfill rëndësinë që ka për veprat artistike origjinaliteti i papërsëritshëm. Në sonatat e Hajdenit dhe të Çajkovskit gjen invariante, d.m.th. aspekte formalë të përbashkëta, ndonëse në to ka edhe luhatje, gjëra të papërsëritshme, individuale. Mirëpo pikërisht në origjinalitetin e tyre qëndron «kripa», gjithë lezeti i tyre estetik, vlera e tyre novatore. Po t'u hiqje këtë «kripë» prej tyre do të mbeteshin vetëm disa rregulla të tharta rigorozë, që karakterizojnë sonatën në përgjithësi.

Natyrisht, nuk duhet menduar se çdo luhatje e rastit sjell rritjen e vlerave estetike të veprës, se çdo origjinalitet e pajis veprën artistike me vlera estetike. Majmuni duke goditur tastet e pianos ose të makinës së shkrimit krijon tekste shumë më origjinale se sa ato që krijohen duke iu përmbajtur rigorozisht rregullave dhe ligjeve të sintaksës muzikore ose poetike, mirëpo meqenëse tekstet superiorigjinale të majmunit nuk i nënshtrohen asnjë rregullsie, s'kanë asnjë vlerë në planin e sintaksës muzikore dhe poetike, s'kanë vlera të mirëfillta artistike. Kompozitori dhe poeti i madh novator, brenda rregullave të përgjithshme, fut një notë të re, të cilën ia dikton jeta me lëvizjen e saj. Kjo notë e re s'është arbitrare, por kushtëzohet nga vetë jeta dhe talenti i artistit. Kështu lindin vlerat e mirëfillta estetike, të cilat dallohen edhe nga imitimet epigone edhe nga origjinaliteti formalist.

Historia e artit dëshmon se artistët kanë patur një vesh që e ka dëgjuar zërin e ri të jetës dhe që e kanë sjellë këtë të përpunuar, të lartësuar në art, kurse muzika e makinave kibernetike mbetet gjithmonë një «iso» e zbetë e këtyre zërave. Poetët dhe artistët e vërtetë s'e kanë ndierë dhe s'do ta ndiejnë nevojën për makinat kibernetike, sepse ata pa to kanë mundur t'u transmetojnë të tjerëve «mesazhet» e zemrës dhe të ndjenjave të tyre me gjuhën e mrekullueshme të artit dhe me mundësitë e tij të pashtershme për të përvetësuar estetikisht realitetin. Makina kibernetike më e përsosur nuk i shembëllen gjenisë, siç e reklamojnë estetët modernistë, por një redaktori burokrat, i cili për të qenë

brenda, i heq tekstin «kripën», kritikon në të çdo gjë që del tej normës së tij, ose më mirë, tej mendjes së tij të kufizuar.

Në goftë se nuk e pranojmë që makina kibernetike mund të zëvendësojë punën krijuese artistike, kjo nuk do të thotë se kibernetika s'është e dobishme për zhvillimin e kulturës artistike. Duke kundërshtuar spekulimet antishkencore, nuk duhet të mohohet çdo ndikim i mundshëm pozitiv i kibernetikës ndaj zhvillimit të kulturës artistike. Në të vërtetë e dëmshme për kulturën artistike s'është kibernetika, s'janë makinat kibernetike, por spekulimet ideologjike estetike që bëhen rreth tyre nga filozofët dhe estetët borgjezë e revizionistë. Po të lëmë mënjanë këto spekulime, e vëmë re lehtësisht se zhvillimi i kibernetikës ndihmon në studimin e anëve të reja, të panjohura deri më sot të botës dhe në këtë mënyrë lë gjurmë në formimin e përgjithshëm shkencor, kulturor të njerëzve të kohës sonë. Sa shumë gjëra të reja kanë mësuar njerëzit mbi natyrën dhe jetën shoqërore, duke përdorur makinat llogaritëse!

Zbatimi i makinave kibernetike është një mjet që i ndihmon edhe shkencat artistike për të studiuar me metoda matematike disa aspekte të krijimtarisë artistike, të artit dhe të perceptimit estetik që nuk njiheshin më parë. Kështu p.sh. metodat matematike mund të përdoren me sukses në studimin e shijeve estetike ose të veçorive leksikore të gjuhës së shkrimtarëve, në studimin e historisë së artit. Me ndihmën e tyre arrihen rezultate pozitive në klasifikimin dhe identifikimin e stileve të ndryshme artistike, në përcaktimin e autorësisë së veprave artistike. Me ndihmën e makinave kibernetike u përcaktuan me saktësi se Iliada e Odisea janë vepra që janë krijuar të gjitha prej të njëjtit autor.

Natyrisht, roli pozitiv që mund të luajnë metodat matematike nuk duhet absolutizuar. Nuk është e drejtë të besohet se me to mund të studiohet e të zgjidhet çdo problem i shkencave artistike estetike. Me metoda matematike mund të përcaktohet rigorozisht se cilat tipe rimash, ritmesh ose fjalësh kanë qenë të preferuara p.sh. nga Gëteja ose Fan S. Noli, por teoria ose historia e letërsisë si shkenca nuk ndalen vetëm në konstatime të kësaj natyre; ato kanë shumë probleme më të rëndësishme, në zgjidhjen e të cilave kibernetika nuk mund t'i ndihmojë.

Shumë i dëmshëm është edhe mendimi që përhapin disa estetë revizionistë se shkencat shoqërore dhe artistike deri sot s'kanë dhënë dije të sakta dhe se vetëm metodat matematike i shpëtojnë dhe i vënë ato mbi baza shkencore. Kë-

shtu p.sh. matematicieni dhe esteti sovjetik A. Kondratjev ka shkruar se vetëm kibernetika dhe semiotika mund t'i bëjnë shkencore disiplinat që studiojnë artin. Në të vërtetë, ka shumë kohë që teoria e artit, estetika, historitë e arteve u bënë shkenca të mirëfillta, duke u mbështetur në botëkuptimin marksist-leninist, që zbuloi ligjet e zhvillimit të shoqërisë. Ato përfshijnë tashmë shumë dije e konkluzione shkencore, që nuk janë më pak të sakta se dijet e atyre shkencave që quhen të sakta. Prandaj mendimi se këto disiplina fitojnë një përmbajtje shkencore vetëm në sajë të kibernetikës është i dëmshëm dhe i padrejtë, sepse synon të vërë në dyshim vlerën shkencore të shkencave artistike dhe estetike, që kanë qenë mbështetur e mbështeten në botëkuptimin marksist-leninist.

KAPITULLI V

MODERNIZMI DHE SHKENCAT MODERNE

Idealizmi «fizik» — burim filozofik i modernizmit

Në arsenalin e argumentave teorike që ka përdorur dhe përdor estetika moderniste për të kundërshtuar realizmin në art dhe për të përligjur konceptet dhe praktikat artistike moderniste, një vend shumë të gjerë dhe të rëndësishëm zënë spekulimet e ndryshme idealiste rreth zbulimeve të shumta shkencore, sidomos të fizikës moderne.

Mjaft estetë borgjezë e revizionistë predikojnë se largimi përherë e më i madh i pikturës moderniste nga pasqyrimi i formave reale të sendeve dhe të trupave konkretë materialë, deformimi, copëzimi dhe shkatërrimi i figurave të objekteve të riprodhuar deri në humbjen e çdo ngjashmërie dhe lidhjeje të tyre me realitetin dëshmojnë gjoja për depërtimin në art «të frymës së shkencave moderne», të afërimit të artit modernist me konceptet e reja shkencore mbi materjen, lëvizjen, hapësirën dhe kohën, me teorinë e relativitetit, gjeometritë joeuklidiane etj.

Si qëndron e vërteta rreth kësaj legjende? A ka ndonjë lidhje midis varianteve shkencore-tekniciste të modernizmit dhe zhvillimit të fizikës moderne?

Në realitet modernizmi nuk është mbështetur kurrë në të dhënat e reja të shkencave, të fizikës. Ai ka qenë lidhur me idealizmin «fizik», që ka qenë dhe vazhdon të jetë një nga interpretimet idealiste të zbulimeve të fizikës së fundit të shek. XIX dhe të shek. XX.

Dihet se në fund të shek. XIX dhe në fillim të shek. XX u bënë zbulime të mëdha, të cilat për nga rëndësia Lenini i quajti një revolucion të vërtetë në shkencë. Midis këtyre zbulimeve të mëdha, një rëndësi të veçantë pati zbulimi i elektronit (1897), i strukturës së përbërë të atomit, i procesit të radioaktivitetit, i teorisë së relativitetit, i ligjit të varësisë reciproke të masës dhe energjisë (sipas formulës së Ajnshtajnit $E = m \cdot c^2$), etj. Pas këtyre zbulimeve u kapën filozofët idealistë, të cilët u përpoqën t'i interpretojnë ato nga pozita antishkencore, idealiste.

Në librin e tij «Materializmi dhe empiriokriticizmi» V.I. Lenini tregoi se mbi bazën e interpretimit idealist të këtyre zbulimeve u krijua një shkollë «e re» filozofike, shkolla e «idealizmit fizik», në të cilën bënë pjesë, përveç filozofëve profesionistë borgjezë, edhe një varg shkencëtarësh si E. Mahu, F. Osvaldi, A. Puankare etj. Pikërisht idetë, që përhapi idealizmi «fizik», u bënë mbështetje e sulmeve të estetëve modernistë kundër realizmit, për të përligjur variantet «shkencore» të modernizmit.

Estetët borgjezë mundohen ta paraqitin modernizmin si një përpjekje për të përvetësuar në fushën e artit idetë e reja të shkencës, sidomos idetë mbi strukturën e përbërë të atomit. «Gjatë një qind viteve të fundit, — ka shkruar esteti amerikan P. Blank, — shumica e novacioneve kryesore në artet plastike kanë ndodhur njëkohësisht ose menjëherë pas ndryshimeve revolucionare në kuptimin e ndërtimit të materies». Në të vërtetë asnjë variant i modernizmit nuk lidhet me njohuritë e reja që grumbulloi fizika mbi pjesët përbërëse të atomeve, mbi thërmijat elementare, elektronin, protonin, neutronin, mbi transformimet reciproke të mikrothërmijave dhe fushave fizike. Shumica e estetëve modernistë megjithëse i përmendin zbulimet shkencore, në fakt nisen nga kuptimi i tyre idealist, antishkencor. Si shembull mund të përmendim V. Kandinski i cili ka thënë në kohën e vet se kaloi drejt pikturës abstraksioniste nën ndikimin e drejtpërdrejtë të interpretimit filozofik idealist të botës dhe të zbulimeve moderne shkencore. «Pikërisht në atë kohë, — pat shkruar në kujtimet e tij Kandinski, — një nga pengesat më të tmerrshme në rrugën e realizimit të synimeve të mia u rrëzua dhe u zhduk vetëm në sajë të një ngjarjeje thjesht shkencore. Kjo ishte shpërbërja e atomit. Ky zbulim më hutoi e më ra si një grusht kaq i rëndë, të cilin mund ta krahasosh me fundin e botës. Për një çast para syve të mi kolonat e

fuqishme të shkencës qëndronin të rrëzuara dhe të bëra hi e pluhur. Gjithë sendet filluan të duken jo të qëndrueshëm, humbën fortësinë ose përcaktueshmërinë. Unë nuk do të isha habitur aq edhe sikur gurët të ngriheshin në qiell e të fluturonin». Ky pasazh tregon se Kandinski e shtyu drejt pikturës abstraksioniste kuptimi idealist i zbërthimit të atomit. Zbërthimin e atomit ai e kuptoi si zhdukje të materies, si «fund» të botës, të shkencës.

Në qoftë se estetët modernistë sot përpiqen ta lidhin modernizmin me etapat kryesore të zbulimeve shkencore dhe të progresit të shkencës, vetë V. Kandinski nuk e fshih-te që ishte mistik dhe që nuk i besonte shkencës. Në librin e tij «Shpirtërorja në art» Kandinski shkruante: «Piktori duhet të jetë i verbër përballë formës, ashtu siç duhet të jetë i shurdhër ndaj shkencave dhe aspiratave të epokës. Syri i tij duhet të jetë i hapur vetëm drejt jetës së tij të brendshme, veshi i tij duhet të përgjojë vetëm zërin e domosdoshmërisë së brendshme dhe piktori duhet të përdorë çdo mjet për të shprehur këtë domosdoshmëri mistike». Të mos harrojmë se këto fjalë i përkasin njërit prej themelues-ve të abstraksionizmit, të kësaj shkollë të cilën sot shumë estetë borgjezë dhe revizionistë e quajnë «trupëzim» të koncepteve të reja shkencore mbi natyrën!

Zbulimet që u bënë në fund të shek. XIX e në fillim të shek. XX ishin kaq të thella dhe kaq të reja sa që në atë kohë nuk ishte e lehtë t'i kuptonte drejt cilido. Dukuritë e reja të natyrës, që zbuloi fizika moderne, ndryshonin shumë në krahasim me ato që ajo kishte studiuar më përpara. Për këtë arsye edhe shumë shkencëtarë nuk arritën t'i kuptonin e t'i interpretonin drejt. Mund të përmendim si shembull qëndrimin që mbajti shkencëtari përparimtar M. Planku ndaj zbulimit të tij të madh, të shprehur në «konstanten», që tashmë mban emrin e tij. Ai nguroi për një kohë të gjatë të bototë veprën e tij, ku kishte formuluar këtë «konstante» sepse kjo ide i dukej vërtet tepër «e marrë», tepër «së prapthi», e pabesueshme.

S'kanë qenë të paktë shkencëtarët, që në çerekun e parë të shek. XX e bënë qëllim jete kundërshtimin e teorisë së relativitetit të Ajnshtajnit, që u dukej e papranueshme. Pastaj, fryma e konservatorizmit, botëkuptimi idealist dhe metafizik që sundonin në universitete dhe në filozofinë zyrtare borgjeze, gjithashtu, e pengonin kuptimin e drejtë të zbulimeve të reja të fizikës dhe nxitnin rreth tyre lloj-lloj spekulimesh antishkencore.

Në këto kushte nuk është për t'u habitur që në fillim të shek. XX të kishte estetë, siç pati edhe filozofë, që s'i kuptonin dhe si vlerësonin drejt zbulimet e reja, që nën ndikimin e idealizmit i merrnin ato për mbarim të botës materiale. Po «fatkeqësia» e estetëve modernistë të kohës sonë është shumë më e madhe e ajo e modernistëve të fillimit të shek. XX. Ata vazhdojnë edhe sot, në kohën tonë, t'i interpretojnë në mënyrë idealiste zbulimet e asaj kohe dhe t'i shtrembërojnë ashtu si në fillim të shek. XX. Kështu esteti amerikan, P. Blank, më 1957 shkruante se gjoja gjithë merita e Shredingerit, Hajzenbergut, Dirakut, Borit qëndron në formulimin e konkluzionit se «bota, që kuptohej si diçka e përbërë nga thërrmijat materiale, doli në fakt se është vetëm një sistem valësh, qendër e një cikloni valësh ose luhateje e eterit imagjinar. Materia u bë sinonim i energjisë. Kështu pas 100 vjetësh u zhduk gjurma e fundit e atomit të fortë, solid, të pashkatërrueshëm të Daltonit, dhe në botën shkencore ideja e substancës filloi të mos ekzistojë më». Ky pohim dëshmon qartë se parimin themelor të idealizmit «fizik» («materia zhduket»). P. Blanku ia vesh shkencës dhe e merr për një ide shkencore, të vërtetuar katërcipërisht. Vetëm një injorant ose një falsifikator mund të arrijë deri aty sa t'i atribuojë fizikës moderne idetë se «materia u bë sinonim i energjisë», se «me botën shkencore ideja e substancës nuk ekziston më», siç predikon P. Blanku. Zbulimet e mëdha të shkencave të natyrës, sidomos të fizikës, të teorisë së relativitetit, të matematikës në shek. e XX nuk vërtetuan pikëpamjet idealiste se «materia zhduket», por argumentuan ekzistencën e formave të tjera të materies dhe të ligjësisë të tjera objektive të saj që nuk njiheshin më përpara, vërtetuan me fakte të reja konkluzionet e materializmit dialektik mbi realitetin objektiv të materies dhe mbi lëvizjen, hapësirën, kohën si forma objektive të ekzistencës së materies.

Duke kundërshtuar qysh më 1909 interpretimet dhe spekulimet realiste rreth zbulimeve shkencore të fizikës, V. I. Lenini në librin e tij «Materializmi dhe empiriokriticismi» thoshte se këto zbulime nuk vërtetuan «zhdukjen e materies», por provuan se u «zhduk ai kufi, deri ku ne e njihnim materien», se «njohja jonë shkoi më thellë». ¹⁾ Mirëpo në kushtet e rendit reaksionar borgjez, sipas Leninit, progresi i shkencave

1) V. I. Lenin Veprat, V. 14, f. 335

natyrore shoqërohet edhe me gjallërimin dhe lindjen e rrymave të filozofisë idealiste, një prej të cilave ishte idealizmi «fizik», që parazitohet mbi trungun e shëndoshë të shkencave. «Fizikën e sotme, — thoshte në mënyrë figurative Lenini, duke patur parasysh spekulimet idealiste rreth saj, — e kanë zënë dhimbjet e lindjes. Ajo po lind materializmin dialektik. Kjo lindje është e dhimbshme. Përveç qenies së gjallë dhe të aftë për të jetuar, nga kjo lindje dalin në mënyrë të pashmangshme edhe disa produkte të vdekura, disa trupa të panevojshëm, të cilët e kanë vendin në plehra. Në këto trupa të panevojshëm bën pjesë gjithë idealizmi «fizik»»¹⁾ Ky idealizëm «fizik» ka mohuar dhe mohon ekzistencën objektive të materies, e shpall atë të paqenë.

Por përse u lypsen ushtrimet filozofike mbi «zhdukjen e materies» estetëve modernistë? Ato u duhen atyre që të argumentojnë se meqë njeriu nuk duhet ta përfillë në përgjithësi ekzistencën e realitetit objektiv, atëherë edhe arti s'ka përse të lidhet me realitetin, botën, jetën. Estetët modernistë përpigën t'i bindin artistët se meqë shkenca paskërka vërtetuar «zhdukjen e materies», atëherë edhe arti bashkëkohor, që të mos mbetet mbrapa vrapit të shkencës, duhet ta pranojë të paqenë botën objektive të sendeve dhe duhet të heqë dorë nga paraqitja e saj në art, duhet të kalojë në pozitat e abstraksionizmit, e modernizmit. «Sot shkenca na njofton, — predikon P. Blanku që mbron modernizmin, — se ne jetojmë në një botë hijesh aq abstrakte, saqë është e pamundur të formosh një tablo të kuptueshme mbi atë që ndodh në të vërtetë. Arti u bë abstrakt vetëm në atë masë, në të cilën bota u bë abstrakte. Në krahasim me këtë, gjithësia materiale e shek. XIX ishte një mjedis i përshtatshëm dhe komod për njeriun. Por kjo siguri nuk ishte e qëndrueshme. Ideja mbi hapësirën e pafundme të atomit ishte vetëm një goditje e parë në serinë e goditjeve që mori shek. XX. Tani materies s'i ka mbetur fare gjë dhe çdo aspekt qëndrueshmërie bëhet iluzor. Shkëmbinjtë, pemët, shtëpitë, burrat dhe gratë janë thjesht fantazma të vetes së tyre». S'duhet shumë mundim të kuptosh se barazimi i sendeve materiale me fantazmat nuk lidhet dhe nuk vjen nga «fryma» e shkencave moderne, por nga mesjeta, nga obskurantizmi mesjetar. Drejt abstraksionizmit artin nuk e shtojnë shkenca dhe zhvillimi i saj, rritja e nivelit të abstraksioneve

1) V. I. Lenin; Po aty; f. 406

të saj, por përkundrazi, frika e borgjezisë reacionare nga realiteti dhe nga njohja shkencore. Ushtrimet filozofike të idealizmit «fizik» u duhen estetëve modernistë për të pohuar se gjoja të pasqyrosh realitetin, sendet, jetën, njerëzit, qënqesh njëllor si të merresh me fantazma, kurse t'i kthesh kurrizin kësaj bote e të endesh në sferën e simboleve të thata, të vdekura e të pakuptueshme, siç bën abstraksionizmi, qënqesh një hap drejt «afërimit me realitetin e shkencave»!

Se sa banale janë falsifikimet idealiste të të dhënave të shkencës, që përdorin estetët modernistë, e dëshmon mirë edhe shtrembërimi i formulës së Ajnshtajnit $E = mc^2$ në frymën e «energjitizmit» idealist, d.m.th. të asaj filozofie që pranon se materia zhduket, duke u shndërruar në energji «të kulluar», jo materiale ose në një forcë shpirtërore. Kështu estetë gjerman L. Hajdenrajh thotë se «sa larg ka shkuar realiteti objektiv shkencor nga përvoja jonë e drejtpërdrejtë, e tregon mirë fakti se shkenca ka arritur tani atë etapë, kur materia dhe energjia shqyrtohen si madhësi që transformohen reciprokisht te njëra-tjetra». Në të vërtetë formula e Ajnshtajnit nuk ka provuar e nuk provon se «energjia transformohet në materie dhe materia në energji». Ligji i Ajnshtajnit nuk flet për materien (kjo është kategori filozofike dhe këtë e dinte mirë Ajnshtajni), por për masën. Materia dhe masa s'janë e njëjta gjë. Ky dallim ka rëndësi, sepse zvogëlimi ose rritja e masës, që është konstatuar nga shkenca, nuk është aspak «zhdukje» ose «lindje» e materies. Materia, duke u transformuar, mbetet përjetësisht e paasgjësueshme. Sa për energjinë, ndryshe nga pikëpamjet e estetëve modernistë, shkenca nuk e shikon atë si një «forcë jo materiale», që i paraprin materies, por thjesht si masë e lëvizjes së sistemeve materiale.

Falsifikimi i ligjit të Ajnshtajnit ka për qëllim t'i hapet rruga abstraksionizmit, largimit nga bota e sendeve shqisore, materiale dhe zhytjes në një botë mistike, t'u hapet rrugë kërkimeve shterpe të «forcave shpirtërore», «energji të kulluara». Prandaj ashtu si nuk e ka ndihmuar kurrë artistin botëkuptimi filozofik idealist, edhe variantet e sotme të idealizmit «fizik» janë një instrument në duart e forcave shoqërore reacionare, që e përdorin për t'i penguar artistët të kenë përfytyrime të sakta mbi botën në përputhje me zhvillimin e shkencave, Idealizmi «fizik» i mban artistët larg zbulimeve shkencore, i mban në padije.

Nuk është pa rëndësi të përmendim se mjaft artistë modernistë në vendet kapitaliste e revizioniste, ndonëse e pa-

raqitin veten si «përfaqësues në art të fjalës së fundit të shkencës», në fakt nuk kanë fare haber nga shkencat. Për zhvillimin e shkencave ata informohen vetëm nëpërmjet filozofisë idealiste, spekulimeve të saj, që e shtrembërojnë kuptimin e zbulimeve të reja shkencore. Me të drejtë shkrimtari anglez Çarls Snou, autori i librit të përkthyer shqip. «Vdekje në anije», thotë se midis artistëve modernistë nuk janë të paktë ata që s'dinë asgjë mbi ligjin e dytë të termodinamikës ose mbi teorinë e relativitetit dhe për këtë arsye u besojnë menjëherë gjithë trillimeve dhe spekulimeve të filozofëve dhe estetëve idealistë, marrin anën e teorive dhe të praktikave pseudoshkencore të modernizmit. «Shumica e shkrimtarëve tanë, — shkruan Ç. Snou, — nuk kuptojnë fare nga shkenca dhe kjo nuk mund të mos ndikojë mbi klimën intelektuale dhe, nga ana e saj, ndihmon që shumë prej tyre të drejtohen nga primitivizmi, të përqafojnë modernizmin». Poeti gagarell sovjetik Jevtushenko, një nga idhujt e poezisë moderniste në Bashkimin Sovjetik, ka thënë me cinizëm, duke ia kundërvënë artin shkencës: «Unë s'mund ta kuptoj ligjin e Omit». Ndaj këtij pohimi nuk mund të përgjigjeshim veçse me fjalët: «Aq më keq për të!». Kuptohet se injoranca «shkencore» nuk mund ta rritë autoritetin e një shkrimtari që pretendon të jetë zëdhënës i «epokës moderne». Pohimi i Jevtushenkos është njëllë sikur ndonjë shkencëtar i kohës sonë të mburrej, duke pranuar se nuk e ka dëgjuar ndonjëherë emrin e Shekspirit! Megjithëkëtë fjalët e Jevtushenkos janë kuptimplote, sepse tregojnë edhe një herë se sa larg shkencës qëndrojnë artistët modernistë.

Modernizmi dhe teoria e relativitetit

Një rol shumë të madh në doktrinën estetike të modernizmit kanë luajtur spekulimet rreth teorisë së relativitetit. Estetët dhe filozofët borgjezë janë përpjekur, nga njëra anë, ta shtrembërojnë përmbajtjen e teorisë së relativitetit, t'i interpretojnë në mënyrë arbitrare, antishkencore shumë koncepte dhe parime të saj themelore, të futin në to një kuptim të kundërt nga ai që kanë dhe, nga ana tjetër, ata i përdorin këto shtrembërime si një mbështetje për t'i përlligjur praktikën artistike të modernizmit.

Të ndikuar nga spekulimet idealiste rreth teorisë së relativitetit shumë piktorë kubistë, futuristë, ekspresionistë, su-

rrealistë dhe abstraksionistë krijuan lloj-lloj «tablo» e «skulptura» absurde të cilave u ngjithnin mbishkrime me pretendime «shkencore» si: «Hapësira, pandërprerja, koha» (në një sfond të verdhë duken disa vija kafe); «Për nder të botës së Minkovskit» (një spiral i nikeluar); «Kontinuumi» (figura konike me prerje të dyanshme); «Pikturë relativiste» (fushëza me ngjyra midis katërkëndëshave të bardhë), «Forca — në hapësirë» (lenta të përdredhura ovale) etj. Tërë këto «krijime», përveç mbishkrimeve, nuk kanë patur asgjë që të kishte të bënte me teorinë e relativitetit ose me fizikën moderne. Mirëpo meqenëse shumica e njerëzve janë përgjithësisht pak të informuar për përmbajtjen e teorisë së relativitetit, referimi i modernistëve të kjo teori ka patur efekt të madh dhe ka qenë një nga përpjekjet më të rrezikshme për të mbrojtur modernizmin.

Estetët modernistë kanë spekuluar shumë, sidomos për problemin e rolit të sistemit të koordinatave (të llogaritjes, të matjes) në fushën e pikturës dhe ideve të reja që solli teoria e relativitetit në këtë drejtim. Ata përpiqen të tregojnë se nga koha e Renesansës deri në fund të shek. XX piktura ishte mbështetur në pikëpamjen gjeocentrike të fizikës klasike, që e merrte Tokën, planetin tonë, si një sistem absolut referimi d.m.th. si një sistem që ndodhet në qetësi absolute, ndaj të cilit bëhet lëvizja e të gjitha trupave të tjerë materiale dhe në raport me të cilën llogaritet pozicioni i çdo trupi në hapësirë dhe lëvizja e trupave në kohë. Që këtej estetët modernistë i atribuojnë pikturës realiste një varg «kufizimesh», që i vijnë, sipas mendimit të tyre, ngaqë ajo pranon një sistem të vetëm referimi, rigorozisht të përcaktuar dhe pikërisht Tokën. Piktoret realiste, kur pikturojnë pozicionin e objekteve në hapësirë e llogaritin atë në raport me Tokën.

Sipas estetëve modernistë, «kufizimet», që ata i atribuonin pikturës realiste, u bë e mundur të mënjanoheshin kur u zbulua teoria e relativitetit. Kjo teori e mohoi ekzistencën e një sistemi referimi të privilegjuar, absolut dhe vërtetoi se çdo sistem referimi ka karakter relativ, sepse s'ka asnjë sistem material që të jetë absolutisht i palëvizshëm, sepse lëvizja në gjithësi është lëvizje e të gjithë trupave ndaj të gjithë trupave materiale. Që këtej ata e shpallën të zhvlerësuar praktikën e pikturës realiste që merrte Tokën si sistem referimi dhe që mbështetej në ligjet e perspektivës. Ata deklaruan se piktori modern, që ka përvetësuar mësimet e teorisë së relativitetit, nuk ka përse ta kufizojë më veten me një sistem të tillë referimi,

me Tokën. Ai mund t'i zgjedhë sistemet e referimit arbitrarisht, si e sa të dojë dhe prandaj mund të heqë dorë edhe nga ligjet e perspektivës. Që këtë nxirrej përfundimi se praktika e pikturës moderniste, d.m.th., deformimet e realitetit, humbja e figurshmërisë, na qenkan gjoja fryt i koncepteve të reja mbi sistemin e referimit që solli teoria e relativitetit në shkencë.

Ky varg arsyesimesh është i ndërtuar mbi shumë falsifikime e shtrembërime. S'është e vërtetë se fizika klasike u ndërtua mbi teorinë gjeocentrike të Ptolemeut; përkundrazi qysh në shekujt e XVI-XVII ajo kishte si pikënisje idenë e Kopernikut, që pranonte lëvizjen e Tokës rreth Diellit. Pastaj, s'është e vërtetë se teoria e relativitetit e zbuloi për herë të parë që Toka s'është sistem i privilegjuar referimi; këtë e dinte në kohën e vet edhe Galileu, një nga pararendësit e fizikës klasike. Por nuk është kjo kryesorja; kryesorja qëndron në faktin se mohimi i sistemeve të privilegjuara të referimit nuk sjell dhe s'ka pse të sjellë ndonjë ndryshim në praktikën normale të të pikturuarit, d.m.th. nuk nënkupton aspak që piktori gjatë punës së tij të heqë dorë nga zgjedhja e Tokës si sistem referimi. Teoria e relativitetit nuk solli as edhe një argument të vetëm për të mohuar domosdoshmërinë e asaj praktike pikturimi, që përdor ekskluzivisht Tokën si sistem koordinatash.

Situata në të cilën piktori zgjedh Tokën si sistem referimi është situata më normale për të pikturuar. Në punën e tij piktori ka të bëjë gjithmonë me një pjesë të hapësirës reale të planetit tonë. Kjo hapësirë përbëhet nga shtrirja dhe bashkërenditja e sendeve, që shikon piktori: nga shtrirja e horizontit, qiellit, maleve, kodrave, fushave, lumenjve, pemëve, shtëpive rrugëve, kopshteve, shesheve, dhomave etj. Ndaj kësaj hapësire reale të Tokës piktori mund të përcaktojë dhe përcakton pozicionin ose lëvizjen e atyre objekteve, njerëzve ose ngjarjeve që përpiqet t'i fiksojë në tablotë tij. Në raport me këtë sistem referimi, piktori realist ka mundësi t'i paraqitë me vërtetësi artistike si objektet që ndodhen në qetësi, ashtu edhe ata që lëvizin brenda asaj pjese të hapësirës, që përfshihet në fushën e shikimit të piktorit.

Zgjedhja e Tokës për sistem referimi (kjo gjë është aq e natyrshme sa që piktori shpeshherë e bën atë spontanisht, pa vetëdije) nuk është një preferencë arbitrare e subjektive, nuk do të thotë se ai kthehet me këtë te sistemi gjeocentrik i Ptolemeut, se kundërshton teorinë e relativitetit. Kjo zgjedh-

je ka arsye objektive; puna është se jeta dhe ngjarjet e njerëzve ndodhin mbi Tokë; planeti ynë është mjedisi real, ku zhvillohet e kalon normalisht jeta e njerëzve. Mund të përmendim se këtë gjë e pat theksuar edhe vetë Ajnshtajni, i cili, sigurisht, nuk ka qenë kundër teorisë së relativitetit, që vetë e formuloi! «Kur duam të përcaktojmë pozicionin e sendeve dhe të njerëzve në një qytet, — ka shkruar Ajnshtajni, — për sistem referimi marrim rrugët ose bulevardet. Deri tani s'kemi patur shqetësim për caktimin e sistemit të referimit kur zbatonim ligjet e mekanikës, sepse ne jetojmë në Tokë dhe nuk na lind vështirësi kur zgjedhim një sistem referimi që lidhet rigorozisht me Tokën».

Lëvizja e planetit tonë nuk i pengon njerëzit të orientohen drejt në hapësirën rrethuese, të zhvillojnë veprimtarinë e tyre materiale e shpirtërore, të merren edhe me pikturë. Madje, piktori mund të pikturojë normalisht, pavarësisht nga lëvizja e tokës, jo vetëm sendet dhe njerëzit që ndodhen mbi të, por edhe kupën e qiellit me yje, megjithëse toka dhe yjtë janë në lëvizje të vazhdueshme ndaj njëri tjetrit dhe pozicioni i tyre ndryshon vazhdimisht, edhe lindjen e diellit (ndonëse dihet se njerëzit e shikojnë këtë fenomen tetë minuta më vonë nga ç'ndodh realisht; kjo është koha që i duhet dritës së diellit të mbërrijë mbi tokë).

Për sistem referimi mund të merret edhe një trup që lëviz, p.sh. një vagon treni, një anije, një aeroplan, një varkë etj. Kur mjeti i transportit, brenda të cilit ndodhet piktori, lëviz në mënyrë të njëtrajtshme dhe drejtvizore, atëherë ai ka mundësi të pikturojë normalisht sendet që ndodhen mbi këtë mjet transporti. Ai e ndien veten njëlloj sikur të ishte mbi trotuar ose mbi dyshemenë e palëvizshme të studios. Në historinë e pikturës janë krijuar tablo mbi një sistem të tillë referimi si p.sh. «Vagoni i klasit të tretë» i Domjesë. Edhe në këtë rast gjithë raportet hapësinore ndërmjet piktorit dhe objekteve të pasqyruara prej tij, gjithë ngjarjet përshkruhen dhe paraqiten sipas metodës së fizikës klasike me anë të hapësirës tredimensionale të Euklidit, që u afirmua në pikturën realiste qysh nga koha e Renesansës. Praktika normale e të pikturuarit s'ka të bëjë aspak me teorinë e relativitetit, e cila zbatohet në sistemet materiale që lëvizin me shpejtësi të mëdha që i afrohen shpejtësisë së dritës, d.m.th. 300.000 km/sek.

Estetët modernistë pa përfillur kushtet brenda të cilave gjen zbatim teoria e relativitetit, kërkojnë, as më pak e as më shumë, «zbatimin total të teorisë së relativitetit në

pikturë». Në këtë rast është me vend të përmendim se vetë Ajnshtajni tallej shpesh me interpretuesit vulgarë të teorisë së tij, që s'përfillnin faktin se ajo zbatohet për kushtet kur objektet materiale lëvizin me shpejtësinë e dritës. Dhe meqenëse piktori ka të bëjë me rrethanat, në të cilat veprojnë ligjet e fizikës klasike, ai s'ka përse të shkatërrojë artin e të pikturuarit, siç bëjnë piktorët modernistë, vetëm e vetëm që të marrë pozën e njerëzve që adhurojnë «shkencat moderne».

«Dimensioni i katërt» dhe kritika e simultanizmit

Estetët modernistë janë kapur dhe vazhdojnë të kapen edhe pas një ane tjetër të teorisë së relativitetit. Ata përpiqen të tregojnë se teoria e relativitetit, zbuloi një dimension «të katërt» të hapësirës ose «hapësirën me katër dimensione» gjë që, sipas tyre, duhet ta detyrojë pikturën të heqë dorë nga ajo mënyrë e trajtimit të raporteve hapësinore që ka qenë karakteristike për realizmin. Estetët modernistë e shtrojnë problemin kështu: piktura ose do të vazhdojë të jetë e lidhur me përfytyrimet «e vjetëruara» të fizikës klasike, që pranonte hapësirën tredimensionale dhe atëherë ajo do të vazhdojë t'u përmbahet ligjeve të perspektivës dhe s'do të jetë në gjendje të japë dinamizmin e jetës; ose do të lidhet me përfytyrimet moderne të teorisë së relativitetit, që pranojnë «hapësirën katërdimensionale», dhe atëherë do të futë në art «dinamizmin» e jetës.

Shtuarja e problemit në këtë mënyrë dëshmon se sa pak të informuar janë estetët modernistë jo vetëm mbi përmbajtjen e fizikës moderne, por edhe të fizikës klasike. Merita e teorisë së relativitetit nuk qëndron në zbulimin e ndonjë «dimensioni të katërt» ose të «hapësirës me katër dimensione». Në fakt as fizika klasike, as fizika moderne nuk e pranojnë ekzistencën e një hapësire me më shumë se tre dimensione. Hapësira ka tre dhe vetëm tre dimensione, sepse çdo trup material ka shtrirje tredimensionale në hapësirë.¹⁾ Kjo do të

1) Vija që lidh pikat nëpër të cilat lëviz një trup quhet hapësirë njëdimensionale; sipërfaqja e sheshtë e çdo objekti përbën hapësirën ose kontinuumin dydimensional, kurse trupat që kanë thellësi, vëllim përbëjnë hapësirën ose kontinuumin tredimensional.

thotë se çdo trup ka gjatësi, gjerësi, trashësi. Mirëpo sendet nuk ekzistojnë vetëm në hapësirë, por edhe në kohë. Ngjarjet karakterizohen edhe nga pikëpamja e shtrirjes së tyre tredimensionale në hapësirë, edhe nga zgjatja e tyre në kohë, d.m.th. karakterizohen, siç thuhet, edhe nga një «dimension i katërt». Kjo tregon se i ashtuquajturit «dimension i katërt» nuk është dimension i katërt i hapësirës, por karakterizon kohën. Koha ka vetëm një dimension, sepse rrjedh në një drejtim. Në këtë kuptim thuhet se bota e ngjarjeve përbën një «kontinuum katërdimensional». Vetëm profanët mund t'i atribuojnë teorisë së relativitetit «meritën» e zbulimit të një «dimensioni të katërt» ose të «hapësirës me katër dimensione». Teoria e relativitetit përdor konceptin e «hapësirës katërdimensionale», por ky është një abstraksion shkencor, i cili përdoret për të shënuar tre dimensionet e hapësirës dhe dimensionin e kohës dhe për të theksuar lidhjen midis hapësirës dhe kohës në një kontinuum të vetëm katërdimensional.

Për më tepër, koncepti i «kontinuumit katërdimensional» nuk është formuluar për herë të parë në shek. XX nga fizika moderne ose teoria e relativitetit, atë e ka përdorur shekujt e radhë fizika klasike. «Një gabim mjaft i përhapur, — ka shkruar Ajnshtajni, — është opinioni sikur teoria speciale e relativitetit gjoja ka zbuluar ose ka futur për herë të parë kontinuumin fizik katërdimensional. Sigurisht, nuk është kështu. Kontinuumi katërdimensional i hapësirës dhe kohës qëndron, po kështu, në bazë edhe të mekanikës klasike». Ky pohim i vetë Ajnshtajnit është shumë i rëndësishëm, sepse ndihmon që të kuptohet se sa e pathemeltë është teza e estetikës moderniste, sipas së cilës realizmi nuk e paskërka dhënë dhe nuk mund ta japë dinamizmin e jetës meqë mbështetet në fizikën klasike. Në të vërtetë fizika klasike, duke përdorur kontinuumin katërdimensional, ka patur mundësi ta përshkruajë me saktësi matematike lëvizjen e sistemeve materiale brenda caqeve të shtrirjes së ligjeve të saj. Jo vetëm arti realist, por edhe para tij, gjatë gjithë historisë së arteve figurative, duke u mbështetur intuitivisht në përvojën empirike, piktorët patën përdorur plot mjete konkrete artistike për të shprehur gjendjet dinamike të botës para se të ishte zbuluar teoria e relativitetit.

Duke luftuar kundër realizmit dhe vërtetësisë në art, estetët modernistë kanë mbështetur parimin e simultanizmit, të njëkohësisë, si një parim që e «riron» pikturën moderniste me frymën e teorisë së relativitetit. Ata përpiqen

ta përligjin me çdo menyrë parimin e simultanizmit, sepse ky ka shërbyer si bazë për deformimet dhe shtrembërimet, që janë karakteristike për pikturën kubiste, futuriste dhe surrealistë. Simultanizmi e nënkupton bashkimin dhe përzierjen në një figurë të vetme të mbresave mbi ngjarjet që kanë ndodhur në hapësirë dhe në kohë veç e veç, p.sh. të mbresave mbi pamjen anash, me pamjen përballë të një fytyre ose të mbresave mbi pjesë të ndryshme të dukshme e të padukshme të një sendi. Sipas esteteve modernistë kjo gjë qenkerka e lejueshme dhe e mundur sepse gjoja teoria e relativitetit paskërka vërtetuar «shndërrimin e kohës në një dimension të katërt të hapësirës, futjen e kohës në hapësirë», «I ashtuquajturi dimension i katërt, — shkruan esteti amerikan A. Hauzer, që e heq veten specialist për problemet e shkencave natyrore në estetikë. — është hyrja e kohës, ku mund të lëvizësh si në dhomë dhe të shikosh të njëjtin objekt nga pika të ndryshme vështrimi, është praktika e pasqyrimin në një tablo e dy aspekteve të ndryshme të të njëjtit objekt, bashkimi për shembull i profilit dhe i anfasit në portret, siç e kanë bërë këtë në tablotë e para kubistët, ose pasqyrimi i asaj që shikon përpara njëri sy dhe të asaj që shikon anash tjetri sy, gjë që do të thotë hyrje e kohës brenda dimensionit të hapësirës».

Praktika e kubistëve s'ka të bëjë fare me teorinë e relativitetit, e cila nuk ka treguar se «koha futet në hapësirë dhe bëhet dimension i katërt i kësaj», por gjëra krejt të tjera. Hauzeri kritikon realistët që ruajnë identitetin e figurës dhe mburr surrealistët dhe kubistët që ngjeshin ose përziejnë në një figurë shumë momente, duke kombinuar pamjen anësore me atë përballë, me treçerekun ose gjysmën e pjesës tjetër. «Kështu, — shkruan ai, — ne fiksojmë njërin ose tjetrën pjesë në kombinim dhe shikojmë kalimin e figurës nga profili në anfas të plotë, shikojmë se si veshi bëhet sy ose e kundërta», Kuptohet se tabloja ku «shndërrohet veshi në sy» është tallje jo vetëm me shkencën, por edhe me pikturën!

Estetët modernistë simultanizmin, «njëkohësinë» e pikturës kubiste janë përpjekur ta argumentojnë duke iu drejtuar jo vetëm «shkencës moderne» por edhe «teknikës moderne», konkretisht kinematografisë. A. Hauzer pohon se simultanizmin piktura moderniste e ka mësuar nga kinematografia, ku sipas tij, «është arritur fluktuacioni i kufijve të hapësirës dhe kohës». Por fakti që në kinematografi paraqi-

ten ngjarje, që zhvillohen herë në një vend e herë në një vend tjetër, s'do të thotë aspak se në të humbasin e përzihen njëra me tjetrën hapësira e koha. Kinematografia nuk i përmbahet as parimit tjetër të simultanizmit, «paraqitjes së figurës ose objektit nga shumë pika vështrimi». Arti i kinematografisë ndërtohet nëpërmjet sumimit të momenteve pambarimisht të shumta dhe të afërta, që fiksohen në çdo kuadër të filmit dhe që zëvendësohen vazhdimisht me një shpejtësi të caktuar, duke krijuar lëvizjen e figurës në ekran. Pastaj, asnjë lidhje nuk ka midis lëvizjes së figurave në ekran dhe teorisë së relativitetit; sepse lëvizja e kuadrove të filmit bëhet me shpejtësi relativisht të vogël, prej 24 kuadro në sekondë, gjë që e bën të mundur perceptimin e tyre prej syrit, si një ngjarje të pandërprerë që zhvillohet në kohë dhe hapësirë reale.

Dhe më në fund, Hauzeri dhe estetët të tjerë modernistë nuk i përfillin dallimet cilësore midis artit kinematografik dhe pikturës. Në kinematografi syri i spektatorit i sumon mbresat e ndryshme që lindin në ekran gjatë zëvendësimit të kuadrove në një figurë të njëkohshme vizuale, që karakterizohet nga lëvizja; në pikturë punët janë krejt ndryshe, aty figura, si të thuash, është mbërthyer mbi beze dhe s'lëviz. Prandaj në pikturë syri i spektatorit kap jo zëvendësimin e kuadrove, por një figurë të qëndrueshme, të pandryshueshme, e cila mund të pasqyrojë si gjendje statike, ashtu edhe gjendje dinamike të botës.

Sigurisht, kjo veçori e pikturës, nuk e bën të pamundur për të pasqyruar lëvizjet dhe ndryshimet që ndodhin në realitetin objektiv dhe për kohën që rrjedh. Historia e artit tregon se në pikturë, ashtu si edhe në artet e tjerë, janë përpunuar shumë rrugë e mjete konkrete që e bëjnë të mundur paraqitjen e lëvizjes dhe zgjatjen në kohë të ngjarjeve. Por mënyra e transmetimit të këtyre ndryshimeve në pikturë është e veçantë në krahasim me kinematografinë. Piktura ndërtohet duke fiksuar atë moment, tek i cili është zbuluar baza e brendshme e lëvizjes së figurës dhe e ndryshimeve, që i paraprijnë këtij momenti ose që e pasojnë. Piktori realist me një rrudhë na rrëfen për dhjetëra e dhjetëra vite të jetës.

«Hapësira e lakuar» dhe modernizmi

Një anë tjetër e rëndësishme e përmbajtjes së re që solli teoria e përgjithshme e relativitetit, pas së cilës kapen estetët modernistë për të sulmuar realizmin dhe për të mbrojtur modernizmin, ka të bëjë me raportet midis hapësirës, kohës, nga njëra anë, dhe masës, fushës së gravitetit të sistemeve të ndryshëm materiale, nga ana tjetër.

Fizika klasike hapësirën e kohën i merrte të pavarur prej fushës gravitacionale, masës së trupave. Që këtej nxirrej edhe konkluzioni mbi vlerën universale të gjeometrisë së Euklidit, në bazë të së cilës u formuluan edhe ligjet e perspektivës optike. Mirëpo qysh në shek. XIX. d.m.th. shumë kohë para se të ishte formuluar teoria e relativitetit, matematicienët Llobagevski, Riman dhe Boljai formuluan gjeometritë jo euklidiane. Në shkencë u pranua se po aq sa janë të drejta parimet e gjeometrisë së Euklidit (p.sh. shuma e këndeve të një trekëndëshi është gjithmonë e barabartë me dy kënde të drejtë; ose: nga një pikë jashtë një drejtëze mund të hiqet vetëm një drejtëz tjetër paralele me të) janë të drejta edhe parimet e gjeometrisë joeuklidiane (p.sh. shuma e këndeve të një trekëndëshi në varësi nga gjatësia e brinjëve mund të jetë më shumë ose më pak se dy kënde të drejtë; ose: nga një pikë jashtë një drejtëze mund të hiqen të paktën dy vija paralele mbi të).

Teoria e relativitetit hodhi një hap të rëndësishëm më tej sepse shpjegoi arsyen përse janë të mundura gjeometri të ndryshme, duke zbuluar varësinë e hapësirë-kohës nga masa, nga fusha e gravitetit. Vetitë e hapësirës dhe të kohës, sipas teorisë së përgjithshme të relativitetit, nuk mund të jenë të njëjta në sisteme materiale, masa, fusha gravitacionale e të cilëve ndryshon shumë. Në kushtet kur kemi të bëjmë me fusha gravitacionale të sistemeve materiale me masa tepër të mëdha, metrika e hapësirës dhe e kohës ndryshon; me rritjen e masës së sistemit material distanca hapësinore zvogëlohet dhe ngadalësohet ritmi i rrjedhjes së kohës së tij. Kjo gjë ndodh kur shpejtësia e sistemeve materiale është shumë e madhe dhe i afrohet asaj të dritës. Në të tilla kushte nuk është më e drejtë gjeometria euklidiane, por bëhen të zbatueshme gjeometritë joeuklidiane. Teoria e relativitetit argumentoi se shmangia nga gjeometria e Euklidit lidhet me një lloj «lakimi», «kurbëzimi» të hapësirës në zonat ku janë përqendruar masa të mëdha gravitacionale; sa më të mëdha të jenë këto masa aq më e ma-

dhe bëhet edhe shmangia nga gjeometria euklidiane. «Lakimi» i hapësirës është vërtetuar eksperimentalisht. Është konstatuar se rrezet e dritës që vijnë nga yj të largët, kur kalojnë mjaft pranë diellit (kjo situatë fotografohet gjatë eklipsit të plotë të tij) anohen 1,74" në drejtim të fushës gravitacionale të diellit.

Duke u nisur nga «hapësira e lakuar» dhe gjeometritë joeuklidiane estetët modernistë kërkojnë që piktura të heqë dorë nga mënyra realiste e pasqyrimin të formave hapësinore, nga perspektiva dhe ligjet optike, kurse deformimet e shëmtuara të pikturës moderniste të vlerësohen si shprehje të koncepteve të reja të teorisë së relativitetit dhe të gjeometrive joeuklidiane.

Në të vërtetë edhe në këtë rast kemi të bëjmë me një shtrembërim të teorisë së relativitetit. Ai «lakim» i hapësirës, që konstaton teoria e relativitetit, është jashtëzakonisht i vogël në ato pjesë të gjithësisë ku jeton njerëzimi, në zonën e sistemit diellor, është aq i vogël sa që praktikisht nuk mund të kapet nga syri i njeriut, ai konstatohet vetëm me aparatura speciale. Për një distancë kaq të madhe sa ajo midis Tokës dhe Diellit (147-152 milion km.) ndodh vetëm gjysma e asaj shmangieje që përmendëm, d.m.th. lakimi kishte për të qenë shumë i vogël, vetëm 0.87". Ngaqë është kaq i vogël mund të themi, në kundërshtim me predikimet e estetëve modernistë, se në distancat midis Tokës dhe Diellit mund të hiqen drejtëza, d.m.th. mund të mos përfillet lakimi. Por po që i përfillshëm ky lakim për distanca prej qindramilion kilometrash, atëherë mbi raportet hapësinore të jetës së përditshme të njeriut ai as që e vlen të përmendet. Ky lakim nuk ndikon aspak mbi atë gjeometri, me të cilën ka të bëjë praktikisht piktori, me ndihmën e së cilës njeriu orientohet në mjedisin rrethues dhe në bazë të së cilës ka qenë përpunuar teoria e perspektivës, që përdor piktura realiste.

Gjeometria që i duhet pikturës është gjeometria euklidiane, e cila pasqyron drejt përmasat hapësinore, në të cilat ndodhet njeriu gjatë jetës së rëndomtë. Përmasat hapësinore gjeometrike joeuklidiane nuk i trajton piktura; prandaj edhe konceptet e teorisë së relativitetit, duke përfshirë atë të «hapësirës së lakuar», s'kanë të bëjnë me pikturën. Këto përmasa nuk e kërkojnë dhe nuk e përlligjin dëbimin nga piktura të gjeometrisë euklidiane dhe të ligjeve të perspektivës, nuk përlligjin as deformimet e pikturës moderniste. Këto deformime nuk burojnë nga zotërimi i koncepteve të reja shkencore prej piktorëve modernistë, por u imponohen atyre prej një botëkuptimi idealist, prej teorive estetike, antishkencore, formaliste.

Ajnshtajni theksonte se do të ishte absurde që kurbëzimin, lakimin e hapësirës të sistemeve materiale, që i studion kozmogonia ose ato veti të veçanta të hapësirës që janë karakteristike për mikrothërmijet, t'ua veshim raporteve hapësinore të atij mjedisi, ku zhvillohen gjithë proceset jetësore biologjike e sociale të njeriut. «Do të ishte absurde, — ka shkruar ai, duke kritikuar vulgarizimet që i bëheshin teorisë së tij, — ta zbatosh teorinë e relativitetit në shpejtësinë e automobilave, të vaporëve dhe trenave, siç është absurde të përdorësh makinën llogaritëse aty ku mjafton tabela e shumëzimit.»

Karakterit objektiv i hapësirës dhe i kohës

Ka estetë modernistë që përpiqen ta paraqitin realizmin «të vjetëruar» dhe «anakronik» meqenëse ai pranon karakterin objektiv të hapësirës dhe të kohës dhe i fikson ato si realitete objektive, që kanë ekzistencë të pavarur jashtë ndërgjegjes së njeriut. Sipas tyre, modernizmi bën një hap përpara në krahasim me realizmin, sepse gjoja mbështetet në konceptet e fizikës moderne, të teorisë së relativitetit, sepse hedh poshtë si pa vlerë dhe si të vjetëruara konceptet mbi hapësirën dhe kohën të fizikës klasike. Ky arsyetim është në themel i gabuar; ai përsërit një paragjykim metafizik të rëndomtë të filozofëve dhe estetëve borgjezë, të cilët formulimin e çdo teorie të re e shikojnë si përgënjeshtim, si rrëzim të gjithë dijeve të mëparshme. Sipas tyre, formulimi i teorisë së relativitetit duhet të ishte një anulim i plotë i fizikës klasike.

Në të vërtetë raportet midis tyre janë më të ndërlikuara. Teoria e relativitetit jep dije të sakta mbi hapësirën dhe kohën e sistemeve të caktuara materiale, që nuk i shqyrtonte fizika klasike; teoria e relativitetit vërtetoi se mekanika klasike është vetëm një rast i veçantë i saj, por nuk është përgënjeshtimi i saj.

Lenini ka theksuar karakterin dialektik të njohjes, që zhvillohet e pasurohet vazhdimisht. «Përfytyrimet njerëzore mbi hapësirën dhe kohën, — ka shkruar Lenini, — janë relative, por nga këto përfytyrime relative përbëhet e vërteta absolute, këto përfytyrime relative shkojnë, në zhvillimin e tyre, drejt të vërtetës absolute, i afrohen asaj.»¹⁾ Këtë parim

1) V.I. Lenin, Veprat, V. 14, f. 219.

mund ta ilustronjë me zhvillimin e gjeometrisë. Gjeometria e Euklidit nuk e humbi karakterin e saj shkencor, kur u zbuluan gjeometritë joeklidiane dhe teoria e relativitetit. Prandaj karakteri antishkencor, metafizik i koncepteve të estetëve modernistë qëndron në faktin se ata ndryshimin e përfytyrimeve mbi hapësirën dhe kohën e marrin si mohim të karakterit të tyre objektiv. Në të vërtetë ndryshimi i këtyre përfytyrimeve është vetëm një njohje më e thellë, më e gjithanshme e hapësirës dhe e kohës, që janë forma objektive të ekzistencës së materies, që kanë karakter objektiv dhe që ekzistojnë pavarësisht në se njerëzit i njohin ato mirë apo cekët. Prandaj Lenini thoshte: «Ndryshimi i përfytyrimeve të njeriut mbi hapësirën dhe kohën vlen po aq pak për ta hedhur poshtë realitetin objektiv të tyre, sa vlen ndryshimi i dijeve shkencore në lidhje me ndërtimin dhe format e lëvizjes së materies për të hedhur poshtë realitetin objektiv të botës së jashtme.»¹⁾

Ideja më e preferuar e modernistëve është ideja mbi karakterin subjektiv, iluzor të hapësirës dhe kohës. Ata nisen nga fakti se njeriu bëhet i vetëdijshëm për hapësirën dhe kohën nëpërmjet ndërgjegjes dhe kujtesës; mirëpo përfytyrimeve tona mbi hapësirën dhe kohën ata u mohojnë çdo përmbajtje objektive, i subjektivizojnë, fshijnë çdo lidhje të tyre me hapësirën dhe kohën objektive reale. Ata duan të tregojnë se gjoja kujtesa e çliron njeriun nga çdo realitet objektiv, se njeriu i zotëron hapësirën dhe kohën vetëm si aspekte të ndërgjegjes, të kujtesës së tij thjesht subjektive. «Kujtesa mbi kohën, — shkruan esteti amerikan A. Hauzer, — është një periudhë e caktuar e jetës sonë dhe s'ka ekzistencë reale». Madje, kuptimin subjektivist të hapësirës dhe kohës estetët modernistë bëjnë sikur e nxjerrin, përsëri, nga teoria e relativitetit.

Që t'i kujtosh ngjarjet dhe t'i fiksosh sipas kujtesës, kjo nuk tregon aspak se hapësira dhe koha janë subjektive; gjithashtu, kjo s'ka të bëjë fare me teorinë e relativitetit. Në këtë rast është me vend të përmendim opinionin e një prej themeluesve të fizikës moderne, të M. Bornit, i cili e quante meritë të Ajnshtajnit pranimin e karakterit objektiv të hapësirës dhe të kohës. Ai shkruante se për «Ajnshtajnin besimi në ekzistencën e botës objektive të pavarur nga subjekti vrojtues, ishte baza e zhvillimit të tij shkencor. Ai kërkonte që

1) V.I. Lenin, Veprat, V. 14, f. 219.

përshkrimi teorik të nisej nga idetë mbi këtë botë objektive, kurse hulumtimi shkencor duhej të qëndronte në konstatimin për herë e më të saktë të zhvillimit real të botës». Konceptet mbi hapësirën dhe kohën, që kanë modernistët, i kanë huajtur nga filozofia idealiste, e cila është në armiqësi të papajftueshme me teorinë e relativitetit dhe, përgjithësisht, me përfytyrimet e shkencave.

Platforma e estetikës moderniste për hapësirën dhe kohën është ndërtuar, duke u mbështetur së pari, te filozofia pozitiviste, tek idetë e Mahut dhe Avenariusit, që e mohonin karakterin objektiv të hapësirës dhe kohës. Mahu dhe Avenariusi, pozitivistë të shek. XX, që i ka kritikuar Lenini në «Materializmin dhe empiriokriticizmin», thoshin se «hapësira dhe koha janë vargje të rregullta ndijimesh». Modernistët janë ndikuar, gjithashtu, nga pikëpamjet idealiste të pararendësit të ekzistencializmit, mistikut danez të shek. XIX, Kierkegorit, i cili s'e pranonte karakterin objektiv të të moskthyerit të kohës dhe të rrjedhjes së saj në një drejtim të vetëm, gjithnjë përpara, duke u bazuar në ngatërrimin e mundshëm të mbresave në kujtesën e njeriut.

Mbi platformën e modernistëve ka lënë gjurmë të forta edhe filozofia e Bergsonit, që e konsideronte kohën irrealë dhe e barazonte me kujtesën. Bergsoni i absolutizonte kujtimet dhe i shikonte si faktor vendimtar në jetën e njeriut, sikur ato nuk janë pasqyrim i jetës së njeriut, por bazë e ekzistencës së tij. Duke përzier nga pozitë e idealizmit problemin e kohës si realitet objektiv me problemin e perceptimit, të përjetimit të saj nga njeriu, Bergsoni i hapi shtigjet atij interpretimi subjektivist, psikologjik të kohës, që është karakteristik për praktikën e modernizmit, sidomos për letërsinë dekadente të «përroit psikik» të Prustit, Xhojsit, Kafkës etj. Për modernistët kujtimet nuk paraqisin jetën e njeriut, por përkundrazi, e gëlltitin atë, e vënë nën pushtetin e tyre; nuk janë mbresat që na rrëfejnë për jetën, por jeta përbëhet nga vetë kujtimet. Ky shtrembërim mbështetet në subjektivizimin idealist të kohës. Loja me kujtesën në letërsinë moderniste u shoqërua edhe me principin e copëzimit, e fragmentarizimit të kujtimeve, që u jep atyre një karakter alogjik, irracional.

Shkrimtarët modernistë e mohojnë rrjedhjen e kohës në një drejtim dhe i përziejnë momentet e saj objektive, siç mund të përzihen mbresat dhe kujtimet në një mendje të hallakatur, të atrofizuar, sklerotike ose të përgjumur. Pasi mohojnë të moskthyerit e kohës, modernistët bëjnë edhe një

hap tjetër më tej, mohojnë lidhjen shkakësore, lidhjet shkakë-pasojë, duke u hapur rrugën ideve të indeterminizmit. Kuptimplotë në këtë drejtim është krijimtaria e shkrimtarëve ekspressionistë.

Rrjedha e kohës në një drejtim, të moskthyerit e saj si proces ka karakter objektiv dhe është një realitet, që s'varet nga ndërgjegja jonë, s'varet nga fakti se sa mbresat e kujtesës sonë i pasqyrojnë drejt apo jo ngjarjet. Të moskthyerit e kohës shprehet në lidhjet shkakësore të fenomeneve, ku shkaku gjithmonë i paraprin në kohë pasojës, gjë që i jep procesit të lëvizjes rregullsi, e bën një proces të determinuar kalimi nga shkaku te pasoja.

Copëzimi i kohës, mohimi i objektivitetit, të të moskthyerit të saj, të lidhjeve shkakësore u bënë për modernistët pikënisje për të përhapur irracionlizmin, për të copëzuar personalitetin e njeriut në gjendje të kundërta shpirtërore, pa koherencë të brendshme, tipare që janë karakteristike për psikikën e të çmendurve dhe psikopatëve.

Shpënia deri në absurditet e copëzimit të kohës është dhënë sidomos në antiromanet e shkrimtarit formalist Rob-Grijesë. Veprat e tij mbushen me një kaos të vërtetë ngjarjesh, që duken absurde e pa kuptim ngaqë koha jepet e copëzuar dhe e çliruar nga lidhjet shkakësore objektive. Edhe kubistët me simultaneizmin e japin objektin jo siç është, por sipas mbresave të përziera subjektivisht në kujtesë, duke e bërë të pakuptueshëm. Një dramë e teatrit absurd ndërtohet me një personazh 80 vjeçar që takohet me tre «unët» e tij: 20,40 dhe 60 vjeçarë, sikur të ishin gjallë si edhe ai vetë. Në këtë dramë kjo gjë nuk është një konvencion i zakonshëm, por ndërtohet pikërisht mbi idetë filozofike idealiste, që mohojnë objektivitetin e kohës dhe të lidhjeve kauzale.

Interpretimi që i bëhet kohës nga filozofia dhe estetika borgjeze e shek. XX ka lidhje të ngushtë me afirmimin e një botëkuptimi pesimist, që është karakteristik për klasat reaktionare. Frika nga vdekja kthehet në frikë nga koha. Mbi këtë bazë modernistët kanë aktivizuar mitin grek të Hronosit, që hante fëmijët e vet. Me këto pikëpamje pesimiste arti modernist nuk synon të na thotë të vërtetën e hidhur mbi jetën e njerëzve në kushte të caktuara, por të përhapë dëshpërimin që është karakteristik për botëkuptimin e një klase pa të ardhme. Këtu e ka burimin edhe loja me kohën e modernistëve, që i krijon borgjezit ose iluzionin se mund ta zotërojë, ta kthejë e vërtitë kohën si do vetë ai ose i ngjall

dëshpërim ngaqë koha e bën viktimit të saj, e mbyl me rrjedhjen e saj. Këtë vjen edhe karakteri antihistorik i interpretimit të kohës, që e bën modernizmin një mjet për të mohuar dhe mistifikuar realitetin, për të fshehur të vërtetën e jetës dhe të kohës sonë.

Kritika e estetikës informativiste

Këto 20 vjetët e fundit ka patur një zhvillim të shpejtë teoria e informacionit, e cila gradualisht ka filluar të zbatohet në fusha të ndryshme, duke përfshirë edhe fushën e artit. Kjo teori ka konstatuar se gjithë llojet e lidhjeve, të komunikimeve janë procese të shkëmbimit, të informacionit.

Informacioni është një koncept shkencor, që karakterizon *rregullsinë strukturore* të çdo objekti. Duke bashkëvepruar me sisteme të tjerë, çdo sistem pasqyron te të tjerët specifikën e strukturës së tij, d.m.th. manifeston atë çka e shquan, e dallon nga të tjerët. Pikërisht ky është një proces informativ, gjatë të cilit fitohen *njoftime* (mesazhe) mbi sendet e fenomenet. Informacioni transmetohet me kanale të ndryshme. Njeriu informohet mbi objektet p.sh. përmes shqisave. Kanale artificiale, teknike për transmetimin e informacionit janë telefoni, telegrafi, radioja, televizioni, magnetofoni etj. Qarkullimi i informacionit nëpër këto kanale llogaritet me metoda të sakta matematike.

Proceset informative janë të pranishme edhe në sistemin e komunikimit artistik. Një pjesë muzikore e Bethovenit e fiksuar prej dorës së tij mbi një pentagramë me shenjat muzikore me nota, mund të ekzekutohet në kohën tonë nga një pianist, mund të inçizohet në shirit magnetofoni, mund të ritransmetohet pas një kohe me anë të radios dhe njerëzit ta dëgjojnë në shtëpi. Përjetimi i muzikës nga dëgjuesi pas gjithë këtyre peripeive bëhet i mundur përmes sigurimit të saktësisë së transformimit dhe të transmetimit të kuptimit të informacionit fillestar. Në këtë proces ky informacion kodifikohet e rikodifikohet në mënyra të ndryshme. Kodifikimi është procesi, gjatë të cilit sinjali i një tipi, që bart njoftimin, shndërrohet në sinjal të një tipi tjetër.

Duke spekuluar në sukseset e teorisë së informacionit, në këto 10-15 vitet e fundit, në vendet kapitaliste e revizioniste janë bërë përpjekje të shumta për të formuluar një teori të re estetike, e cila të përdorte në studimin e artit metoda matematiko-statistikore, të përpunuara nga teoria e informa-

cionit. Në këtë mënyrë u vu në qarkullim e ashtuquajtura *estetikë informativiste*, që është një nga variantet e estetikës bashkëkohore borgjeze e revizioniste. Në librin e tij «Informacioni dhe perceptimi artistik» esteti francez, A. Mol, shpall se estetika bashkëkohore s'mund të jetë veçse një estetikë informative. Madje estetikën informativiste A. Moli e paraqit si një doktrinë «materialiste», që e kundërshton mistifikimin e artit, mbivlerësimin idealist të anës shpirtërore të artit, që e shikon krijimtarinë artistike si një realitet fizik, si një proces thjesht material «informativ».

Që ka një proces akumulimi, transformimi, ruajtjeje dhe transmetimi të informacionit gjatë komunikimit artistik, për këtë s'duhet dyshuar, por nuk mund të reduktohet ky proces vetëm në këtë lëvizje të informacionit si «realitet fizik». Çdo spektator, që s'ia ka turbulluar mendjen estetika informativiste e kupton se për të muzika s'është vetëm valë ajri, «realitet fizik», por, në radhë të parë është një përmbajtje shpirtërore, janë ato ndjenja, emocione, mendime, pasione që i bart dhe që na i transmeton «vala e ajrit» me ngarkesë estetike. Muzika nuk na emocionon nga që veshi e kap, ashtu siç kap valët radiolokatori, por sepse ajo vepron mbi botën tonë shpirtërore, na gëzon, na hidhëron, na kënaq estetikisht. Këtë gjë e ka vënë në dukje shumë mirë esteti rus Herceni qysh një shekull para se të lindte teoria e informacionit: «Çdo tingull shkaktohet nga luhatja e ajrit dhe reflekset e veshit, por për ne ai fiton një vlerë tjetër në unitetin e frazës muzikore. Teli i violinës ndalet, edhe tingulli zhduket, por para se të ndalej, tingulli i saj nuk i përkiste ekskluzivisht botës së valëve, por edhe botës së *harmonisë*, në gjirin e së cilës ai është *realiteti estetik*». Pra, vepra artistike është për njeriun shumë më tepër se sa një proces thjesht material informativ. Në të vërtetë, sado i rëndësishëm që të jetë studimi i proceseve informative në sistemin e komunikimit artistik, detyrat e estetikës si shkencë nuk mund të reduktohen kurrësi vetëm në këtë.

Përhapja e estetikës informativiste në këto vitet e fundit në vendet borgjeze e revizioniste nuk lidhet me «përmbajtjen e saj rigorozisht shkencore, matematike», por me disa rrethana të tjera. Pas diskreditimit të varianteve të vjetra të estetikës moderniste teknikiste, estetika borgjeze e revizioniste po mbështetet për herë e më fort në falsifikimin e teorisë të reja shkencore, të kibernetikës, të teorisë së informacionit, të semiotikës, etj., dhe po i përdor ato për të mbrojtur artin mo-

dernist. Estetika informativiste reklamohet si «fjalë» e fundit e lidhjes së estetikës me shkencën, si një teori «e kulluar» shkencore, që shmang «subjektivizmin ideologjik» në interpretimin dhe kuptimin e fenomeneve estetike e të artit. Ajo e paraqit informacionin si një dukuri objektive të zhveshur dhe të pavarur nga ideologjia dhe nga tekat subjektive të njeriut. Me ndihmën e estetikës informativiste po bëhet një zhurmë e madhe se qenkësh gjetur «kyçi» për t'i matur me përpikmëri matematike vlerat estetike, se qenkësh gjetur «formula matematike» e bukurisë, etj.

Esteti revizionist sovjetik J.A. Filipjev në librin «Sinjalet dhe informacioni estetik», duke përdorur parimet e estetikës informativiste, mbron konkluzionin antishkencor se gjoja fenomenet estetike të artit nuk kanë përmbajtje ideologjike. «Duke patur vetëm forcë organizuese, — shkruan ai, — fillesa estetike nuk mund të jetë as morale, as amorale. Në këtë drejtim ajo është neutrale».

Këtë qëllim ka edhe varianti më i përhapur sot i estetikës informativiste në vendet kapitaliste e revizioniste, teoria e estetit gjermano-perëndimor M. Benze, e paraqitur në librin e tij «Hyrje në estetikën informative». Benze pretendon se merita e estetikës informativiste është te fakti që ajo, ndryshe nga estetika klasike, nuk e quan detyrë të saj t'i interpretojë objektet estetike. «Kjo estetikë ultramoderne, — shkruan Benze, — s'është interpretative dhe nuk bën asnjë përpjekje për të përcaktuar përmbajtjen objektive të koncepteve «i bukur», «jo i bukur», «i shëmtuar», «jo i shëmtuar», etj. Rrjedhimisht, atë mund ta quajmë estetikë konstatauese».

Ky përcaktim i estetikës informativiste në fakt zbulon mirë se në ç'drejtim kërkojnë «ta zhvillojnë» estetikën gjithë ata që spekulojnë me teorinë e informacionit. Benze pohon se estetika informativiste çlirohet nga çdo fillesë ideologjike, klasore, sepse është një estetikë thjesht «konstatauese», por kjo dëshmon se ai ka një përfytyrim pozitivist, idealist mbi shkencën qëkurse e quan shkencën, pra, edhe estetikën, të mundshme pa elementin interpretues, ideologjik. Shkenca s'do të ishte shkencë në qoftë se ajo do të reduktohej në një regjistruese të thjeshtë faktesh dhe nuk do të jepte interpretimin e tyre. Fillesa interpretuese mund të jetë më e kufizuar ose më e gjerë, sipas specifikës së shkencave, por nuk i mungon asnjëherë. Është mashtrim të pohosh se mineralogjisë ose teorisë së informacionit u mungon elementi interpretues dhe se ato s'bëjnë gjë tjetër veçse konstatojnë. Ta drejtosh este-

tikën në rrugën që tregon M. Benze do të thotë t'i heqësh asaj një nga tiparet më të qenësishme: aftësinë interpretuese të materialit që përgjithëson.

Megjithëse e ngre në qiell dhe e shpall si një zbulim të madh shkencor estetikën informativiste, ai e përmbledh në katër parime: 1. Në çdo vepër artistike ka diçka materiale (fjala, tingulli, ngjyra, guri, etj.) 2. Çdo material në veprat artistike i nënshtrohet një rregullsie dhe organizimi të lartë. 3. Çdo vepër artistike bart një mesazh dhe përfshihet në një sistem komunikimi. 4. Në çdo vepër artistike ekzistojnë shënja dhe formacione të ndryshme semiotike.

Çdo njeri që njihet sadopak me historinë e doktrinave estetike e kupton se këto ide nuk janë aspak «origjinale» dhe «ultramoderne», këto ide i gjejmë qysh në doktrinat estetike klasike. Ato nuk janë aspak «zbulime» që vijnë nga «majat» e shkencave moderne, nga teoria e informacionit. «Originaliteti» i Benzes është se ai kërkon t'i bëjë më «moderne», duke u

O
shtuar formulën $M = \frac{O}{C}$ 1). Ithtarët e estetikës informati-

viste ngrenë në qiell rezultatet e aplikimit të kësaj formule. Mirëpo ato janë me të vërtetë banale dhe të vajtueshme. Duke zbatuar formulën ata paskërkan arritur në përfundimin se midis figurave gjeometrike vlerën më të madhe estetike e paskërka katrori $M = 1.50$, trekëndëshi këndrejtë $M = 1.16$, kurse trekëndëshi me brinjë të barabarta e paskërka më të vogël $M = 0.64$; midis gërmave të shtypshkrimit Benze i atribuon gërmës H vlerën më të madhe estetike ($M = 0.50$), kurse të tjerat e kanë më të ulët. Nuk është e vështirë të kuptosh se rezultatet e estetikës informativiste janë baraz me zero dhe se ato janë të denja vetëm për formalizmin ekstrem të poezisë konkretiste.

Ideja për të gjetur një formulë matematike universale që të shprehë me saktësi absolute masën e vlerave estetike, të bukurisë nuk është «ultramoderne», por është një iluzion aq i lashtë sa edhe vetë estetika.²⁾ Mjafton të përmendim se atë e kërkuar përfaqësuesit e shkollës estetike të Pitagorës (shek. VI para erës sonë), skulptorët dhe arkitektët e antikitetit («Kannuni i Poliktetit»), piktorët e Rilindjes («Prerja e artë» e

1) Simboli M shënon shkallën e vlerës estetike të veprës, O — masën e rregullsisë dhe C — masën e ndërlikimit të saj.

2) Shih «Estetika, jeta, Arti»; Bot. 1973, f. 47-48.

Dyrrerit dhe «vija sinusoide» e bukurisë e Hogartit). Përfaqësuesit e doktrinave estetike klasike këtë ide nuk e patën nxjerrë nga teoria e informacionit (e cila aso kohe mungonte), por nga konstatimi i rolit të fillesës organizuese, të rregullsisë së lartë në punën për integrimin e elementeve përbërëse të veprave artistike, të elementëve formale dhe substanciale.

Ithtarëve të modernizmit iluzioni mbi një formë universale matematike të bukurisë u lind nga një burim tjetër, nga eksperimentet dekadente për t'i thjeshtëzuar format deri në primitivizëm, për ta zhvlerësuar individualitetin krijues në art, për t'u përshtatur skematizmit dhe standarteve të modernizmit. Prandaj estetika informativiste me përmbajtjen e saj punon në dobi të formalizmit, të modernizmit. Duke hequr dorë nga bukuria dhe përmbajtja e saj objektive, nga poezia dhe arti i vërtetë, duke u interesuar për «informacionin për hir të informacionit», estetika informativiste s'është në gjendje të na japë veçse «analiza matematike» të «vlerës estetike» të kësaj ose asaj gërme. Kjo do të thotë se prapa pemës, gërmës, ajo nuk shikon pyllin, poezinë, bukurinë.

Estetika informativiste është e gabuar në themel, sepse e vulgarizon artin, e redukton në një proces thjesht informativ, sepse nuk e përfill përmbajtjen objektive të veprave artistike, drejtimin ideologjik të ideve dhe të ndjenjave të shprehura në to, anën cilësore, kuptimin dhe përmbajtjen e informacionit të vlerave estetike.

Duke hedhur poshtë spekulimet antishkencore të estetikës informativiste, ne pranojmë se teoria e informacionit mund të jetë e dobishme edhe në studimin e artit, sidomos të sistemit të komunikimit artistik, por vetëm atëherë kur metodat e saj matematike nuk absolutizohen, kur përdoren me vend, pa gjymtuar thelbin specifik estetik të artit. Kështu p.sh. metodat statistikore, kur kombinohen me metoda të tjera të domosdoshme dhe mbështeten mbi një bazë teorike dhe metodologjike marksiste shkencore, mund të na sjellin dije të reja rreth tendencave të evoluimit të raporteve midis krijimtarisë artistike dhe publikut artdashës. Teoria e informacionit ka rëndësi për të zbuluar dhe karakterin antiestetik të abstraksionizmit dhe varianteve të tjera të modernizmit, të cilave u mungon rregullsia dhe organizimi dhe në të cilat mbizotërojnë prirjet entropike, kaotike.

Kritika e strukturalizmit semiotik

Në çdo sistem komunikimi, informacioni transmetohet me anë të sinjaleve, të shenjave. Për të kuptuar veprimin e sistemeve të ndërlukuara të shenjave, të sinjaleve, që përdor njeriu, ka lindur një shkencë e re, semiotika, e cila studion shënjat në përgjithësi dhe llojet e tyre të ndryshme. Shënjë është diçka që shënon diçka tjetër. Tymi është shenjë e zjarrit. Zilja që bie në shtëpi shënon praninë e një njeriu te porta e shtëpisë. Fjalët «më jep gotën» shënojnë një veprim që duhet ta kryejë dikush. Ngjyra e kuqe dhe ngjyra e gjelbër e semaforit janë shënja të komunikacionit.

Qysh në hapat e para të semiotikës disa filozofë e estetë borgjezë si Ç. Pirsi dhe Ç. Morisi, duke u nisur nga shtrirja e shenjave edhe në fushën e artit, formuluan të ashtuquajturën *estetikë semiotike*, një varian i ri i estetikës moderniste, që spekulon në sukseset e semiotikës, që absolutizon rolin e shenjave në art. Interesimi për shënjat i shtyri përfaqësuesit e estetikës semiotike ta barazojnë artin me gjuhën. Në kohën tonë ka estetë që përpiqen ta paraqitin këtë ide si një zbulim të ri, që vjen prej shkencave moderne, kurse në të vërtetë barazimi i artit me gjuhën është huajtur nga doktrina idealiste estetike e B. Kroçes (në veprën kryesore të tij «Estetika si lingvistikë e përgjithshme» shpallej arti gjuhë) dhe nga strukturalizmi lingvistik i F. De Sosyrit. Strukturalizmi lingvistik i Sosyrit e quante gjuhën një sistem të mbyllur shenjash që funksionon pavarësisht nga proceset e zhvillimit historik të shoqërisë. Pikërisht këto ide shërbyen si burim për lindjen qysh në vitet 20 të shekullit tonë të një degëzimi të strukturalizmit në teorinë e letërsisë dhe, më vonë, në estetikë. Rolin kryesor në këtë degëzim e luajti e ashtuquajtura «shkolla formale» ruse e dekadave të para të shekullit tonë.

Kjo shkollë pranoi idenë e analogjisë së letërsisë dhe gjuhës, të barazimit të letërsisë me një sistem të mbyllur dhe autonom nga jeta dhe zhvillimi historik i shoqërisë, që u nënshtrohet disa ligjeve të brendshme, imanente. Partizanët e kësaj shkolle hodhën idenë se analiza e gjuhës është edhe e vetmja gjë, ku duhet kërkuar specifika e saj si art, duke mos përfillur asnjë faktor ekstralingvistik, ekstraartistik, sidomos ndikimin e faktorëve socialë, politikë, moralë, filozofikë, etj. Po të abstragosh nga çdo faktor tjetër i jashtëm, letërsisë nuk i mbetet, thoshin ata, asgjë tjetër përveç strukturave gjuhësore. Përfaqësuesit e «shkollës formale» shtruan problemin:

ç'gjë e bën të dallohet një tekst jo artistik, i çfarëdollojtë nga një tekst artistik? Ç'gjë e bën një strukturë gjuhësore të jetë në një rast artistike e në një rast tjetër jo e tillë? Ku qëndrojnë vlerat artistike të një teksti letrar?

Këto janë probleme vërtet të rëndësishme të shkencave letrare, por përfaqësuesit e «shkollës formale» ruse i interpretuan ato nga pozitat antishkencore të estetikës formaliste. Sipas tyre, vlera estetiko-artistike e një teksti nuk lidhet me përmbajtjen e tij ideore, filozofike, morale, politike, etj. por me aspektet, lidhjet formale, strukturore gjuhësore. Shkllovski, një nga përfaqësuesit e kësaj shkolle, thoshte se faktori vendimtar, që e bën një tekst letrar artistik, është struktura kompozicionale. R. Jakobsoni, një tjetër përfaqësues i saj, i quante burim të elementit artistik të çdo teksti letrar lidhjet metrike dhe fonetiko-sintaktike të njësive gjuhësore. Sepse «shkolla formale» ruse mbron formalizmin, për këtë arsye përfaqësuesit e strukturalizmit estetik të kohës sonë u kujtuan ta ringjallin dhe ta përdorin atë si pikëmbështetje në dobi të modernizmit. Pas parimeve formaliste të kësaj shkolle u kapën estetët strukturalistë francezë, që grumbullohen rreth revistës «Tel kel». Strukturalizmi francez lindi me pretendimin për të dëbuar subjektivizmin nga estetika, për ta vënë studimin e fenomeneve të kulturës në përgjithësi dhe, sidomos, të kulturës artistike mbi baza «shkencore». Mirëpo përfaqësuesit e strukturalizmit estetik francez, përveç strukturës formale të veprës artistike, nuk pranojnë asnjë objekt tjetër të teorisë estetike; veprën artistike ata e shikojnë si sistem të mbyllur në vetvete dhe për vetveten, të pavarur nga jeta shoqërore, nga lufta e klasave. Me këtë orientim strukturalizmi estetik francez mbështet letërsinë formaliste, e cila nuk është e preokupuar të paraqitë dhe të interpretojë jetën, por përpiqet të tregojë «marifetet» e saj formaliste. Objekti themelor i vëmendjes së artistit, sipas këtij orientimi estetik antishkencor, nuk duhet të jenë njerëzit, sjelljet dhe veprimet e tyre, ndjenjat, mendimet, problemet që ata kanë, por mënyrat e ndryshme të përshkrimit dhe të paraqitjes, procesi i ndërtimit të veprës artistike, jeta e pavarur e fjalëve. Në vepra që ilustronë parimet e strukturalizmit estetik francez, siç janë antiromanet, gjuha nuk përdoret për të paraqitur personazhet dhe jetën e tyre, por janë personazhet që ekzistojnë për të ilustruar mënyrat e ndryshme të përdorimit të fjalëve.

Në vitet 60-70 idetë e estetikës strukturaliste lëshuan rrënjë të thella edhe në Bashkimin Sovjetik. Në këtë periudhë, në vazhdim të vijës së rehabilitimit «të vlerave të dënuara»,

u bënë përpjekje të shumta për të ringjallur idetë e «shkollës formale» dhe për të luftuar me ndihmën e saj kundër estetikës marksiste. Shumë estetë sovjetikë filluan të rrëmihin në idetë formaliste të kësaj shkolle dhe t'i propagandojnë. «Analiza formale e gjuhës poetike, — thuhet në librin «Kibernetika në shërbim të komunizmit», të botuar në Bashkimin Sovjetik, — në punimet e J. Tinjanovit, B. M. Ejhenbaumit e pjesëtarëve të tjerë të shoqatës së studimit të gjuhës poetike (OPOJAZ) deri sot mbetet shembull klasik i hulumtimeve të sakta».

Estetët sovjetikë si J. M. Llotman, B. A. Uspenski, V. V. Ivanov, M. S. Kagan, etj., krijuan shkollën sovjetike të strukturalizmit semiotik, që mbështetet, nga njëra anë, në idenë e formalizmit strukturalist të viteve 20 dhe, nga ana tjetër, në lloj-lloj spekulimesh rreth teorisë së informacionit, kibernetikës, teorisë së sistemeve dhe semiotikës. Një ide për përmbajtjen e kësaj shkolle mund të na e japin punimet e J. M. Llotmanit, që pretendon se ka formuluar një variant «origjinal» të estetikës, strukturalizmin semiotik.

J. Llotmani e shpall artin në tërësi gjuhë dhe vlerën estetike të veprave artistike e lidh me strukturat e shënjava të ndryshme dhe me raportet e tyre formale. Megjithëse J. Llotmani përpiqet t'i paraqisë idetë e tij si «origjinale», në fakt ato janë huajtur nga fillimet e estetikës strukturaliste.

Strukturalizmin semiotik Llotmani e përdor për të kundërshtuar funksionin njohës, pasqyrues të artit, duke absolutizuar elementin semiotik, shënjësor të veprave artistike. Meqenëse arti shpallet shenjë dhe meqenëse shënjat artistike nuk merren si pasqyrim i jetës, teoria estetike e Llotmanit e quan të vjetëruar dhe pa vlerë problemin e së vërtetës në art. Sipas tij, të bësh për veprat artistike pyetjen: janë apo s'janë të vërteta? — qënkish një gabim logjik, një ngatërrim konceptesh. Këtu del mirë qëllimi i strukturalizmit semiotik; ashtu siç është përdorur në vendet kapitaliste si mjet për të përligjur abstraksionizmin dhe variantet e tjera të modernizmit, po këtë punë bën tashmë strukturalizmi semiotik edhe në Bashkimin Sovjetik.

Duke e çuar deri në fund fetishizimin semiotik të artit Llotmani arrin në përfundimin se i gjithë procesi i komunikimit artistik është thjesht një proces kodifikimi e çkodifikimi, «përkthimesh» e deshifrimesh të kodeve. «Tjetër kod ka artisti, që krijon veprën, — thotë Llotmani — dhe tjetër kod ka lexuesi». Mirëpo në qoftë se lexuesi ka kodin e tij, që ndryshon nga kodi i autorit, atëherë ç'komunikim mund të

vendoset midis tyre? Kështu rrëzohet edhe e gjithë teoria strukturaliste semiotike, që e shpall artin gjuhë, sepse sistemi i shënjavave, që nuk plotëson funksionin komunikues, nuk mund të jetë gjuhë.

Estetika strukturaliste semiotike sovjetike nuk është veçse një urë për të bashkuar gjithfarë idesh të vjetra e «të reja» të shkollave të ndryshme estetike të formalizmit, të modernizmit, por përbën edhe një instrument për të sulmuar bazat metodologjike dhe teorike të estetikës marksiste-leniniste. Karakteri anti-shkencor i estetikës semiotike qëndron para së gjithash në fetishizimin e elementit semiotik të artit, në absolutizimin e tij. Kjo teori, duke e reduktuar artin vetëm në shënja, përpiket ta shkëputë dhe ta largojë estetikën nga teoria e pasqyrit.

Përkrahësit e estetikës semiotike, duke e reduktuar artin vetëm në shënja, duan që t'u vihet kryqi gjithë shkencave që kanë studiuar deri më sot artin dhe ato të zëvendësohen në të ardhmen vetëm nga semiotika. Semiotika, si shkencë mbi shenjat në përgjithësi, nuk mund të mos interesohet edhe për shenjat në art, por studimi i artit në tërësi, i vlerës së tij estetike del jashtë mundësive të semiotikës dhe nuk mund të zgjidhet prej saj; ai shqyrtohet dhe zgjidhet nga estetika, nga teoria e artit, nga shkencat artistike, të cilat, natyrisht, duke e studiuar në mënyrë komplekse artin, marrin në konsideratë edhe të dhënat e semiotikës, ashtu si edhe të të gjithë shkencave të tjera.

Estetika marksiste-leniniste ka treguar se arti është një fenomen me strukturë shumë më të ndërlikuar se sa elementi semiotik. Është e vërtetë se në art ka shënja, por elementi semiotik në art gërshtohet me elemente të tjerë, përfshihet në strukturën më të ndërlikuar të tij. Nga ana tjetër, elementi semiotik nuk përbën thelbin specifik të artit, por i nënshtrohet këtij thelbi, modifikohet në përshtatje me të. Shënjat s'mund të jenë thelb i artit, sepse qëllimi i tij është të pasqyrojë jetën, të depërtojë në botën shpirtërore të njerëzve. Prandaj thelbi i artit qëndron në radhë të parë në përgjithësimet dhe zbulimet artistike, të cilat nuk kanë vlerën e shënjavave, por atë të pasqyrit, të njohjes estetike të jetës. Përgjithësimet artistike nuk kanë për funksion të shënojnë objekte, por t'i njohin, t'i pasqyrojnë, të zbulojnë cilësitë e tyre estetike dhe të raporteve të njeriut me to. Në përgjithësimet artistike mund të ketë dhe ka edhe element semiotik, por ai shërben vetëm si mjet që trupëzon, objektivizon mendimin artistik, përgjithësimin artistik, përvetësimin shpirtëror estetik të realitetit.

Po ta marrim letërsinë si art, elementin semiotik asaj ia sjell vetë gjuha, që është sistem shenjash dhe material për ndërtimin e figurave artistike. Pranimi i karakterit shënjësor të gjuhës nuk e bën letërsinë të jetë thjesht sistem shenjash. Gjuha, si sistem shenjash, përdoret për të shprehur mendimin, kurse mendimi nuk ka karakter semiotik. Ndryshe nga gjuha, mendimi është pasqyrim i realitetit, prandaj ka karakter pannjerëzor, kurse gjuhët kanë karakter kombëtar. Për këtë arsye gjatë përkthimit të veprave artistike nga një gjuhë në tjetrën, ndonëse ndryshon sistemi i shënjavave që e materializon përmbajtjen e tyre ideore, kjo mbetet përgjithësisht e pandryshuar, sepse është pasqyrim, njohje estetike e jetës. Natyrisht, duke kundërshtuar barazimin e artit, të letërsisë me gjuhën, s'duhet mohuar roli i gjuhës në procesin e përvetësimit artistik të realitetit. Shkrimtarët e shquar realistë kanë treguar kujdes jo vetëm për njohjen e jetës, por edhe për zotërimin e gjuhës, në mënyrë që ajo të ndihmojë për objektivizimin e pasqyrit estetik të jetës.

Mjetet që përdor artisti janë efikase atëherë kur ato ndihmojnë që jo vetëm të fiksohet përgjithësimi artistik, por që ky të jetë edhe ekspresiv, komunikues, emocionues. Prandaj sa më e pasur është përmbajtja ideore estetike e një vepre, aq më e rëndësishme bëhet puna për të rritur forcën e saj komunikative dhe ekspresive. Mjeshttrat realistë i kanë kështuuar gjithmonë kujdes e vëmendje kësaj ane dhe prandaj kryeveprat e tyre me përmbajtjen e pasur ideore estetike dhe më format e përsosura artistike nuk kanë qenë të kuptueshme vetëm për bashkëkohësit, por mbeten të tilla edhe për ne. Krejt ndryshe ndodh me modernistët, të cilët ndonëse bëjnë zhurmë të madhe rreth «thelbit semiotik, gjuhësor» të artit duke injoruar përmbajtjen, duke mohuar funksionin njohës të artit, në fakt u japin krijimeve të tyre karakter enigmatik, i ngarkojnë me lloj-lloj shenjash pa kuptim. Nuk është e rastit që veprat e abstraksionizmit publiku artdashës me shije normale estetike nuk i kupton, i përbuz dhe i përqesh.

PJESA E DYTË

KAPITULLI VI

FILLIMET E MODERNIZMIT NË PIKTURË

Kritika e estetikës moderniste nuk do të ishte e plotë dhe e thellë, po të mos përfillëshin praktikat kryesorë artistike të modernizmit. Gjatë një shekulli modernizmi ka dhënë një numër të madh shkollash, drejtimesh dhe rrymëzash të afërta, por edhe të ndryshme njëra prej tjetrës. Disa prej tyre kanë patur një jetë më të gjatë, kurse shumë të tjera kanë qenë jetëshkurtra dhe të tjerat janë zhdukur para se të lindnin. Disa nga këto shkollëza janë përhapur në mjaft vende të botës borgjeze-revizioniste, kurse të tjerat nuk i kapërcyen kufijtë e vendlindjes.

Në librin tonë ne s'kemi ndër mend t'u bëjmë historinë e hollësishme gjithë praktikave artistike moderniste të çdo kohe dhe vendi por do të përpiqemi të japim *kritikën e koncepteve estetike*, që kanë qëndruar ose qëndrojnë në bazë të disa prej praktikave artistike të modernizmit. Demaskimi i koncepteve teorike estetike, për shembull të kubizmit ose të ekspresionizmit, ka rëndësi të veçantë sepse ato janë shkrirë e gërshetuar me praktikat e këtyre drejtimeve. Në do të ndalëmi vetëm në ato shkolla e drejtime që kanë luajtur rol më të madh në formimin e platformës së përgjithshme ideoestetike të modernizmit, që kanë ushtruar ndikim më të ndjeshëm dhe që konkretizojnë më qartë prirjet themelore të metamorfozës së modernizmit gjatë shek. XX. Analiza e tyre kritike dëshmon se modernizmi jo vetëm si teori, por edhe si praktikë artistike është ndërtuar në kundërshtim me ligjet objektive të

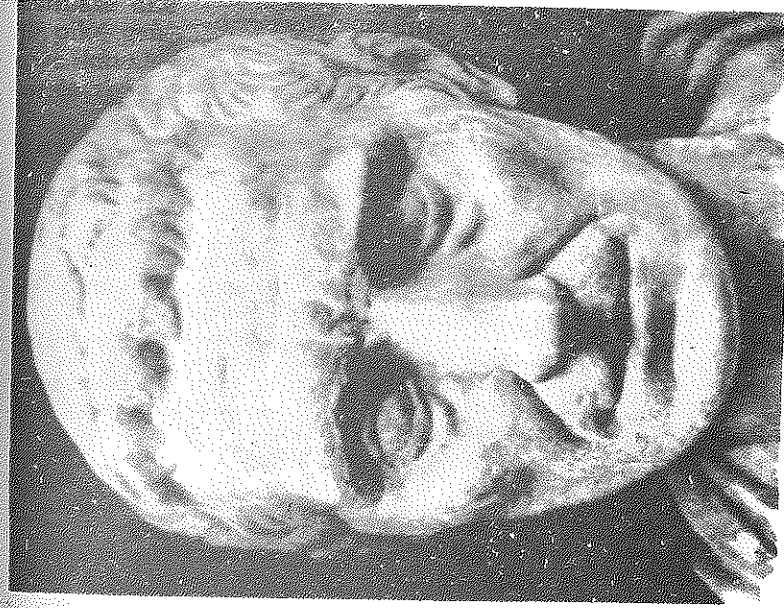
Leruesi nuk e ka të vështirë të kuptojë se në cilën nga këto dy piktura ngjyra fiton vlera të vërteta estetike.



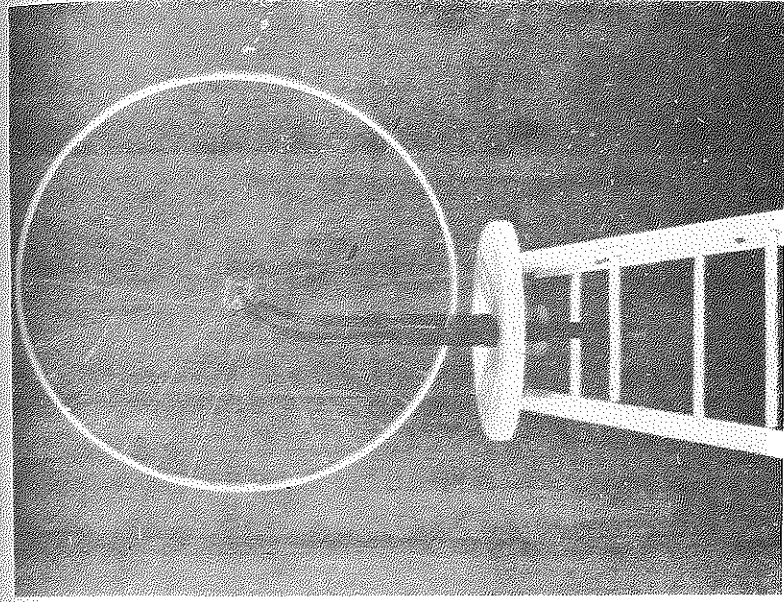
F. Goja — «Portret gruaje»



Xh. Pollok — «Pikturë — veprim».

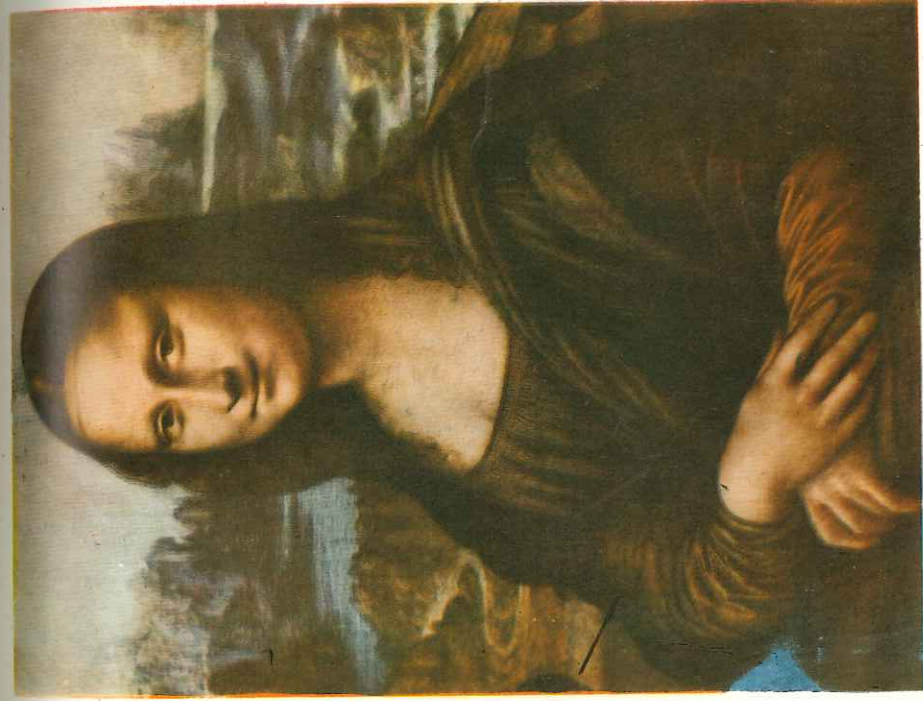


Portret romak



«Objekt» i M. Dyshaniit

Modernizmi teknicist — jetërsim i idealit humanist



Leonardo da Vinci — «Mona Liza»

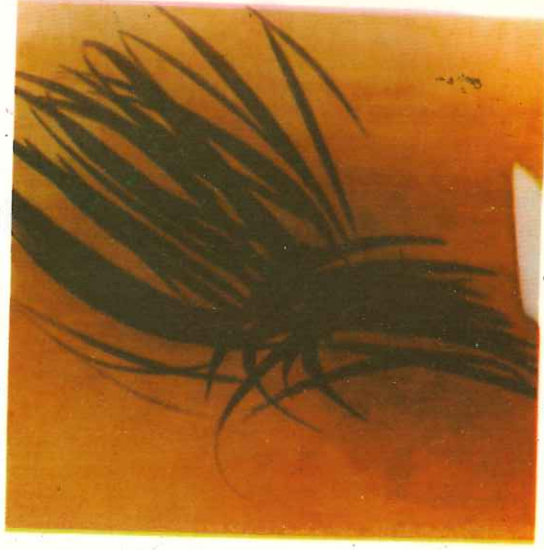


Op-art



V. Serov — «Portret vajze»

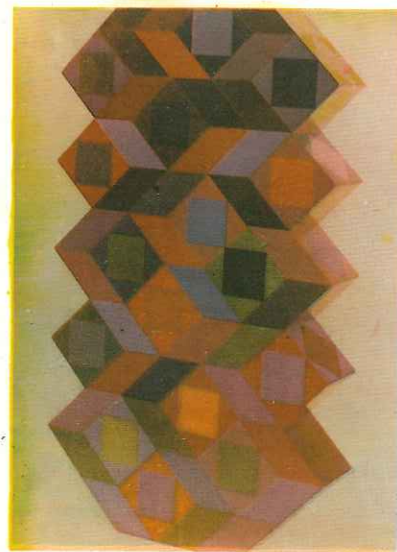
H. Hartung — Pikturē abstrakcioniste



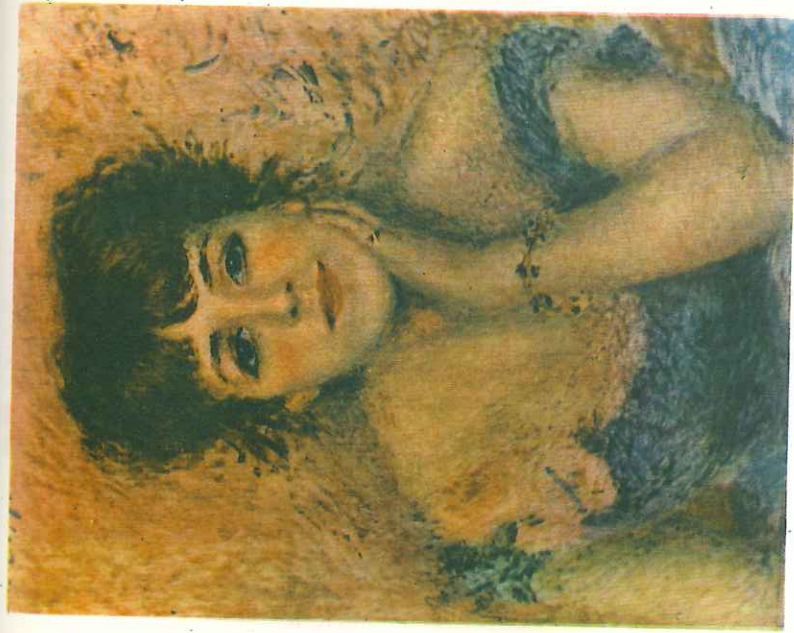


V. Mio — «Pamje liqeni»

Handwritten signature in blue ink, possibly reading 'V. Mio' followed by a date '1950 B'.



Op-artit



Krijime të pikturës impresioniste



Peisazh impresionist i Zh. Sërasë



Tablo e piktorit pasimpresionist P. Gogen



Kubizmi i Pikasos, si kërkim formalist, gjymtoi artin e të pikturuarit dhe përmbajtjen e tij humaniste.

krijimtarisë artistike dhe përfaqëson një forcë regresive në kulturën estetike të kohës sonë.

Në historinë e modernizmit një rol të veçantë kanë luajtur praktikat dekadente në artet figurative, sidomos në pikturë. Në to u manifestuan më shpejt dhe u bënë më të thella të gjithë ato tendenca që karakterizojnë modernizmin. Estetika dhe praktika e modernizmit në artet figurative dëshmon më mirë se në çdo fushë tjetër për pasojat e rënda shkatërruese që i sollën ato artit. Prandaj edhe analizën kritike të estetikës së praktikave kryesore moderniste po e fillojmë me fushën e arteve figurative.

Nga impresionizmi te kubizmi

Një nga opinionet mbizotëruese rreth zanafillës së modernizmit në pikturë pranon si burim të tij të parë impresionizmin, atë rrymë ideoestetike të pikturës që u zhvillua në çerekun e fundit të shek. XIX, në Francë dhe që lidhet me krijimtarinë e piktorëve francezë Mone, Renuar, Dega, Pisaro, Sisli, etj.

Platforma ideoestetike e impresionizmit ka qenë kontradiktore. Veprat e para të piktorëve impresionistë u krijuan si një mohim i platformës ideoartistike të pikturës akademike, të pikturës së sallorit, të mbushur me tema fetare, historike dhe thjesht zbavitëse, që ishin produkti i një shijeje vulgare, banale. Impresionistët treguan interesim të veçantë për natyrën dhe jetën e rëndomtë dhe për këtë arsye piktorin në natyrë të hapët, fushave, plazheve, buzë lumenjve, në sheshe dhe rrugë. Tablotë e tyre ishin fryt i vrojtimit të mprehtë të natyrës dhe zbulonin dukuri të reja të jetës dhe të tipareve ngjyresore të sendeve. Peizazhet e impresionistëve ishin plot freski, dritë, ngjyra e ajër, gjithë ndriçim e tejdukshmëri. Atyre u mungonin ngjyrat dhe tonet e errëta. Në kërkim të bukurisë së dritës, të ajrit impresionistët ndiqnin reflekset e rrezeve të diellit mbi sipërfaqet e ujërave dhe «tymin» e ajrit, me të cilën mbështillen pemët, shtëpitë, sendët. Ata i tërhiqnin veshjet me ngjyra të feksura e të larmishme. Natyrën impresionistët e jepnin me tone spektrale të pastra. Ata e bënë ndriçimin një mjet të fuqishëm për të paraqitur lëvizjen e jetës. Afrimi me natyrën dhe besnikëria e pasqyrimin të saj e lidhnin impresionizmin me traditën e peizazhit realist, që i kundërqëndronte ftohtësisë së akademizmit.

Për këto cilësi çmohen edhe sot e kësaj dite veprat më të mira të piktorëve impresionistë.

Por impresionizmi ishte një fenomen kontradiktor artistik, ai bartte me vete dhe një varg tiparësh që shërbyen si pikënisje drejt modernizmit. Nën ndikimin e pozitivizmit filozofik dhe estetik, impresionistët në disa tablo të tyre e ngushtuan paraqitjen e realitetit deri në fiksimin optik të sndeve, në rirprodhimin e mbresave të drejtpërdrejta vizuale; ata e mbivlerësuan paraqitjen e pamjes së jashtme karakteristike të objekteve. Në këtë rrugë impresionistët u larguan nga temat sociale dhe nga përpjekjet për t'u thelluar në botën e brendshme shpirtërore, psikologjinë, karakterin e njeriut, lidhjet e tyre me jetën shoqërore. Përmbajtja ideo-sociale e disa tablove të impresionistëve erdhi duke u varfëruar, sepse ata u dhanë fort pas lojës së dritës në ajër dhe karakteristikave thjesht ngjyrësore të sendeve, pas aspektit formal të përthyerjes, të reflektive të dritës dhe të kontrasteve ngjyrësore. Ngjyra dhe drita fituan për herë e më tepër pavarësi aq sa lindën rrezikun të shndërrohen në një thelb të pavarur estetik dhe në një qëllim themelor të pikturës. Për piktorët impresionistë, e bukur ishte ajo që i dukej syrit e tillë.

Në mjaft piktura të impresionistëve fillesa subjektive, personale, e papërsëritshme, ndijimi dhe përjetimi subjektiv u zhvilluan tej mase, zbehën objektivitetin material të sendeve dhe përmbajtjen objektive të përjetimeve emocionale. Tek ato natyra nisi ta humbiste gjallërinë reale dhe të zëvendësohej nga loja subjektive e ndijimeve dhe e mbresave personale. Impresionistët e dobësuan fillesën intelektuale, interpretuese, sintetizuese të pikturës. Brenda pikturës impresioniste lindi kontrasti midis mbresës subjektive, personale dhe objektit, midis ndijimeve dhe arsyes. Në të sendet filluan të humbasin konturet kufijtë e përcaktuar të individualitetit të tyre; mjegullohen e humbasin siluetat, shuhet materialiteti dhe relievi i tyre; vizatimi i lëshon vendin koloritit, figurat e përcaktuara — figurave të papërcaktuara. Edhe subjekti u ngushtua dhe u kundërshtua. Impresionistët u prirën të fiksojnë mbresat e gjalla, të drejtpërdrejta dhe të çastit që u lindnin nga objektet, të fiksojnë atë që është e lëvizshme, e paqëndrueshme. K. Mone pikturonte shumë herë të njëjtin objekt për të paraqitur mbresa të ndryshme direkte në çaste të ndryshme.

Këto prirje e pengonin pikturën që të jepte anën thelbësore, të brendshme të sendeve. Ajo filloi të mbetet në sipërfaqe të sendeve, të kthehet në një regjistruese të thjeshtë

e mekanike të mbresave, si dukuri të kulluara optike, reflektore. Duke e përqëndruar vëmendjen në paraqitjen e mbresave momentale, në fiksimin e ndijimeve dhe të përjetsimeve të drejtpërdrejta të dritës dhe ngjyrave, impresionistët e varfëruan përmbajtjen objektive të figurës artistike, e subjektivizuan realitetin dhe kujdesoheshin më fort të shprehnin me mirëfilltësi mbresat mbi objektin se sa vetë objektin. K. Mone u dha pas mjegulës, që ishte e përshtatshme për të shprehur mbresa të lëvizshme, të paqëndrueshme e të papërcaktuara, që i shuante konturet e qarta të sendeve dhe i çmaterializonte objektet. Renuari pikturoi lule, gra dhe fëmijë, por pa thellësi psikologjike; njerëzit i paraqiti si lule, duke e lënë personalitetin e tyre social në plan të dytë. Dega dha në tablotë e tij kurrize të përkulur, ritme duarsh, lëvizje balerinash, grash në pasqyrë, rrobalarësesh dhe kalorësish. Ato atij i interesonin kryesisht nga pikëpamja e ritmit dhe e lëvizjes së trupit, e një poze gracioze, një xhesti, mirëpo kjo rrugë e zbehte interesimin për pasurinë e ndjenjave njerëzore, të botës shpirtërore, intelektuale të njeriut. «Kërcitaret blu» ai i jep nga një pozicion, që nuk u shihet fytyra dhe, përveç lëvizjeve, shumë pak mësojmë për karakteret e tyre. Prandaj, ndonëse impresionistët mbajtën qëndrim kritik ndaj pikturës së sallonit, nuk mundën të sjellin në veprat e tyre atë përmbajtje të pasur sociale, që e shquan pikturën realiste.

Disa kufizime të impresionizmit, pas të cilave u kapën e i thelluan më vonë modernistët, e penguan seriozisht talentin e piktorëve impresionistë. Ata i ndien edhe vetë kufizimet e metodës së cilës iu përmbajtën në krijimtarinë e tyre. Renuari ka thënë: «Për mua impresionizmi ka qenë një udhë pa krye», kurse Mone shprehu shqetësimin mbi rrezikun e shkarjes në natyralizëm.

Nga fundi i shek. XIX disa kufizime të impresionizmit gjetën terren të përshtatshëm për t'u thelluar. Kjo u vu re te **neoimpresionizmi** i Zh. Sëra, P. Siniak, etj., të cilët e shtuan më tepër interesimin e tyre për dritën dhe ngjyrat. Me këtë anë të pikturës së tyre, ata ishin vazhdues të pikturës impresioniste. Por ndërsa impresionistët ishin më spontanë në krijimet e tyre dhe përiqeshin të jepnin mbresa ndijësore të drejtpërdrejta, të gjalla, të përjetuara, neoimpresionistët përdorën një metodë më racionaliste, që fiksonte mbresa të përpunuara, të sajuara, të përgjithësuara sipas rregullsisht matematiko-fizike. Sëra vendoste në tablo pika me ngjyra të forta në një mënyrë të tillë që tonaliteti i tyre të ndryshonte në vartësi nga pozicioni dhe intensiteti i burimit të ndriçimit.

Kjo metodë u quajt puantiliste. Te tablotë e tij, megjithëse ruhet subjekti, ai nuk është aq i rëndësishëm. Kryesore bëhet loja e ngjyrave dhe e dritës, ekspresiviteti i ngjyrës. Metoda puantiliste e Sërasë nënvlerësonte vizatimin, subjektin dhe konturet e përcaktuara të sendeve duke e cënuar pjesërisht karakterin figurativ, reprezentativ të pikturës.

Në themel të eksperimenteve të neoimpresionistëve qëndronte pikëpamja e idealizmit subjektiv, që i barazon ndijimet me vetitë ose cilësitë e sendeve. Që këtej neoimpresionistët nuk e përfillën problemin e përputhjes ose mospërputhjes së ndijimeve me realitetin objektiv. Metoda puantiliste i shtynte neoimpresionistët drejt formalizmit. Brenda pikturës neoimpresioniste u përforcua subjektivizmi estetik, humbi qartësia e figurave, u harruan aspekte të rëndësishme të jetës sociale të njeriut, u shtuan artificet dhe konvencionet, dekorativizmi dhe stilizimi formalist.

Fillimet e pikturës moderniste janë të lidhura edhe me disa tipare të krijimeve të atyre piktorëve, që u quajtën pasimpresionistë. **Pasimpresionizmi** nuk përbën ndonjë drejtim të vetëm ideoestetik; në të përfshihen artistë me prirje stilistike të ndryshme si p.sh. Gogeni, Van Gogu, Tuluz-Lотреku, Matisi dhe Sezani. Këta i bashkonte fakti se në fillim të krijimtarisë së tyre qenë adhurues të impresionizmit. Me kohë u shkëputën nga disa anë të platformës së impresionizmit, zhvilluan disa anë të tjera të saj dhe kështu u bënë një hallkë e ndërmjetme midis impresionizmit dhe shkollave moderniste të shek. XX: kubizmit dhe ekspresionizmit.

Midis piktorëve pasimpresionistë u përhapën dhe u për-krahën idetë e primitivizmit. Në këtë mes ndikuan shumë faktorë, por sidomos përbuzja ndaj sistemit zyrtar të arsimit profesional artistik që mbronte disa kanune të ngurta e të vjetëruara si dhe shije vulgare, të cilat pengonin kultivimin e origjinalitetit dhe të individualitetit krijues. Përhapjen e *primitivizmit* e favorizuan edhe frika nga ndikimi degjenerues i qytetërimit borgjez, frika nga pasojat negative të progresit tekniko-shkencor në kapitalizëm, prirja e disa artistëve për t'u larguar nga konfliktet politike dhe ideologjike të shoqërisë borgjeze dhe për t'u izoluar në «kullën e fil-dishtë» të artit.

Nga fundi i shek. XIX piktorëve pasimpresionistë u tërhoqi vëmendjen arti i fiseve primitive të Oqeanisë, Afrikës, piktura e shpellave të neolitit, që shquhej për një sinqeritet, naivitet dhe spontaneitet krijues. Që këtej disa piktorë filluan të sulmojnë dhe të kundërshtojnë format dhe ka-

nunet e pikturës akademike, u ngritën kundër përsosmërisë së ftohtë, racionaliste stilistike, mburrnin improvizimin, thjeshtimin maksimal të formave, spontaneitetin, stilin e papërfunduar (non-finito), imitonin në pikturën e kavaletit dekorativizmin, ornamentalizmin e arteve të aplikuara të fiseve primitive d.m.th. përkahnin një varg parimesh, që u vendosën më vonë në themel të platformës ideoestetike të varianteve të ndryshme të pikturës moderniste.

Nën ndikimin e estetikës idealiste përkrasit e primitivizmit filluan t'i shëmtojnë me vetëdije figurat, me pretekstin për t'iu larguar ngjashmërisë fotografike të pikturës me realitetin. Ata kundërshtuan ligjet e vizatimit dhe të perspektivës. Sipas tyre, meqë qytetërimi borgjez mbjell shëmtim, artisti bukurinë mund ta gjejë vetëm në gjirin e natyrës së virgjër, te njerëzit e fiseve primitive. Mbi këtë platformë ideoestetike u forcua prirja për t'u larguar nga Evropa, për të vizituar ose për t'u vendosur në fiset primitive (Gogeni u vendos në ishujt e Taitit), për të imituar artin e primitivëve (Pikaso) dhe për t'i kundërvënë pikturës së kultivuar pikturën e auto-didaktëve, të ashtuquajturën «pikturë naive».

Një reklamë të madhe i bënë modernistët pikturës së A. Ruso, piktor autodidakt që s'i përfillte ligjet e artit dhe përvojën historike të grumbulluar gjatë zhvillimit të pikturës. Duke vizituar me një lloj iluzionizmi natyralist detajet e hollësitë e tablove, ai i shtrembëronte pamjet e tyre tërësore.

Modernistët kanë çmuar në pikturën e A. Rusosë dhe të «naivistëve» deformimin e figurave, shkeljen e ligjeve të perspektivës, mbivlerësimin e konvencioneve, tendenciozitetin simbolik, etj. Qysh nga fillimi i shek. XX dhe deri në kohën e sotme «piktura naive» përbën një krah të veçantë brenda modernizmit. Ajo ndikon në mënyrë regresive mbi artin dhe bart me vete frymën dekadente të modernizmit.

Estetika borgjeze e revizioniste ka bërë e bën përpjekje për ta paraqitur primitivizmin si një variant të pikturës që ka po ato merita që ka patur edhe arti i fiseve primitive ose folklori. Kjo analogji që bën ajo është e pathemeltë. Krijimet primitiviste të modernistëve të shek. XX qëndrojnë shumë larg nga arti folklorik i fiseve primitive, sepse mbajnë vulën e jetës së shoqërisë borgjeze, janë të ndërmjetësuar nga filozofia dhe estetika borgjeze, nga idetë e modernizmit dhe nga shumë faktorë që nuk vepronin në komunitetin primitiv. Ato ndryshojnë prej krijimeve folklorike jo vetëm se janë krijime individuale, por, gjithashtu, sepse krijohen në kushte social-ekonomike e ideologjike krejt të ndryshme nga



Autoportret i piktorit pasim
presionist V. Van Gog

ato, brenda të cilave është zhvilluar ose zhvillohet floklori. Nuk është e drejtë, gjithashtu, që arti i fiseve primitive, i folklorit të identifikohet me primitivizmin dhe të quhet primitivist. Arti i fiseve primitive ka qenë i bukur, më i bukuri i mundshëm për kushtet e atëhershme. Artistët e atyre kohëve përpqeshin t'i bënin veprat e tyre sa më të përsosura, sa më të bukura, dhe nuk prireshin, si primitivistët modernistë, që të imitonin ose t'i deformonin me vetëdije figurat në veprat e tyre.

Midis pasimpresionistëve një hap tjetër afrimi me modernizmin e bëri grupi i piktorëve të quajtur «fovistë» («të egrit»), brenda të cilit u shqua A. Matis. Ai i kritikonte neoimpresionistët, që e përqëndronin vëmendjen në fiksimin e mbresave të copëzuara optike, por në krijimet e tij ai i theksonte tej masës zgjidhjet tendencioze të ndërtimit kompozicional të tablosë, prirje nga deformimi i figurave, refuzonte format tradicionale të pikturës realiste dhe i përdorte ngjyrat arbitrarisht. Matisi e mbivlerësonte funksionin hedonistik të artit. Sipas tij, piktura mund ta arrinte këtë qëllim po të hiqte dorë nga ligjet e perspektivës dhe po të përdorte veprimin thjesht fiziologjikisht të këndshëm të ngjyrave mbi syrin e njeriut. Tabloja për Matisin duhet të ishte para së gjithash ornament ngjyrash të ndryshme, të këndshme e harmonike. Mirëpo në këtë rrugë tablotë e Matisit filluan të anojnë nga një dekorativizëm formalist, që e varfëron përmbajtjen shpirtërore, sociale, ideologjike të pikturës. Në tablotë e Matisit ende ruhen sendet, por ato zënë e humbasin substancialitetin dhe paraqiten më tepër si pretekst për një ornament ngjyrash.

Në kristalizimin e teorisë dhe të praktikës së modernizmit ka kontribuar më shumë se çdo pasimpresionist tjetër P. Sezani. Ndonëse krijoi në një kohë me impresionistët, ai e kundërshtoi metodën impresioniste. Ai i kritikonte impresionistët dhe kundërshtonte prirjen e tyre natyraliste për të kopjuar pamjen e jashtme të sendeve. Sezani e quante të rëndësishëm zbu-

limin e thelbit, të asaj që është e përgjithshme në botën e sendeve. Por Sezani e kritikoi impresionizmin nga pozita jorealiste. Nën ndikimin e filozofisë dhe të estetikës idealiste, Sezani fillesën e qëndrueshme, thelbin e sendeve e shikonte në format e tyre gjeometrike abstrakte. Gjithë bota e sendeve, sipas tij, mund të jepet në pikturë me anë të tre formave gjeometrike: cilindrit, sferës dhe konit. Duke qenë në filozofi idealist, Sezani afrohej me impresionistët. Ai e quante botën një iluzion ose një konstruksion shpirtëror, por, ndryshe nga impresionistët, sipas tij, ky iluzion nuk krijohet me mbresa subjektive personale, por me anë të forcës së imagjinatës dhe të intelektit.

Në përputhje me idealizmin e tij estetik, Sezani anoi përherë e më shumë nga theksimi artificial i formave gjeometrike. Në tablo të ndryshme të tij sendet skematizohen, humbasin individualitetin hapësinor, figurat e tyre shtrembërohen dhe vizatohen, duke u nisur nga dy-tre pika të ndryshme vështrimi, nga përpara dhe nga lart. Në mjaft tablo të Sezanit perspektiva shkelet arbitrarisht (objektet e tablove vijë duke u zmadhur sa më larg spektatorit janë të vendosura). Pas këtyre anëve jorealiste të krijimeve të Sezani u kapën përfaqësuesit e kubizmit, të cilët i theksuan edhe më.

Mjaft estetë borgjezë e revizionistë janë përpjekur ta përligjin këtë lloj gjeometrizmi simbolik, që zu fill sidomos me pikturën e Sezani dhe që u përhap pastaj në trajtë edhe më të shëmtuar në kubizmin dhe rryma të tjera dekadente, me disa skica që janë ruajtur nga piktorët e mëdhenj të Rilindjes Evropiane. Në të vërtetë ky fakt nuk e përligj modernizmin. Piktorët realistë të Rilindjes skicat gjeometrike i shikonin vetëm si fillim, si provë, si punë paraprake fillestare që i ndihmonte të arrinin tek e vërteta jetësore, kurse modernistët skematizmin gjeometrik e konsiderojnë përfundim dhe kurorëzim të krijimtarisë, qëllim themelor të saj, mjet që i ndihmon t'i largohen së vërtetës jetësore.

Nga variantet e shumta të modernizmit në pikturën e çerekut të parë të shek. XX nuk ka dyshim se kubizmi është shkolla më e rëndësishme. Ai u paraqit si kurorëzim dhe sinteza më e plotë e të gjitha prirjeve dekadente, që ishin manifestuar edhe më përpara, dhe ushtroi një ndikim vendimtar mbi zhvillimin e pikturës moderniste të shek. XX. Nuk është e rastit që edhe sot e kësaj dite plot estetë e kritikë borgjezë e revizionistë vazhdojnë ta vlerësojnë kubizmin si «revolucionin» dhe «zbulimin» më të rëndësishëm në gjithë historinë e arteve figurative.

Kubizmi doli me kërkesën që ta paraqiste botën në pik-

turë me forma krejt të reja. Piktorët P. Pikaso dhe Zh. Brak, themelues të kësaj shkolle moderniste, i quajtën të padenja për artin përfytyrimet normale që fiton njeriu nga perceptimi estetik shqisur i formave të sendeve të realitetit, i mohuan artit funksionin njohës, kundërshtuan realizmin dhe figurshmërinë si tipare qenësore të pikturës.

Krijimtaria kubiste e Pikasos vazhdoi vijën e Sezanit, të skematizmit gjeometrik të formave. Parimin e deformimit dhe të primitivizmit, Pikaso, e përvetësoi nga pasimpresionistët. Ai i akuzonte impresionistët për një lloj natyralizmi optik. Për më tepër, paraqitjen në pikturë të botës së dukshme të sendeve ai e konsideronte thjesht një lëshim të palejueshëm, që u bëhej gjoja impresionistëve. Pikaso qysh në veprën e tij të parë kubiste «Çupat e Avinjonit» (1907-1908) u ngrit kundër ruajtjes në pikturë të trajtave reale konkrete, shqisore të sendeve, ai hoqi dorë nga përpjekja për t'i paraqitur objektet në hapësirën iluzore dhe e quajti të dëmshme perspektivën ajrore. Ndryshe nga impresionistët, Pikaso i kufizoi mundësitë ekspresive të ngjyrave, duke u lënë vetëm një funksion: ngarkesë konstruktive. Ngjyrat ai i përdor jo aq për të dalluar vëllimet e sendeve sesa për të nxjerrë në pah copëzimin e tyre strukturor, të brendshëm dhe të jashtëm. Vëllimet në pikturën kubiste e humbën konkretësinë dhe anuan nga format skematike gjeometrike. Tablotë e impresionistëve, Pikaso i shihte si trupëzime mbresash të çastit dhe të rastit. Sipas tij, kjo ishte pak dhe, duke pretenduar të shprehë diçka shumë të rëndësishme, ai mbrojti parimin e simultanizmit, d.m.th. bashkimin dhe përzierien në një tablo të vetme të përfytyrimeve të ndryshme që i lindin njeriut nga perceptimi i një objekti në kohë të ndryshme dhe nga pika të ndryshme vështrimi.

Tendencat regresive të kubizmit u dukën qysh në tablonë «Çupat e Avinjonit». Tabloja është copëzuar nga dinamizmi dhe kontrasti i planeve, aty s'ka më karaktere njerëzore në kuptimin e mirëfilltë të fjalës, nuk ka as subjekt të vërtetë, janë ruajtur vetëm disa elementë të pjesshëm figurativë, që me vështirësi të kujtojnë figura femrash; në të mbizotëron skematizmi gjeometrik dhe deformimi arbitrar, subjektivist i formave reale. Për hir të ndërtimeve formale kompozicionale dhe hapësinore, figurave njerëzore u jepet një pamje e panatyrshe. Kjo tablo ishte personifikim i gjallë i qëndrimit nihilist ndaj traditave të artit klasik. Në vend që të himnizohej bukuria e dliurë e femrës, në vend të bukurisë reale, tokësore, gjithë jetë, para së cilës njeriu mahnitet, Pikaso ven-

dosi copëra të shtrembra figurash të përcudruara. Në emër gjoja të luftës kundër interpretimit sensual dhe falsitetit të bukurisë, Pikaso e mohoi bukurinë si vlerë dhe hyri në rrugën e estetizimit të së shëmtuarës. Se ç'regres i solli krijimtarisë së Pikasosë estetika e kubizimit e tregon edhe krahasimi i dy tablove të tij.

Kubistët, ashtu si impresionistët, të njëjtin motiv e pikturonin shumë herë nga pika të ndryshme vrojtimi (herë më pranë dhe herë më larg). Qëllimi i kubistëve nuk ishte ta pasqyronin më me thellësi botën, por të jepnin thjeshtimin maksimal të formave, skematizmin e vëllimeve, të nxirrnin në pah lojën ritmike të elementëve formalë, të vijave dhe planeve. Mbi këtë bazë në pikturën kubiste depërtoi një racionalizëm skematik, i njëanshëm dhe i ftohtë, që e zhveshi nga elementi emocional dhe ekspresiv, i hoqi pikturës ngrohtësinë dhe ëmbëlsinë lirike, poetike. Në fazën e parë të kubizmit, që quhet «analitike», kubistët ruajtën disa elemente figurshmërie, ndonëse i kombinuan me parimin e deformimit dhe të skematizmit, por pas vitit 1910, në periudhën «sintetike», ata e mënjantuan krejtësisht figurshmërinë dhe filluan të punojnë vetëm me plane dhe vija abstrakte gjeometrike, me të cilat synonin të ndërtonin «objekte të rinj», «konstruksione të kulluara». Me që tablotë i mbushën me elemente thjesht formalë, që s'kishin asnjë kuptim të përcaktuar, në fazën «sintetike» kubistët futnin tinzisht dhe në mënyrë natyraliste figurën e ndonjë cope ose detaji të sendeve reale. Në kompozime me plane krejt formale futnin një sy një dorezë, nota muzikore, një bisht violine, tela kitare, një maskë etj. Këto shtojca figurative nuk e bënin më të përcaktuar kuptimin e tablove. Në një tablo të Brakut, që mban mbishkrimin «Portret i burokratit», nuk ka asgjë tjetër figurative përveç një palë mustaqe dhe një pirun, që nuk të imponojnë idenë e mbishkrimit. Po kështu një tabloje, ku duken vetëm disa nota muzikore, Braku i ngjiti mbishkrimin «Lavdi J. S. Bahut». Mirëpo është e pamundur të gjesh ndonjë lidhje të natyrshe bindëse midis mbishkrimit dhe tablosë. Mbishkrimi është aq arbitrar, subjektiv sa edhe arbitrariteti i krijimit të gjithë tablosë.



Nga kjo tablo e Zh. Brakut mori emrin kubizmi

Kritika e bazës teorike estetike të kubizmit

Disa estetë revizionistë thonë se kubizmi lindi pa pasur ndonjë bazë teorike. Sipas tyre, ajo, u formulua më vonë si përgjithësim i praktikës së tij. Kjo pikëpamje përhapet me qëllim që kubizmi të dalë si fryt i zhvillimit të brendshëm imanent të artit dhe jo si konkretizim i ndonjë paragjykimi ose koncepti estetik të përpunuar jashtë praktikës artistike dhe në kundërshtim me të. Në të vërtetë kubizmi, nga njëra anë, ishte kurorëzim i gjithë atyre tendencave regresive të praktikave dekadente të pikturës së fundit të shek. XIX dhe fillimit të shek. XX; nga ana tjetër, pati mbështetje gjithë teorizimit e estetikës idealiste borgjeze të asaj kohe. Para se të krijonin tablotë e para kubiste Pikaso, Brak ishin zhytur në vorbullën e teorizimeve dekadente, formaliste, moderniste.

Në rrjedhë të kohës, sidomos pas vitit 1912, estetika moderniste e çmoi shumë këtë shkollë formaliste të pikturës moderniste dhe iu përvesh punës për t'i vënë një bazë teorike më «solide». Edhe sot e kësaj dite estetika moderniste i vazhdon kërkimet e saj për të gjetur argumenta të reja në mbrojtje të kubizmit. Por nuk duhet menduar se kubizmit i është gjetur ndonjë bazë teorike shkencore, që mund ta përligjë si një «revolucion» në pikturë dhe t'i fshehë karakterin dekadent.

Shumë kohë pasi kubizmi kishte përfunduar në një objekt muzeal, estetët revizionistë modernë si R. Garodi e të tjerë bënë përpjekje për ta rehabilituar atë, duke e rivlerësuar si «një variant modern të realizmit» në pikturën e shek. XX. Por ta quash kubizmin «realizëm» do të thotë të ngatërrosh konceptet më elementare mbi rrymat artistike, do të thotë të mos përfillësh praktikën konkrete artistike të kubizmit e cila u ndërtua historikisht si mohim flagrant i realizmit.

Ata që e quajnë kubizmin «variant të realizmit» përdorin, në mbrojtje të kësaj teze, faktin se kubistët Pikaso dhe Brak, sidomos, s'hoqën dorë krejtësisht nga çdo element figurshmërie i pikturës. Mirëpo kjo është një gënjeshtëri. Kubizmi lindi si një thirrje për të anuluar në pikturë figurshmërinë, për të dëbuar prej saj botën e sendeve, për të kundërshtuar principet e pasqyrimin dhe të përgjithësimin realist të materialit jetësor. Kubizmi ishte një program për të punuar në pikturë vetëm me mjete dhe teknika formale. Evoluimi sado kontradiktoria i kubizmit, sidomos kalimi nga e ashtuquajtura fazë «analitike» në fazën «sintetike» nuk ishte gjë tjetër

veçse një largim përherë e më i madh nga karakteri i pikturës dhe një përforsim i elementeve abstraktë në atë shkallë sa që ai u transformua hap pas hapi në abstraksionizëm.

Thuhet se në disa krijime kubizmi ruajti një farë figurshmërie detajesh. Ky fakt është vetëm një inkonsekuençë ose, më mirë, një dredhi, që hyn në kundërshtim me platformën dhe tendencat themelore të kubizmit, me praktikën e tij, me kërkesën e tij për ta zhdukur plotësisht figurshmërinë në artet figurative. Në tablotë kubiste elementi figurativ ishte kaq i parëndësishëm sa që ato nuk fitonin ndonjë kuptim të përcaktuar përmes tij; veç kësaj, shpesh kubistët elementeve figurative të pikturave të tyre u jepnin kuptim konvencional. Sipas tyre, elementët figurativë nuk u referoheshin sendeve konkretë të realitetit, por një bote tjetër, «botës së re», që gjoja krijon piktori. Prandaj është krejt pa vend që, të nisur nga ndonjë element i pjesshëm figurativ, që ruhet në pikturat kubiste, ai të quhet «realizëm». Gjithë vrulli, gjithë patosi dhe programi i kubizmit e shtynin pikturën në rrugën e formalizmit të tejskajshëm (ekstrem), në rrugën e zbrazësisë ideore dhe «të lojës së paqëllimtë» të vijave, planeve dhe vëllimeve «të kulluara».

Përkrahësit e sotëm të kubizmit përdorin edhe argumente të tjerë për t'i veshur praktikës kubiste petkat e realizmit. Ata e quajnë kubizmin një tip «të ri» realizmi, të një cilësie më të lartë, një «realizëm integral», sepse gjoja ai, pasi përmbysi «cektësinë» dhe «iluzionizmin» e shkollave të mëparshme të realizmit, i paskërka dhuruar njerëzimit një «mënyrë të re, më të thellë të pami». Pikaso, Brak e të tjerë kubistë e kanë akuzuar realizmin se u beson iluzioneve të syrit dhe fikson mbresat e cekta të rastit mbi pamjen e jashtme të sendeve. Në mënyrë krejt demagogjike Pikaso ka thënë, duke iu drejtuar piktorëve: «Respektoni sendet!»

Edhe ky argument në mbrojtje të kubizmit është i pathe-meltë. Ai nisët nga shtrembërimi i haptë i thelbit të realizmit, i cili në çdo shfaqje të vet nuk e ka ngushtuar kurrë detyrën e tij në fiksimin e iluzioneve të syrit apo të mbresave të lindura nga pamja e jashtme e sendeve. Nga ana tjetër, vetë kubizmi nuk solli në pikturë thellësi apo vërtetësi; përkundrazi, ai u bë një nga shprehjet e mistifikimit të jetës dhe të shtrembërimit të realitetit. «Të pamit e ri» të kubizmit drejtohej kundër të pamit normal, kundër njohjes së sendeve dhe fenomeneve të botës reale nga njeriu. Ai s'e bëri më të thellë e më të saktë të pamit normal të njeriut dhe

as që mund ta bënte, sepse u ndërtua në armiqësi me të gjitha ligjet dhe kushtet që i lejojnë piktorit dhe njeriut në përgjithësi, të kenë përfytyrime pak a shumë të sakta mbi sendet. «Të pamit e ri» të kubizmit nuk u bë më i thellë as nga ushtrimet «vëllimore stereometrike», as edhe nga «eks-pozimi i pjesëve të brendshme në sipërfaqe». Edhe fjalët e mëdha për të depërtuar në «thelbin» e sendeve me anë të simultanizmit qenë vetëm një pretekst për të shkatërruar e deformuar figurat e sendeve. Për të luftuar të pamit normal të njeriut metodën realiste, estetika e kubizmit kundërshtoi depërtimin në pikturë të botës, të sendeve reale. Këtë qëllim s'e fshehën dot as sofizmat banale: «Të respektohet sendi», duke e copëzuar, duke lënë vetëm gërmadhat e tij, as: «Të zbulohet thelbi i sendeve», duke mënjanuar sendet! Pastaj dhe kërkesa për të mos pasqyruar gjë në pikturë, por për të krijuar «sende», «realitete të reja» sillte të njëjtat pasoja negative dhe ishte një program iluzionesh të reja. «S'duhet vetëm t'i pikturosh sendet, duhet të hysh në to, — thoshte Brak, — duhet vërtet të bëhesh send». Mirëpo s'mund të ketë punë më boshe, më absurde se sa, duke pikturuar të mos krijosh figura sendesh, por vetë sendet; kjo gjë është aq e pamundur sa edhe përpjekja që njeriu të dalë jashtë lëkurës së vet.

Ka ndonjë estet modernist që përpiqet ta nxjerrë kubizmin nga ndikimi i shkencave moderne, nga prirja për t'u thelluar në njohjen rationale të botës, për të trupëzuar në pikturë koncepte shkencore mbi të, të zhveshura nga «shfaqjet mashtruese» të ndjenjave, të emocioneve. Partizanët e kësaj pikëpamjeje tablotë kubiste i krahasojnë me etydet, ushtrimet e stereometrisë ose me konceptet e reja mbi hapësirën dhe kohën të shkencave moderne. Por tablotë kubiste me copëra, me prerje të brendshme nuk janë aspak modele vizuale prerjesh anatomike të pjesëve të organizmit të njeriut ose prerjesh të mikrostrukturave të sendeve; madje edhe sikur të ishin të tilla prestigji i tyre nuk do të rritej, sepse në këtë rast ato do të ishin imitime, kopjime të anëve të jashtme e të brendshme të sendeve ose të pjesëve të tyre. Mirëpo atëherë ç'kishte për të mbetur nga thirrjet e kubistëve për të rritur fillësën aktive krijuese në krahasim me pikturën realiste, ç'kishte për të mbetur nga akuzat kundër realizmit për imitim?

Kubizmi s'ka qenë kurrë prirje drejt dijes, por drejt padijes, madje ai ka qenë një përpjekje e vetëdijshme për të mohuar gjithë përvojën pozitive të pikturës, për të hedhur poshtë dijet mbi perspektivën dhe anatominë, dijet e optikës

dhe të fiziologjisë, dijet e psikologjisë dhe të matematikës, si-domos dijet mbi ligjet e krijimtarisë së bukur, krijimtarisë estetike.

Ajo rrënjë që e lindi edhe që e ushqeu kubizmin ishte filozofia e irracionalizmit, e idealizmit, e misticizmit. Përpjekjet e Pikasos për ta paraqitur pikturën kubiste si fryt të një krijimtarie spontane, të lirë nga çdo ndikim filozofik (njihen fjalët e tij: «Unë pikturoj, ashtu si këndon zogu», të cilat janë gjithashtu një filozofi), në fakt fshehin vartësinë e tij nga irracionalizmi, nga filozofia idealiste. Prandaj kërkimet e kubistëve për «t'u thelluar», ishin vetëm një lëvizje në atë drejtim, që ua mësonte idealizmi, irracionalizmi ishin lëvizje drejt «thelbesh misterioze», drejt mohimit të ligjeve dhe rregullave të krijimtarisë artistike. Mohimin e mundësisë së njohjes së botës, mohimin e së vërtetës Pikaso e ka bërë edhe me krijimet e tij kubiste, edhe me pikëpamjet e tij filozofike e estetike. «Ne kemi mësuar tashmë, — ka thënë Pikaso, — se arti nuk është e vërteta», dhe shton: «Arti është rrenë e domosdoshme për të ruajtur mendimin tonë, ajo na ndihmon të krijojmë një pikëvështrim estetik mbi botën». Vetëm nën ndikimin e një irracionalizmi ekstrem njeriu mund të besojë se rrena qenkësh shtylla që «ruan mendimin» dhe që të ndihmon ta vështrosh estetikaisht botën! Ky mendim i Pikasos zbulon qartë funksionin mitologjizues që ka patur piktura kubiste ndaj realitetit të shëmtuar borgjez.

Meqenëse kubizmi ishte një eksperimentim formalist shterpë, modernizmi s'mund të ndalej gjatë në këtë «revolucion» dhe iu nënshtrua metamorfozës së tij të mëtejshme. Pasi kalon nga ekstremi subjektivist i impresionizmit të skematizmi gjeometrik i kubizmit, modernizmi bëri edhe një akt tjetër në metamorfozën e tij.

Nga pseudooptimizmi futurist te pesimizmi ekspresionist

Pothuajse në të njëjtën kohë që u shfaq kubizmi, filloi jetën dhe një variant tjetër i modernizmit, **futurizmi**. Futurizmi në fillim u paraqit si një lëvizje politike dhe estetike dhe pastaj edhe si lëvizje artistike. Duke sajuar një zhurmë të papërmbajtur rreth «shekullit të ri», «shekullit të makinave», duke maskuar synimet e vërteta politike me fraza bombastike të avangardizmit, futuristët formuluan një plat-

formë ideore, në të cilën gërshetonin ide politike reaksionare me demagogjinë anarkiste, nihilizmin më ekstrem me thirrjet për një kulturë e art «të ri».

Në një manifest futurist të vitit 1913, në prag të Luftës së Parë Botërore, kur ushtria italiane përgatitej të vinte këmbë edhe në atdheun tonë, Marineti propagandonte me cinizëm dhe paturpësi politikën agresive të imperializmit italian. «Fjala Itali duhet të mbisundojë mbi fjalën liri. Një flotë më të fuqishme dhe një ushtri më të madhe, një popull krenar d.m.th. popullin italian, që të përdoren për luftë, që është e vetmja higjienë e botës, dhe për madhësinë e Italisë industriale, tregtare dhe me bujqësi intensive. Një politikë të jashtme agresive, djallëzore, cinike. Ekspansion kolonial. Iredentizëm. Panitalizëm. Primati i Italisë. Antisocializëm». Kurrë deri atëherë reaksioni imperialist nuk pat formuluar një program të tillë kaq cinik sa atë që formuluan futuristët italianë për imperializmin italian. Mbi bazën e nacional-shovinizmit dhe militarizmit, futuristët u afruan me Musolinin. Duke qenë armiq të tërbuar të lëvizjes socialiste, futuristë krenoheshin që më 1919 në Milano bashkë me fashistët përdorën armët kundër punëtorëve. Si shpërblim për përkrahjen që i dha fashizmit futurizmi, kreun e tij, Marinetin, Musolini e shpalli «akademik». Në këto rrethana nga mbrojtës me fjalë të «revoltës», futuristët u kthyen në partizanë të një arti që himnizonte «arritjet» e diktaturës fashiste.

Platforma estetike e futuristëve karakterizohej nga qëndrimi nihilist ndaj traditave dhe kulturës në përgjithësi, ndonëse ky qëndrim maskohej me fraza «të majta» («Poshtë arkeologët, akademikët, kritikët, profesorët!»). Goditjet kundër vlerave të së kaluarës futuristët i justifikonin me spekulimet e tyre ideologjike rreth progresit modern të shkencës dhe të teknikës. Sipas tyre, që arti të mos mbetej prapa, duhej t'u këndonte lëvizjes, shpejtësive, makinave, trenave, vaporëve, automobilave, qyteteve, aeroplanëve, urbanizmit.

Duke fetishizuar «dinamizmin e shekullit të mashinizmit» futuristët mbronin subjektivizmin estetik idealist; sipas tyre, arti duhej të kishte si objekt «lëvizjen e kulluar», «energjinë e pastër», «dinamizmin si të tillë», që përbëkan gjoja jetën e vërtetë të sendeve. «Lëvizja dhe drita, — thoshte Marineti, — i zhdukin trupat materiale». Kuptohet se ky idealizëm filozofik është në armiqësi të plotë me shkencat moderne.

Platforma subjektivistë estetike e futuristëve nxitte abso-

lutizimin e konvencionit, të deformimeve, shtrembërimin e jetës në art. Nga ana tjetër, futurizmi estetik ishte për dehumanizimin e artit, kundër bukurisë dhe bazave humanitare të artit përparimtar realist. Sipas futuristëve, në art vendin e njeriut duhej ta zinin makinat. «Për vuajtjet e njeriut artisti, thoshin ata, duhej të interesohej aq sa edhe për «vuajtjet e llampës elektrike». Tallja me njeriun qëndronte në themel të kredos ideestetike të futuristëve. «Ngrohtësia e copës së hekurit ose e drurit, — shkruante më 1912 Marineti, — tani na prek më fort se sa buzëqeshja ose lotët e gruas. Ne duam të japim në letërsi jetën e motorit, të kësaj kafshe instinktive».

Platforma ideoestetike e futurizmit u zbatua në letërsi dhe në artet figurative. Në fushën e letërsisë, sidomos të poezisë, Marineti ngrihej kundër gjithë rregullave tradicionale të vargëzimit. Në «Manifestin teknik të letërsisë futuriste» ai ngrihej kundër sintaksës dhe rregullave gramatikore, shenjave të pikësimit, përdorimit me kuptimin e rëndomtë të fjalëve. Sipas tij, poezia futuriste duhej të nisej nga «fjalët në liri», të cilat duhet «të orkestronin» ngjyrat, zhurmat, tingujt, të kombinonin materialet e të folmeve dialektale, arkaizmat me britmat e kafshëve, me zhurmat e motorëve. Poezia futuriste përfundoi në një grumbull arbitrar zanoresh e bashkëtingëlloresh pa kuptim, alogjike. Për pikturën futuriste ka qenë karakteristik synimi që të shprehte idenë e «lëvizjes së kulluar», të «dinamizmit mashinist», gjë që e largoi pikturën nga pasqyrimi me vërtetësi i jetës. Piktoret futuristë kundërshtonin harmoninë kompozicionale, e zëvendësonin atë me një dizekuilibër të elementëve të saj. Ata i përbuznin ligjet e kompozimit, të vizatimit që i zëvendësuan me një kaos të vërtetë kompozicional (gjoja si mishërim i «lëvizjes së kulluar»); edhe ngjyrat i përdornin arbitrarisht. Piktoret futuristë kundërshtuan figurshmërinë dhe pasqyrimin me vërtetësi të sendeve, të cilat i jepnin të deformatuar. Eklektizmi që bashkonte riprodhimin natyralist të ndonjë detaji konkret me pllacka ngjyrash, linja dhe plane abstrakte, dëshmon për afërsinë e pikturës futuriste me atë kubiste.

Një vend të rëndësishëm në pikturën futuriste zuri parimi i simultanizmit, d.m.th. «i njëkohësisë» së paraqitjes në një pikturë të ngjarjeve që kanë ndodhur në kohë të ndryshme. Sipas një futuristi piktori duhet të shikojë te kali që vrapon jo katër këmbë, por me dhjetëra dhe vetëm në këtë mënyrë mund ta paraqesë atë duke ecur. Piktura duhet të ishte, sipas tij, «sintezë e asaj që ruhet në kujtesë me atë

që je duke parë». Parimi i «simultanizmit» u bë një pikëmbështetje për ta deformuar realitetin; ai i çelte rrugën arbitrarisht subjektiv në fiksimin dhe kombinimin e mbresave direkte dhe atyre që janë të ruajtura në kujtesë.

Duke qenë se pikturat futuriste përherë e më tepër u bënë më të pakuptueshme, piktorët futuristë përdorën deçiturat që t'u jepnin qoftë edhe një gjysmë kuptimi «krijimeve» të tyre. Pas dëbimit të njeriut dhe sendeve nga piktura, skulptori futurist italian, Boçioni, iu vu punës për dehumanizimin edhe të skulpturës, duke bërë «hero» një shishe. Vendosja në pedestal e shishes ishte një degradim i plotë i artit të skulpturës.

Megjithëse pretendonin për «origjinalitet» dhe polemizojnin me kubizmin dhe drejtime të tjera modernistë, në fakt futuristët ecën në rrugën e imitimit të atyre parimeve dhe mjeteve formale, që ishin përpunuar nga variante të ndryshme të modernizmit. Midis modernistëve futuristët dalloheshin vetëm për vendin e gjerë që i linin në pikturat e tyre fetishizimit të teknikës. Piktura futuriste përherë e më tepër u zhvillua në rrugën e formalizmit ekstrem dhe shumica e ihtarëve të saj anuan nga abstraksionizmi, surrelizmi e variante të tjera të modernizmit ose neoklasicizmit fashist.

Kubizmi dhe futurizmi ishin dy shkolla të modernizmit që spekulonin me progresin tekniko-shkencor, që pretendonin se sillnin në art frymën e një epoqe të re, frymën e mashinizmit, të një racionalizmi gjeometrik, matematik. Këto variante të modernizmit ishin thirrur për të plotësuar kërkesat, sidomos të atij publiku borgjez e mikroborgjez, që ishte pushuar nga optimizmi i trëndafiltë i ideologjisë teknokratike të imperializmit. Por modernizmi synonte të vinte nën ndikimin e tij edhe ato masa njerëzish që ishin të pushtuara nga ideologjia e pesimizmit social, nga dëshpërimi, që tmerroheshin përballë pasojave shkatërruese dhe acarimit të plagëve dhe të konflikteve sociale që shoqërojnë përparimin teknik e shkencor në kushtet e imperializmit. Prandaj krahas kubizmit e futurizmit në fillim të shek. XX u përhap edhe një variant tjetër i modernizmit, ekspresionizmi.

Platforma ideoestetike e **ekspresionizmit** u kristalizua në çerekun e parë të shek. XX. Ajo shprehu frymën e krizës së qytetërimit borgjez në periudhën në prag, gjatë dhe pas Luftës së Parë Botërore. Ekspresionizmi ka qenë një rrymë artistike, që përfshiu piktorë dhe artistë me individualitete dhe prire të ndryshme. Megjithëkëtë mund të përcaktohen disa

tipare themelore të përbashkëta të platformës ideoestetike të gjithë atyre artistëve dhe piktorëve, që krijuan brenda rrymës së ekspresionizmit.

Ashtu si kubizmi, futurizmi edhe ekspresionizmi u paraqit si një rrymë nonkonformiste, avangardiste, që drejtohej kundër traditave të artit realist. Tendencën antirealiste të ekspresionizmit nuk e fsheh qëndrimi kritik i përfaqësuesve të kësaj rryme ndaj impresionizmit. Kjo kritikë nisej nga pozitat e platformës së përgjithshme të modernizmit, ishte thirrje për të refuzuar disa parime të impresionizmit në emër të largimit nga realizmi në një drejtim tjetër, që thelloi disa tipare të dekadentizmit. Ekspresionistët nuk i kënaqte platforma e impresionizmit në dy drejtime: së pari, me përpjekjen për të dhënë me besnikëri natyraliste mbresat optike, impresionet momentale e të rastit mbi pamjen e sendeve dhe së dyti, me ngushtimin, që sillte kjo, të rolit aktiv të artistit ndaj asaj që paraqit. Të dyja këto anë përbënin vërtet kufizime të rëndësishme të metodës impresioniste, që e afronin me natyralizmin. Mirëpo, duke i kritikuar këto kufizime, përfaqësuesit e ekspresionizmit i quanin si të meta që i ishin imponuar impresionizmit nga realizmi. Prandaj mënjanimi i këtyre kufizimeve, sipas ekspresionistëve, mund të bëhej duke u larguar nga realizmi, duke shmangur pasqyrimin me vërtetësi artistike të jetës dhe duke u kredhur në vorbullën e subjektivizmit.

Subjektivizmi, si tipar themelor i ekspresionizmit, u shpreh para së gjithash në absolutizimin e lillesës krijuese, vlerësuese të artit, të qëndrimit aktiv të artistit. Arti bëhet emocionalisht ekspresiv, sipas estetikës së ekspresionizmit, vetëm në qoftë se largohet nga riprodhimi i mbresave të ftohta optike, që kushtëzohen nga sendet dhe në qoftë se bëhet zëdhënës i tensionit të brendshëm të botës shpirtërore të artistit, të «unit» të tij. Ekspresiviteti, për piktorët ekspresionistë, nuk është gjë tjetër veçse vetshprehje e artistit, e «unit» të tij të brendshëm, e individualitetit të tij. Pra, qëndrimi aktiv nuk është i nevojshëm për t'iu afruar së vërtetës, për ta njohur më thellë jetën, për të dhënë një pasqyrim të përgjithësuar të saj, duke shmangur cektësinë e fiksimit të mbresave shqisore vizuale, por për të afirmuar vetveten në art. Gjithë kjo tregon se baza e ekspresionizmit ishte antirealiste.

Estetët ekspresionistë predikonin se, duke u shkëputur prej traditës impresioniste, vatra e krijimtarisë duhej zhvendosur nga syri te ndërgjegja, te forca krijuese e imagjinatës.

Piktorët ekspresionistë pretendonin se ata i ishin vënë punës për të zbuluar «rrënjën» e jetës, «thelbin» e saj, që fshihet në thellësitë e shpirtit të njeriut dhe në një forcë transcendentale, të padukshme të natyrës. Zëri i këtij thelbi dhe i kësaj force nuk janë ndijimet shqisore, por disa «ndjenja primare», «absolute», të pakushtëzuara, që formojnë përmbajtjen kryesore të ndërgjegjes, të subjektivitetit të artistit. Kur veprat artistike arrijnë t'i shprehin këto «ndjenja absolute», kur hyjnë në lidhje me to bëhen ekspresive. Sipas estetikës ekspresioniste, arritjen e këtij qëllimi gjoja e pengojnë parimet e metodës realiste, pasqyrimi me vërtetësi i sendeve. Që të shprehet me ekspresivitet «thelbi» transcendent i jetës dhe të afirmohet subjektiviteti krijues i artistit, ky nuk duhet të ngurojë për ta ndryshuar pamjen reale të sendeve të botës, por duhet t'i konsiderojë sendet vetëm si pretekst për t'u vetshprehur. Dy mjetet më të preferuara të piktorëve ekspresionistë për t'u vetshprehur u bënë: deformimi i pamjes së sendeve përmes shkeljes së ligjeve të perspektivës dhe aktivizimi arbitrar i ngjyrave, duke u dhënë atyre karakter simbolik.

Ekspresionistët, pavarësisht nga kërkimet e tyre formaliste, trajtuan një tematikë sociale, duke e përqëndruar vëmendjen te plagët dhe shëmtimet që sjell realiteti, te njerëzit që i gjymton fizikisht dhe shpirtërisht bota antinjerëzore shfrytëzuese por tablotë ekspresioniste përshkohen nga fryma e dëshpërimit dhe e tmerrit apokaliptik. Ja si e përshkruan këtë frymë tmerrit, të përhapur gjatë Luftës së Parë Botërore, një nga piktorët ekspresionistë: «S'ka pasur kurrë një kohë që të jetë e tronditur nga një tmerr i tillë, nga një frikë e vetë vdekjeprurëse. Bota kurrë s'ka qenë kaq e heshtur sa vetë vdekja. Gëzimi s'ka qenë kurrë kaq larg dhe liria kaq e vranë. Varfëria ulërin, njeriu çirret me shpirtin e tij, koha po bëhet ulërimë e varfërisë. Arti po e lëshon ulërimën e tij në errësirë, ai po ulërin duke kërkuar ndihmë, ai thërret frymën. Ky është ekspresionizmi». Kuptohet se me një interpretim të tillë pesimist të jetës arti ekspresionist ngjallte te njerëzit frymën e nënshtimit pasiv ndaj rendit shfrytëzues, i largonte ata nga lufta kundër tij, duke e shuar besimin se mund të kishte një rrugëdalje.

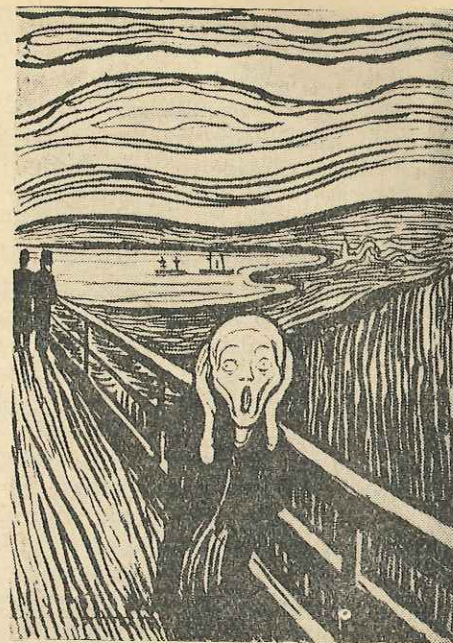
Në shumicën e rasteve mospajtimi me realitetin e shëmtuar në pikturën dhe artin ekspresionist mori trajtën e një proteste mikroborgjeze, anarkiste, nihiliste. Me ndjenjën e frikës para forcave jetërsuese, me ndjenjën e dëshpërimit dhe

të llahtarit para veprimit spontan shkatërrues të një realiteti të egër lidhet edhe parimi i ekspresivitetit, që karakterizohet nga një ngarkesë emocionale negative. Tablotë ekspresioniste shquhen për një superemocionalitet, negativ, për estetizimin e fenomeneve të shëmtuara të jetës, për një frymë irracionizmi botëkuptimor e artistik, për karakterin rave dhe shtrembërimin fantastiko-grotesk të figurave formave, për përdorimin e ngjyrave të errëta dhe të hijes. Në pikturën ekspresioniste hasen shpesh subjekte fantazmagorike që të kujtojnë kllapi dhe përcartje dhe që përçojnë tmerr e llahtar. Një nga tablotë e pa-

ra të pikturës ekspresioniste quhet «Zënka e skëletëve» e Xh. Ensorit, në të cilën paraqiten skelete njerëzish të veshur me leckurina që luftojnë me ombrella për kufomën e një të varuri.

Në veprat e piktorit gjerman Kirchner, përfaqësues i grupit «Ura», u pasqyruan qartë tiparet qenësore të stilit ekspresionist: mospërfillja e hapësirës iluzore, trajtimi antirealist i figurave të sendeve në sipërfaqe dydimensionale, duke mospërfillur vëllimin, shtrirjen e tyre tredimensionale, deformimin deri në shëmtim të pamjes së sendeve, sidomos të njerëzve, shkelja e ligjeve të ndërtimit kompozicional dhe të harmonisë së ngjyrave. Në pikturën e tij zotëruan temat e kafeneve, e rrugëve të pandriçuara natën, që e shtynin të përdorte ngjyra të errëta, të zymta e të mërzitshme.

Në pikturat e një përfaqësuesi tjetër të ekspresionizmit, të E. Hekelit, deformimet arrijnë përmasë groteske; ato janë të mbushura me njerëz kokëmëdhenj si monstra të vërtetë, me fytyra të shëmtuara, me pamje të përcudnuar dhe të vendosur në dhoma të vogla, të errëta, të ngushta e me tavane të ulta.



E. Munk — «Britma» — vepër ekspresioniste

Figurat e tyre shprehin gjytmim fizik e shpirtëror të njeriut, plagë të pashërueshme të jetës dhe simbolizojnë idetë e degradimit të racës njerëzore.

Frymën e dëshpërimit më të zyrtë e solli në pikturën ekspresioniste edhe piktori austriak A. Kubin. Nuk ishte e rastit që ai i kushtoi vëmendje ilustrimit të veprave të F. Dostojevskit, E. Hofmanit, Edgar Posë dhe F. Kafkës, që janë të ngarkuar me frymë pesimizmi, me monstra dhe fenomene të llahtarshme groteske, fantazmagorike.

Piktorët ekspresionistë, që grumbulloheshin në grupin «Kolorësi blu», nuk u interesonte problematika sociale, por kërkimet formaliste, prandaj një pjesë e mirë e tyre me kohë ecin në rrugën e abstraksionizmit. Një nga piktorët e këtij grupi, gjermani F. Mark, pikturonte kryesisht kafshë, duke e përligjur këtë me dëshirën për të shprehur një «thelb» transcendental të pakapshëm nga shqisat që gjoja përbënte «ritmin e brendshëm të jetës». Në frymën e panteizmit idealist, ai besonte se një forcë shpirtërore e mbinatyrshme u jep jetë dhe i vë në lëvizje së brendëshmi natyrën, bimët, kafshët. Sipas F. Mark, progresi teknik e shkencor është i mbar-sur vetëm me pasoja negative dhe shoqëria me marrëdhëniet e saj e gjymton dhe e shtyn drejt degjenerimit këtë forcë shpirtërore. Frymën e dekadencës ai e quante pankozmike. Për këtë arsye ai hoqi dorë nga pikturimi i aspekteve të jetës së qytetëruar dhe i njerëzve dhe shpalli si objekt të preferuar të artit kafshët, ku «fryma krijuese» është më e kulluar. Për nga bukuria, shkruante ai, kafshët qëndrojnë më lart se njeriu që degradohet. Mirëpo përbuzja ndaj bukurisë së njeriut, ndaj formave shqisore të sendeve në emër të kapjes së «kaosit primar», të «frymës pankozmike» e shtyri këtë piktor në rrugën e formalizmit, drejt abstraksionizmit. Tablotë e tij të fundit u bënë gati krejt abstraksioniste.

Në suazën e këtij grupi ekspresionist piktori gjerman P. Kle u shqua për «infantilizmin», kultin e vizatimit të fëmijëve, dhe të «gjenialitetit të pavetëdijshëm të tyre». Kle pohonte se gjoja pastërtia e sinqeriteti i ndjenjave dhe ekspresiviteti i natyrshëm janë cilësi që piktori mund t'i arrijë vetëm duke imituar vizatimin e fëmijëve. Në stilizimet e shumta të Klesë linjat e njollat e ngjyrosura marrin shpesh trajtat e ritmeve abstrakte. Duke e dobësuar fillesën racionale, Kle afirmoi brenda pikturës ekspresioniste përparësinë e krijimtarisë së pavetëdijshme dhe e bëri të mundur afrimin e ekspresionizmit si me surrelizmin, ashtu edhe me ab-

straksionizmin. «Infantilizmi» ose «krijimtaria e pavetëdijshme» ishin thjesht një iluzion i Klesë, sepse në fakt ai i ndërtonte me vetëdije të plotë dhe me arsye tablotë e tij si imitime të pikturave të fëmijëve. Ky ishte me të vërtetë një regres për pikturën, ishte thirrje për të hequr dorë nga ato arritje dhe nga ajo përvojë e pasur dhe e shëndoshe e pikturës realiste, të cilat nuk i zotëron fëmija. Deformimet, përdorimi arbitrar i ngjyrave, mospërfillja e ligjeve të perspektivës dhe e vëllimeve të sendeve, që vihen re në pikturat e fëmijëve, nuk janë epërsi e tyre, por dëshmojnë për mungesën e përvojës artistike dhe për moszotërimin prej tyre të mjeshtërisë artistike. Por duke i imituar këto tipare në pikturën e të rriturve, modernizmi sjell një regres, e largon piktorin nga ligjet e përvetësimit estetik me mjeshtëri të realitetit.

Në vitet 20 një pjesë e ekspresionistëve u shkëputën gradualisht nga platforma e ekspresionizmit dhe kaluan në pozitë e reja moderniste, të surrelizmit dhe të abstraksionizmit. Në vitet 20 dhe 30 elementët e protestës sociale u forcuan te piktorët ekspresionistë gjermanë O. Diks dhe G. Gros. Në pikturën e tyre u demaskuan shëmtimet që sjell me vete kapitalizmi, ndonëse ata nuk patën qartësi të plotë rreth plagëve e kontradiktave sociale dhe perspektivës së zhvillimit historik. Ata shprehën me një forcë të madhe ekspresive simpatinë e tyre për njerëzit që vuajnë në botën e kapitalit, por tablotë e tyre i përshkonte edhe një hidhërim që nganjëherë merrte përmasat e dëshpërimit pesimist.

Pas Luftës së Dytë Botërore ekspresionizmi pati një ndikim të ndjeshëm në pikturën e SHBA. Ekspresionizmi amerikan, gjoja në emër të trajtimit të një tematike sociale, e bëri edhe më të zyrtë frymën e pesimizmit, dëshpërimit dhe tmerrit. Shembull i qartë i kësaj janë tablotë e H. Blumit «Kufomë gruaje. Pamje nga Kurrizi» ose «Anatomi», ku duken dy duar që tregojnë organe të brendshme në barkun e një kufome. Estetizimi i së llahtarshmes mori në ekspresionizmin amerikan përmasa kolosale dhe iu nënshtrua shantazhit atomik. Këto tipare i ka përvetësuar edhe i ashtuquaj-turi «stil i rëndë» i piktorëve ekspresionistë sovjetikë të ditëve të sotme.

Kritika e surrealizmit

Një rol jo të vogël në krijimin e rrymës dekadente të surrealizmit luajti *dadaizmi*, që ishte i afërt në shumë vështrime me futurizmin dhe përfaqësonte më tepër një grupim të përkohshëm anarkist se sa një rrymë të mirëfilltë artistike. Dadaistët u përpoqën të tërhiqnin vëmendjen e opinionit me veprimet e tyre skandaloze, me qëndrimet anarkiste dhe sjellje rrugaçërie. Këtyre qëndrimeve ata iu atribuonin «vlerrën» e një revolte «radikale» kundër shoqërisë në përgjithësi, kulturës, traditave, moralit më elementar. «Ne pështyjmë mbi çdo gjë; — shkruante një nga dadaistët, — për ne s'ka asgjë të shenjtë. Ne përfaqësojmë nihilizmin e plotë. Simboli ynë është Asgjëja, Zbrazësia, Humnera».

Në fushën e artit «krijimet» e tyre nuk ishin më pak skandaloze. Poezitë p.sh. dadaistët i kthyen në një mjet për të çorganizuar gjuhën. Duke thyer normat më elementare të gjuhës, ata poezinë e katandisën në një kaos fjalësh dhe tingujsh pa kuptim, në një varg britmash e ulërimash barbare. Pikturën e zëvendësuan me kombinime absurde copëra fotografish, gazetash, xhamash, deri me pisuarin që një nga dadaistët e ekspozoi më 1917 në Nju-Jork. Muzikën ata e reduktuan në një zhurmë shishesh, kutish, teneqesh dhe sendesh të tjera.

Surrealizmi u afirmua si një variant i ri i modernizmit në Francë në vitet 20 të shekullit tonë. Themeluesi i tij, poeti francez A. Breton, u përpoq ta zhvillonte surrealizmin jo vetëm si lëvizje artistike, por edhe si një lëvizje shoqërore të organizuar, madje, me karakter ndërkombëtar. Ai desh t'i jepte lëvizjes surrealistë një karakter serioz dhe u përpoq ta zëvendësonte kllounadën dadaiste me seriozitetin ideologjik dhe teorik, por ushtrimet e tij filozofike nuk ishin origjinale e të thella. Ato përbëheshin nga një çorbë elektrike e parimeve të huajtura lart e poshtë nga doktrinën filozofike reacionare borgjeze të fillimit të shek. XX. Skandalet, zënkat, shpifjet, rrahjet, orvatjet për vetëvrasje, jeta bohëmë dhe lloj-lloj veprimesh e sjelljesh argesive dhe amorale mbetën një pjesë e rëndësishme dhe e pandarë e surrealizmit gjatë gjithë historisë së tij.

Më 1924 A. Breton botoi revistën «Revolucioni surrealist» dhe po atë vit nxori «Manifestin e parë të surrealizmit», në të cilin jepen idetë kryesore filozofike, politike dhe estetike të kësaj lëvizjeje. Në themel të botëkuptimit të A. Bretonit

dhe të surrealistëve qëndron idealizmi filozofik. Ata pranin ekzistencën e forcave irracionale, aftësinë e imagjinatës për të krijuar një «superrealitet» dhe rolin vendimtar të së pavetëdijshmes në këtë veprimtari. «Unë besoj, — shkruante Breton në manifestin surrealist, — në bashkimin e ardhshëm të këtyre dy gjendjeve, që në vështrimin e parë duken si të kundërta; të gjumit dhe të realitetit në një realitet absolut, në një superrealitet». Sipas tij, ky «superrealitet», produkt i forcave irracionale, është i vetmi burim nga ku mund të niset artisti dhe në të cilin vërtitet ai, është i vetmi «objekt» ku mund të drejtohen energjitë krijuese dhe gjithë veprimtaria e tij.

Thelbi i surrealizmit, si ideologji dhe si veprimtari, është i ashtuquajtur i «revolucionit surrealist», i cili s'ka asgjë të përbashkët me revolucionin social dhe i kundërqëndron atij. Surrealistët e shpallin të pandryshueshëm realitetin borgjez dhe të panevojshëm revolucionin socialist; ajo që i duhej njerëzimit, sipas tyre, ishte «revolucioni surrealist», që nënkuptonte refuzimin e logjikës, arsyes, të mënyrave të zakonshme të perceptimit dhe të interpretimit të botës, refuzimin e dallimeve midis së bukurës dhe të shëmtuarës, së vërtetës dhe mashtrimit, së mirës dhe së keqes. Që individi të përfshihet në «revolucionin surrealist», thoshin ata, duhet të përbuzë çdo traditë dhe kulturën («askujt s'i duhen stërgjysherit»), duhet të heqë dorë nga çdo përgjegjësi sociale e morale dhe duhet të njohë vetëm të drejtën për një egoizëm të pakufizuar, për një liri të pakushtëzuar. Surrealistët pohojnë se njeriu nuk e privon nga liria sistemi i marrëdhënieve shoqërore shfrytëzuese që sundon në kapitalizëm, por sistemi i konvencioneve dhe i paragjytimeve sociale, që ndryshin instinktët e njeriut, të cilat merr përsipër t'i emancipojë «revolucionin surrealist». Në këtë mënyrë surrealizmi përmes frazave «ultra të majta» e largonte vëmendjen e inteligjencies nga lufta sociale dhe e tërhiqte në një veprimtari anarkiste, të drejtuar sidomos kundër formave tradicionale të artit realist. Programi i «revolucionit surrealist» ishte tejmbanë një program borgjez.

Sipas A. Bretonit, thelbi i «revolucionit surrealist» qëndronte në pesë parime themelore: e pavetëdijshmja, kulti i mohimit, çmenduria, ëndrra dhe mrekullia. Në fakt këto parime ishin një variant surrealist i teorisë frojdiane, që i reduktonte gjithë problemet sociale në problemin e instikteve të ndrydhur seksuale. «Botës së re» të surrealistit i mungon

atributi i bukurisë, sepse ajo krijohet «nga instiktet e ulët e të përgjumur». Ajo shpreh gjithçka të ulët që ka te njeriu, nxjerr në pah «përbindëshat» e fshehur në subkoshiençë. «Realiteti i ri», «superrealiteti» është një botë e tmerrshme, e llahtarshme, e zymtë, e shëmtuar, mbytëse dhe shtypëse. Duke estetizuar të shëmtuarën, surrealistët e shpallnin atë si një terapi «për pastrimin e shpirtit nga plehrat». Njeriun, sipas tyre, mund ta shpëtojë vetëm ai art që himnizon dhunën, egërsinë, vrasjet, përdhunimet, pornografinë, banditizmin. Esteti francez F. Alkiné në librin e tij «Filozofia e surealizmit» sjell si shembull të «ndikimit estetik spastrues» të egërsisë një episod nga filmi surrealist «Shekulli i artë», ku tregohet se heroi, duke shkuar në takim te dashnorja, me një shkelm të fortë, pa asnjë arsye, rrëzon për tokë një të verbër. Sipas Alkinés ky episod qenkësh «një spektakël i mrekullueshëm estetik», që nuk duhet ta bëjë spektatorin të revoltohet për sjelljen e ulët të heroit, por duhet ta ndihmojë «të ndjejë një tronditje e të përjetojë pakënaqësinë ndaj kushteve të ekzistencës sonë, ndaj çdo gjëje që na i ngushton dëshirat dhe pasionet». Në këtë mënyrë surrealizmi i ndihmohet njeriun «të kënaqet» e të mësohet «të shijojë estetikisht» shfaqjet dhe manifestimet më të ulta të egërsisë, të dhunës vanitoze dhe të shfrejë edhe vetë egërsinë e tij.

Rruga kryesore për të depërtuar në thellësitë e së pavetëdijshmes, sipas surrealistëve, është neutralizimi i arsyes, i logjikës, i ndërgjegjes, që ngrihen si bariera në këtë rrugë. Kurse gjendjet më të përshtatshme, që e futin njeriun në këtë rrugë, janë gjumi, alkoolizmi, kllapitë, ëndrrat, ekstaza e narkozës, çmenduria, d.m.th. ato gjendje kur njeriu nuk ndodhet nën kontrollin e arsyes dhe nuk kryen veprime të vetëdijshme. Në këto gjendje realizohet parimi themelor i krijimtarisë artistike surrealistë, «automatizmi krijues», çlirimi nga thellësitë e botës misterioze të subkoshiençës i produkteve të saj pa ndërhyrjen më të vogël të ndërgjegjes. Mjeti i preferuar i surrealistëve për të mënjeluar në poezi arsyen është teknika famëkeqe e «terrorit verbal», shkatërrimi i gjuhës, gramatikës, sintaksës. Surrealistët reklamonin si krijime poetike të një tipi të ri kombinimet e rastit të fjalive të shkruara në copëra letrash, të përziera e të ngatërruara, bashkimin e fjalive që secili shkruan pa dijeninë e tjetrit dhe kombinimet arbitrare të titujve të lajmeve dhe të artikujve të gazetave, duke zëvendësuar kështu artin e poezisë me lodra të vërteta fëmijësh. Poezia surrealistë u ngarkua me një figuracion alogjik, me krahasime dhe simbole krejt të pakup-

tueshme, ekstravagante dhe ekuivoqe. Hermetizmi u ngrit nga poetët surrealistë në rangun e një «ligji» të krijimtarisë poetike, gjë që e kufizoi ndikimin e kësaj poezie vetëm në një rreth të ngushtë snobësh formalistë.

Gjithë «mrekullia» e krijimtarisë artistike, sipas surrealistëve, gjithë mundimi i artistit qenkësh ta stërvisë veten të mbajë mend kllapitë dhe ëndrrat dhe t'u hapë rrugë që ato të rrjedhin spontanisht. Ëndrrat, kllapitë, halucinacionet, ankthet, deliret e fantazitë më të tmerrshme dhe më të pabesueshme, simbolet alogjike, irracionale përbëjnë të vetmen përmbajtje të artit, formojnë «realitetin e ri» surrealist. Prandaj artisti, sipas estetikës surrealistë, duhet ta kërkojë frymëzimin te narkotikët, që i ngjallin halucinacione sa më të përcudnueshme, e bëjnë pasiv, të ngathët dhe asocial. Me këto predikime surrealizmi e tregoi thelbin e vet klasor si një opium ideologjik, i dobishëm për borgjezinë, u përdor dhe përdoret për të helmuar ndërgjegjen e njerëzve dhe për të paralizuar çdo veprimtari të tyre aktive, revolucionare.

Nga gjithë fushat e artit ndikimin më të madh platforma ideoestetike e surrealizmit e pati në pikturë. Përfaqësuesi kryesor i pikturës surrealistë në periudhën e parë ka qenë gjermani M. Ernst. Në tablotë e tij ai i zëvendësoi lidhjet e natyrshme dhe logjike të figurave të sendeve dhe të dukurive të realitetit me atë tip kombinimi arbitrar e alogjik që është karakteristik për ëndrrat dhe kllapitë. Kështu, për shembull, në një nga tablotë e tij në sfondin e qiellit varen sy, të veçuar nga trupi, por që duken si të gjallë, në figurën e një trupi njeriu ai ka vendosur dritare, nëpër të cilat duken peizazhe të ndryshme, figurat e trupave të ngurtë zgjaten, duke marrë pamjen e trupave të butë ose të lëngët, e shëndosha kombinohet me të vdekurën dhe të sëmurën, e gjalla me të kalburën, me të qelbëzuarën etj. Për t'i bërë sadopak të besueshme figurat alogjike, piktorët surrealistë kanë përdorur teknikën e iluzionizmit natyralist. Kështu M. Ernsti shpesh i vizatonte figurat me një besnikëri optike, iluzore, fotografike mashtruese. Iluzionizmi natyralist në pikturën surrealistë përdoret për t'ia imponuar spektatorit «realitetin e ëndrrave dhe të kllapive më të llahtarshme dhe më të pabesueshme.

Sipas metodës surrealistë pat krijuar edhe piktori francez I. Tangi. Ai pikturonte ambiente shkretëtirash fantazmagorike, ku përzihen figurat e gjërave dhe qenieve të gjalla amorge, monstruoze, të pakuptueshme, me kombinime të çrregullta kockash, mishrash, muskujsh, lëkurësh, organesh. I Tangi në tablotë e tij nuk u përmbahej formave reale, por përdorte

gjithmonë figura të sajuara, të imagjinuara, ndonëse nuk u jepet trajta krejt abstrakte të besueshme figurat e një bote irreale dhe pa kuptim. Pikturat surrealistike nuk i dhurojnë spektatorit asnjë kënaqësi pozitive estetike; ato ngjallin vetëm emocione negative, frikë dhe neveri.

Figura më e rëndësishme e artit surrealist deri vitet e para pas Luftës së Dytë Botërore, ka qenë S. Dali. Jeta dhe veprimtaria e S. Dalisë janë shumë kuptimplote për personalitetin e degjeneruar të artistit modernist në përgjithësi.

Duke dashur të tërheqë vëmendjen e shtypit borgjez, Dali nuk ka nguruar të marrë pjesë në çdo lloj skandali, të kryejë aktet më imorale, të përqafojë idetë më ekstravagante dhe më reaksionare, të përziejë krijimtarinë artistike me çdo lloj veprimtari tjetër, me homoseksualizmin, reklamën, vagabondazhin, pornografinë, çmendurinë. Ai është kapur pas çdo ideje të modës ose që mund të bëhej modë në shoqërinë borgjeze. Ai ka mbrojtur idetë anarkiste dhe ka kritikuar abstraksionizmin, ka pranuar fashizmin dhe ka kritikuar «qytetërimin e mashinizuar», ka qenë fashist dhe ka sulmuar komunizmin, është hequr si i «majtë», por edhe i djathtë, ka qenë ateist, por edhe mistik e fetar, ka qenë tradicional, por edhe nihilist, obskurantist po aq sa dhe «liberal». Me radhë ka adhuruar njërin pas tjetrit — Frankon, Hitlerin, Markartin, Papën. Ai ka deklaruar më se një herë se qëllimi i tij ishte të bëhej multimilioner, gjë që edhe e arriti me që shoqëria e afarizmit e çmoi si duhet këtë qen besnik të saj me nuhatje të forta afariste. «Unë kam dashur të nxjerr — ka thënë ai, — nga kjo shoqëri delikate që entuziazet lehtë të paktën minimumin e atij floriri, që do të na jepte mundësi Galës (e shoqja) dhe mua të jetonim pa frikën rrasë kapitëse të nevojës së vazhdueshme për parë».

I udhëhequr nga ky qëllim S. Dalia është marrë me veprimtari të shumëllojta surrealistike: tregtarëve u serviri ide të reja në fushën e reklamës. «Artin» e tij e vuri në shërbim të rregullimit të vitrinave, të dyqaneve, të ekspozimit të mallrave. Metodën e autoreklamës dhe të skandalit S. Dali e përdori gjatë gjithë jetës së tij. Ai nuk nguronte të përdorte lëvdatat më të pabesueshme për veten e vet, por në të njëjtën kohë ka përdorur epitetet dhe fjalët më të ndyra, po për veten e vet. Dali është prototipi i artistit modernist, dekadent, personifikim i degjenerimit që sjell borgjezia.

Në themel të pikturës së Dalisë qëndron platforma ideoesetike e surrealizmit, ndonëse ai e quante metodë «paranoiko-kritike». Kjo, sipas tij, është «metoda spontane e irracionalitetit

të ndërgjegjshëm që mbështetet në objektivizimin sistematizues kritik të manifestimeve të çmendurisë!» Njëpërmjet krijimtarisë spontane artisti, sipas tij, duhet t'i lërë fushë shpërthimit të asociacioneve dhe të halucinacioneve më absurde, irracionale për të arritur tek «objektet surrealistike». Krijimin e tablosë surrealistike sipas principit paranoiko-kritik S. Dali e ka përshkruar në këtë mënyrë: «Ndërsa Galja, gruaja ime, më lexon një libër, mua më përzihen në kokë lloj-lloj asociacione, që përpiqem t'i fiksoj në pikturë: një det i qetë blu, larg duket një shkëmb i verdhë, nga qielli zbret një elefant me këmbë mushkonje, në plan të parë mbi një pllloçë të bardhë shtrihet një grua lakuriq (Galja), pranë saj ndodhen fruta, rreth tyre gëmëzhijnë grenzat, në anën e majtë të figurës së gruas kërcëjnë dy tigra». Kjo përzierje absurde asociacionesh përbën «objektin surrealist». Përsa i përket kuptimit të tablove të tij, ai haptas ka deklaruar se është i pakapshëm. «Si kërkoni t'i kuptoni tablotë e mia, — thotë Dali, duke u tallur me spektatorët, — kur vetë unë, që i krijoj, nuk i kuptoj?!».

Për tablotë e tij Dalia ka thënë se janë produkt i një krijimtarie krejt spontane, irracionale për të fiksuar ëndrrat, kllapitë dhe halucinacionet, por, në të vërtetë, tablotë e tij janë të sajuara, të ndërtuara me kujdes me vetëdije të plotë, duke kombinuar artificialisht figurat e sendeve ose të pjesëve të tyre. Piktura e tij është një shkatërrim i vërtetë i artit të pikturës. Në vështrimin e parë duket sikur në pikturën surrealistike ruhet figurshmëria mirëpo, siç e vëmë re në tablotë e Dalisë, figurat e sendeve të plotë ose të copërave të tyre përzihen në një mënyrë kaq alogjike saqë çdo tablo jep një kuadër krejt irreal, që e deformon realitetin ose që s'ka të bëjë fare me të. Figurat e sendeve realë në pikturën surrealistike nuk përdoren për të zbuluar thelbin dhe kuptimin e dukurive të jetës, por për të afirmuar një botë irreale, absurde, alogjike, të sajuar nga ndërgjegjja e sëmurë, nga imagjinata e tij e shthurur. Dali kombinonte në mënyrë paradoksale teknikën e vizatimit dhe të formës plastike me imitimimin e stileve të ndryshme klasike e moderniste, sidomos të natyralizmit. Ai tregonte kujdes të jashtëzakonshëm në përpunimin e *detajeve* të sendeve realë, duke u dhënë atyre një vërtetësi iluzore me qëllim që ta gënjejë syrin e spektatorit, ta detyrojë ta pranojë për realitet qoftë edhe për një çast të vetëm tablonë absurde të trilluar.

I pushtuar gjer në palcë nga fryma dekadente Dalia e shndërroi pikturën në një koncentrat shëmtimi. Duke e quajtur bukurinë «shumë të deformimeve», S. Dalia futi në tablotë një përmbajtje që përhap tmerr, llahtar e frikë, që e paralizon

njeriun. Për këtë qëllim Dalia i mbushte tablotë e tij me hijen e vdekjes dhe pornografi banale, me kafka dhe skeletë, me organe të sëmura, të zmadhuara në përpjesëtime gjigande, me gjak, plehra dhe trëndafila. Përroi i turbullt i skenave më të llahtarshme të një ndërgjegjeje të sëmure e të zyrtë, të lajthitur nga tmerri shpërthen kudo në krijimet e tij monstruoze; bota e kufomave, e kërmijve, e puçrrave, e sëmundjeve mbytyrë çdo gjë të bukur që ka njeriu. Në vend të njeriut ekspozohen konfiguracione me tipare kafshësh si polipë amorfë, që u duken organet e brendshme të qelbëzuara dhe të kalbëzuara.

Si një barbar i vërtetë ai s'le gjë pa bërë për të poshtuar artin përparimtar të së kaluarës. Është e njohur tabloja e tij, në të cilën ka imituar Mona Lizën, por së cilës i ka shtuar mustaqe, akt i denjë për vandalët. Poshtërimi i çdo gjëje me të vërtetë njerëzore, i çdo ndjenje të dëlirë, i çdo bukurie — ky është «antiideali» që i servir surrealizmi publikut. Në historinë e artit të shek. XX surrealizmi mbetet si një simbol i llahtarshëm i degjenerimit të artit borgjez e revizionist.

KAPITULLI VII

ULËRIMAT E REJA TË MODERNIZMIT NË PIKTURË

Abstraksionizmi — Historia — Antiestetika e tij

Pas varrosjes së çdo modeli të vjetëruar të modernizmit estetik borgjez dhe revizionist i vihet punës për të reklamuar variantet e tij të reja. Kjo gjë u përsërit edhe me abstraksionizmin. Estetika moderniste ka kohë që përpiket ta bindë publikun se «revolucionin e vërtetë» në pikturë nuk e paskërka bërë kubizmi a ndonjë shkollë tjetër nga ato që përmendëm, por abstraksionizmi. «Kubizmi ka qenë vetëm një shkollë, — ka shkruar teoricieni francez i modernizmit M. Ragon, — kurse arti abstrakt¹⁾ është lëvizja më e gjerë dhe, po të kesh parasysh të kaluarën, atë mund ta krahasosh vetëm me revolucionin estetik që njihet me emrin e Renesansës». Krahasimi i abstraksionizmit për nga rëndësia me pikturën e Renesansës dhe vlerësimi i tij si një «revolucion» janë një gënjeshtëri bajate e estetikës borgjeze, por, sidoqoftë, duhet pranuar se abstraksionizmi është një nga dukuritë më të rëndësishme të modernizmit.

1) Estetët borgjezë nuk bëjnë dallim midis fjalëve «abstrakte» dhe «abstraksioniste» ose «abstraksionizëm». Në fakt tjetër është «abstraksioni» në art dhe tjetër «abstraksionizmi». Atë që estetët modernistë e quajnë art me pikturë «abstrakte», ne i quajmë «abstraksionizëm»; duke e vlerësuar si një variant të artit dekadent borgjez revizionist.

Abstraksionizmi është varianti kryesor i formalizmit modernist në fushën e pikturës. Nuk ka ndonjë shkollë tjetër të pikturës moderniste, ku të shfaqen me atë agresivitet tendencat antiestetike, dekadente dhe formaliste të modernizmit se sa në pikturën abstraksioniste. Abstraksionizmi përbën atë shkollë, të cilën estetika moderniste është përpjekur ta argumentojë teorikisht më fort se çdo rrymë tjetër. Abstraksionizmi ka patur jetën më të gjatë dhe vazhdon të ekzistojë dhe të ushtrrojë një ndikim të madh edhe sot e kësaj dite mbi artet figurative të vendeve kapitaliste e revizioniste.

Nganjëherë abstraksionizmin e barazojnë me artin modernist në përgjithësi. Po abstraksionizmi është vetëm një variant i pikturës dhe i skulpturës moderniste, në të cilin hiqet dorë plotësisht nga karakteri figurativ dhe nga paraqitja e sendeve dhe e dukurive të botës reale. Abstraksionizmi është një lloj pikturë e skulpturë, që pretendon të mos mbajë asnjë lidhje me sendet e botës reale dhe të mos ketë asgjë që t'i kujtonte njeriut ndonjë mbresë shqisore nga sendet dhe fenomenet konkrete të botës reale.

Synimi i pikturës abstraksioniste për të shkëputur çdo lidhje me botën e sendeve, me realitetin, është një nga prirjet e saj më antiestetike dhe më dekadente. Ky synim është në kundërshtim të hapët me rrugën e natyrshme që ndjek formimi i ndërgjegjes estetike të njeriut. Ndjenjat estetike, përfytyrimet dhe konceptet estetike njeriut i janë formuar dhe i formohen nën veprimin e drejtpërdrejtë të dukurive konkrete të realitetit natyror dhe social. Kontakti i drejtpërdrejtë i shqisave të njeriut me dukuritë konkrete estetike është premissa e parë dhe më e domosdoshme e përvetësimit estetik të realitetit, e formimit të përfytyrimeve fillestare estetike të njeriut dhe pastaj e ndërgjegjes estetike. Natyrisht, këto zhvillohen, pasurohen krahas zhvillimit të praktikës shoqërore, duke përfshirë këtu edhe praktikën estetike. Në ndërgjegjen e njeriut mund të ketë përfytyrime estetike shkallësh të ndryshme përgjithësimi, por ndërgjegja estetike e njeriut (pa të cilën s'ka dhe s'mund të ketë krijimtari artistike) përmban gjithmonë një bagazh minimal mbresash dhe përfytyrimesh konkrete, të gjalla, shqisore estetike, të cilat njeriu i fiton përmes kontakteve e përjetimeve të drejtpërdrejta me botën e gjallë, me sendet dhe dukuritë konkrete.

Mendimi se abstraksionizmi është fryt i një ndërgjegjeje estetike «të kulluar», të formuar prej elementësh «të pastër» estetikë, që s'kanë të bëjnë fare me botën, që i krijon subjekti

nga vetvetja me ndihmën e imagjinatës, nuk është i drejtë. Edhe mjaft teoricienë të modernizmit e kanë pranuar se, pavarësisht nga përpjekjet që bëjnë piktorët abstraksionistë më ekstremistë për t'u shkëputur plotësisht nga realiteti, «hija» e tij i ndjek në krijimtarinë e tyre dhe në këtë ose atë mënyrë ngre krye në të. Një estet modernist ka thënë se piktorit modernist i duhet të bëjë një luftë të pandërprerë me demonin e realitetit, që ky i fundit të mos i depërtojë në veprat përmes imagjinatës së tij. Në këtë kuptim abstraksionizmi është vërtet një punë shkatërruese, sepse katandiset i tëri në përpjekje dhe përpëlitje për të humbur në tablotë gjurmët e realitetit, për të bërë të pamundur lindjen e ndonjë asociacioni dhe analogjie midis pikturave abstraksioniste dhe ndonjë ane të realitetit. Sado që të besojnë piktorët abstraksionistë se i ndërtojnë tablotë me «elemente të kulluar estetikë», në fakt përmes këtyre elementeve në tablotë e tyre depërtojnë lloj-lloj asociacionesh reale, që të kujtojnë në këtë ose atë mënyrë botën e sendeve. Ideja mbi mundësitë e ekzistencës së ndërgjegjes «së kulluar» estetike, të pavarur nga bota, e një imagjinate që tjerr produktet e saj tërësisht nga vetvetja, është përgënjeshtruar prej kohësh nga filozofia materialiste.

Materializmi ka argumentuar se e gjithë përmbajtja e ndërgjegjes njerëzore nxirret nga realiteti objektiv, se ajo është gjithmonë pasqyrimi i tij, madje, edhe fantazia më e shturur, më e shtrembër, përsëri ka lidhje me realitetin, duke qenë një pasqyrim i shtrembër i tij. Edhe ndërgjegja estetike e abstraksionistëve nuk është aq «e kulluar» sa ç'e paraqitin ata; edhe ajo është një lloj pasqyrimi, mirëpo një pasqyrim i shtrembër, mashtrues, që nuk e ndihmon njeriun të zbulojë të vërtetën mbi jetën, që e pengon të zbulojë bukuritë e saj, vlerat estetike të mirëfillta. Abstraksionistët, që pohojnë se shpëtojnë nga çdo ndikim i realitetit, se i ndërtojnë tablotë e tyre me një përmbajtje «të kulluar» estetike, në fakt bien nën pushtetin e demonit të forcave regresive që veprojnë në shoqëri, të një ndërgjegjeje të sëmurë estetike, të formalizmit.

Duke falsifikuar zanafillën e vërtetë të abstraksionizmit mjaft estetë borgjezë kanë përhapur legjendën se rrënjët e abstraksionizmit janë aq të lashta sa edhe historia e artit. Sado që të kërkojnë estetët borgjezë e revizionistë «tradita» në historinë e kaluar të artit, nuk mund të fshihet fakti se abstraksionizmi është një dukuri konkrete, që e ka burimin pikërisht në prirjet dekadente moderniste të artit borgjez të çerekut të parë të shek. XX. Kjo periudhë historike, mjedisi shoqëror

dhe atmosfera ideologjike reaksionare e vendeve imperialiste në këtë periudhë përbëjnë truallin konkret historik ku lindi abstraksionizmi.

Nuk ka një datë fikse të lindjes së abstraksionizmit. Abstraksionizmin e ushqyen shumë nga shkollëzat e estetikës dhe të praktikave të modernizmit të çerekut të parë të shek. XX. Qysh në këtë kohë një varg piktorësh modernistë iu afruan qoftë pikënisjes teorike, qoftë zgjidhjeve praktike, që janë karakteristike për abstraksionizmin. Një nga këta piktorë ka qenë francezi R. Delone, i cili duke thëlluar vijën formaliste të kubizmit, i hoqi pikturës çdo element figurshmërie konkrete, krijoi modelet e para të abstraksionizmit. Për këtë dëshmon seria e «Disqeve» të tij në të cilat nuk ka më figura sendesh; ato janë ndërtuar si një mozaikë formash gjeometrike, si ilustrime analizash spektrale optike.

Një tjetër themelues i abstraksionizmit ka qenë hollandezi P. Mondrian. Në peizazhet e tij ai erdhi duke i thjeshtëzuar format e sendeve, duke i kthyer në fund të fundit në konstruktë thjesht gjeometrike. Më 1912 krijoi «pikturën katrore» në të cilën mungon çdo trajtim plastik i figurës, që jepet në sipërfaqe të sheshtë. Tablotë e tij janë kaç abstrakte, saçë ai nuk ndien më nevojën t'u vërë emra, por i dallon nga numri dhe i quan të gjitha «kompozime Nr. 1,2,3,...». Ndonëse metodën e tij Mondriani e quajti «neoplasticizëm», piktura e tij ishte një mospërfillje e plotë ndaj formave plastike. Neoplasticizmi, si metodë «krijuese» në pikturë, sipas Mondrianit, është një angazhim i piktorit për ta injoruar realitetin, botën e sendeve, jetën. Dëbimin e sendeve nga piktura ai e quajti «denaturalizim». Ai thoshte se arti duhet të përbuzë çdo gjë shqisore, çdo gjë emocionale, çdo ndjenjë njerëzore, që vjen nga kontakti i drejtë me jetën dhe natyrën; hyjnorja, drejt së cilës duhet të synojë arti, thoshte ai, «jeton në zero gradë» d.m.th është e ftohtë, aemocionale. Vijat vertikale dhe horizontale në veprat e tij jepen në trajtë të sheshtë pa vëllime, me qëllim që të zhduket çdo gjurmë e realitetit me shtrirje tredimensionale në hapësirë, çdo gjurmë e perspektivës, që nxjerr në pah thellësinë e vëllimit objektiv, çdo gjurmë hije-drite, që modelon relievin e sendeve. Nuk do shumë mend të kuptosh se qëllime të tilla mund të arrihen, mirëpo në këtë rrugë humbet krejtësisht piktura si art. «Katrörët», «horizontalet» dhe «vertikalet» e Mondrianit nuk kërkojnë mjeshtëri, art. Edhe «çlirimi» i artit nga emocionet, nga ngrohtësia dhe ndjenjat i heq atij forcën tërheqëse dhe bëhet një fatke-

qësi e vërtetë për artin. Me gjeometrizmin abstrakt të tablove të tij, Mondriani krijoi «krahun konstruktiv-racionalist» të pikturës abstraksioniste.

Në krijimin e krahut «lirik» të abstraksionizmit rolin kryesor e luajti piktori rus. V. Kandinski. Pasi u largua në fund të shekullit të kaluar nga Rusia, Kandinski u gjend në mes të grupeve të ndryshme të piktorëve dekadentë të Evropës. Në pikturat e Kandinskit figurat i humbasin përherë e më tepër konturet e tyre të përcaktuara, zëvendësohen me pllacka të parregullta ngjyrash që s'përdoren më për të karakterizuar sendet realë. Në «improvizimet» e tij të viteve 1909-1910 zhduket çdo element figurshmërie dhe ato katandisen në grumbuj njollash, ngjyrash intensive dhe lloj-lloj vijash të përkulura, të parregullta.

Pikënisja filozofike e Kandinskit ka qenë idealizmi dhe misticizmi. Sipas tij, lirinë dhe lumturinë e vërtetë mund t'ia dhurojë njeriut vetëm ai art, që «çlirohet prej peshës së materies, natyrës». Teoria e tij estetike mbështetej në filozofinë idealiste dhe në idenë mbi vlerën simbolike të ngjyrave. Sipas tij, ngjyra e zezë simbolizon vdekjen, e bardha — lindjen, e kuqja — guximin, vija horizontale shpreh një gjendje pasive, kurse ajo vertikale — një gjendje aktive, e verdha të kujton kënde, kurse bluja, — forma të lakuara. Ngjyrën e verdhë të limonit e lidhte me tingujt e violinës dhe klarinetës, tonet e violincelës — me blunë, kurse të kontrabasit me të purpurtën. Në të vërtetë gjithë ky sistem «lidhesh» e «raportesh» ka qenë ndërtuar nga Kandinski arbitrarisht dhe nuk ka asnjë vlerë objektive për pikturën. Me këtë ai imitonte teorinë e vjetër të përputhjes të simbolistëve francezë. Ngjyrat si të tilla, të shkëputura e të ndara nga sendet, nuk bartin atë informacion, të cilin u vishte Kandinski.

Sipas tij, tablotë abstraksioniste bëhen «jehonë e harmonisë të përgjithshme kozmike». Edhe në këtë rast idetë mistike të Kandinskit s'kanë origjinalitet dhe janë një përsëritje e thjeshtë e «muzikës» të sferave universale të Pitagorës, por një përsëritje mjaft e vonuar, pas tre mijë vjetësh! Filozofisë së Kandinskit i mungonte serioziteti minimal, ajo s'bënte as përpjekjen më të vogël për të sqaruar, pse dhe si një grumbull njollash, siç janë «improvizimet» e tij, ishin në gjendje të shprehnin «ligjet» e thella, misterioze kozmike. Por kjo filozofi Kandinskit i duhej vetëm për të përligjur dëbimin e realitetit nga arti, për t'i hequr artit çdo funksion njohës, për ta bërë atë një lloj magjie. Se ç'karakter regresiv, antiestetik kishte

piktura e Kandinskit e dëshmon mirë mendimi i tij se për t'u shkëputur nga bota e sendeve piktura duhet të hiqte dorë edhe nga bukuria. «Bukuria e formave, — thoshte ai, — është shpesh një forcë që nuk çon te fryma, por që të largon prej saj».

Një tjetër piktor rus K. Maleviç, qysh më 1913 me tablonë «Kuadrati i zi në sfondin e bardhë» kaloi plotësisht në pozitën e pikturës abstraksioniste, së cilës i dha emrin «suprematizëm».

K. Maleviçi u përpoq të argumentojë suprematizmin jo vetëm si një doktrinë estetike, por edhe filozofike dhe sociale. Piktura suprematiste, shkruante ai, ka një forcë magjike që do ta shpëtojë botën duke sjellë një «realitet të ri», më të lartë. Akti i parë drejt këtij «realiteti të ri», sipas K. Maleviçit, është shkëputja përfundimtare e piktorit dhe e krijimeve të tij nga bota reale e sendeve. «Kush ndien pikturën, — shkruante ai, — shikon sa më pak sendet dhe kush shikon sendet, nuk e kupton pikturën». Suprematizmi, thoshte ai, zëvendëson sipas «parimit të ekonomisë» botën e ulët të sendeve me një realitet më të lartë», me pikturat abstraksioniste. «Më ekonomike» kishte për të qenë piktura me kuadrat të zi në sfondin e bardhë ose e kundërta, madje edhe «më ekonomike» kishte për të qenë piktura me një ngjyrë të vetme, me të bardhë!

Në emër të kësaj «ekonomie», sipas Maleviçit, njeriu duhet të refuzojë gjelbërimin e natyrës, duhet të pështyjë mbi altarët e artit klasik, të rrëzojë «venerat milosjane», ligjet e perspektivës, horizontin, qiellin blu, yjet, hënën e diellin, duhet të synojë drejt «një realiteti suprematist më të lartë», drejt «gjendjes së pamendimit» të «pushimit — asgjë!» Gjithë këto belbëzime pseudofilozofike dëshmojnë për cektësinë filozofike, që ka karakterizuar shumicën e modernistëve. Qëllimi që i vinte vetes K. Maleviçi në emër të fjalës bombastike të «suprematizmit» ishte më i thjeshtë dhe çonte drejt shkatërrimit të pikturës. Ai vetë ka shkruar se «në suprematizmin nuk mund të bëhet fjalë për të pikturuar; pikturës i ka kaluar koha dhe vetë piktori është paragjykim i së kaluarës». Por një qëllim i tillë kaq «ekonomik» — shkatërrimi, suprimimi i pikturës mund të arrihej edhe pa gjithë atë çorbë eklektike pseudofilozofike, që i servirte publikut K. Maleviçi në emër të suprematizmit».

Në vitet 30-40 të shek. XX ndikimi i abstraksionizmit u dobësua, ndonëse ai mbeti një nga variantet e përhershëm të pikturës moderniste. Vetëm pas Luftës së Dytë Botërore, me përkrahjen që pati në SHBA, abstraksionizmi e rriti ndikimin e

tij dhe pati një gjallërim. Bastioni kryesor i abstraksionizmit, ashtu si dhe i varianteve të tjera të modernizmit, u bënë SHBA. Tani edhe në gjithë vendet revizioniste ekziston një krah abstraksionist i pikturës.

Shumica e partizanëve të pikturës abstraksioniste pas Luftës së Dytë Botërore, përvetësuan idenë e «automatizmit krijues» të surrealistëve, kundërshtuan çdo kontroll të arsyes mbi procesin e krijimtarisë. Siç shprehej Xh. Pollok, një nga përfaqësuesit kryesorë të abstraksionizmit të pasluftës, piktura abstraksioniste duhej të ishte produkt i shpërthimeve impulsive, i veprimeve të pakontrolluara të piktorit; krijimi i saj duhej të rridhte krejt spontanisht si rrufeja dhe përmbytja. Ai thoshte se piktori abstraksionist duhej t'ua linte gjithë inisiativën ngjyrave, linjave, formave, veprimeve të pavetëdijshme. Xh. Pollok e shndërroi pikturën në një valle mistike, në një akt të vërtetë çmendurie, që të kujton veprimet irracionale të kërcimeve të rufainjve ose jogëve. Ai hoqi dorë nga mjetet tradicionale të pikturës, nga paleta, kavaleti, nga peneli. Ai e vendoste kartonin, kanavacën në mur ose përdhe, sillej rreth saj si një i tërbuar dhe shpërndante andej këndeja sa mundte dhe si mundte pllackat e njollave, i përziante bojërat në mënyrë të rregullt, duke i derdhur nga kutitë. Gjithë këtë ceremoni ai e quante dripping, kurse në Francë e njëjta gjë u quajt «tashizëm». Në Francë piktori Matjé, duke mos patur besim në «forcën tërheqëse» të pikturës abstraksioniste të dhomës, në prani të spektatorëve pikturonte si një njeri që ka humbur arsyen, i zhytur në ekstazë, i veshur me robe mesjetare, duke i hedhur pllackat e ngjyrave si i tërbuar. Kjo ceremoni shoqërohej nga një muzikë mistike dhe nga lloj-lloj tingujsh tmerrues. E gjithë kjo ishte e llogaritur me synimin që ta trulloste spektatorin, ta shastiste në një shkallë të tillë sa që ai të mos e kuptonte se këto «spektakle» ishin një mohim e shkatërrim barbar i pikturës. Nga francezi u bë dhe një hap tjetër akoma më absurd, ndonëse për të ky akt ishte mjaft fitimprurës. Ai hoqi dorë edhe nga ngjyra, edhe nga veprimi, dhe filloi t'i zëvendësonte të gjitha këto me «aktin artistik të kulluar», ai zuri t'u shiste spektatorëve kuintanca me firmën, autografin e tij dhe i këshillonte blerësit që këto kuintanca t'i varnin në muret e shtëpive të tyre në vend të tablove, si personifikime të «aktit të kulluar krijues!»

Modernizmi e futi në qorrsokak pikturën borgjeze e revizioniste, e futi në një krizë permanente, nga e cila s'mund të dalë. Këtë e pranojnë edhe shumë estetë borgjezë. «Ne pro-
vuam gjithë rrugët e mundshme, — shkruan një nga krerët e

modernizmit, anglezi Roxher Fuaj, — ne mohuam në rrugën tonë gjithë parimet që kanë sunduar në artin e së kaluarës. Ky proces na ka paralizuar krejt, na ka lënë pa besim dhe pa asnjë koncept të përcaktuar mbi rrugët se si krijohet vepra e artit.»

Pas Luftës së Dytë Botërore disa estetë modernistë e morën në mbrojtje abstraksionizmin, duke e reklamuar atë si një «realizëm të ri», si një «realizëm konkret».

Teoricienët e modernizmit e përdorën fjalën «realizëm» për të spekuluar në autoritetin dhe prestigjin e artit realist, ndonëse në këtë koncept futën një kuptim të kundërt me konceptin shkencor të realizmit artistik. Ata shpesh e kanë përdorur fjalën «realizëm» në atë kuptim që përdorej ajo në filozofinë neoplatonike të mesjetës. Sipas tyre piktura abstraksioniste është «realiste», ngaqë gjoja u jep realitet simboleve, të cilat personifikojnë mendimet dhe ndjenjat e piktorit, që gjoja kanë ekzistencë të pavarur nga bota objektive e sendeve.

Disa modernistë thonë se piktura abstraksioniste nuk është pasqyrim i botës, por përbën një realitet të pavarur si një send. «Piktura abstraksioniste nuk është më pasqyrë e përgjithshme, — shkruan R. Hig, një nga estetët e modernizmit, — që reflekton botën e jashtme ose botën e brendshme të vetë piktorit; detyra është që nga piktura të krijosh objekte. Të krijosh veprën do të thotë të krijosh një realitet të ri, i cili s'është identik as me natyrën, as me pikturën dhe i cili u shton të dyve atë që secili prej tyre ia detyron tjetrit. Të krijosh vepra do të thotë t'i shtosh repertorit të njohur të sendeve një send të paparashikuar, i cili s'ka asnjë destinacion tjetër veç atij estetik dhe asnjë ligj tjetër veç ligjeve plastike. Në këtë rrugë shek. XX nga koha e kubizmit gjeti shprehjen më origjinale».

Me këtë argument mbrojtësit e sotëm të pikturës abstraksioniste nuk janë aspak origjinale, por përsëritin një argument bajat, të huajtur nga arsenali teorik i vjetër i kubizmit. Mirëpo ndërsa partizanët e kubizmit e pranonin haptas se piktura e tyre ishte antirealiste, teoricienët e abstraksionizmit të sotëm përpiqen ta maskojnë karakterin antirealist të tij me etiketën e «realizmit të ri». Për më tepër, teoria e «realizmit të ri», duke mos qenë origjinale, është shumë e dobishme për të përlegjur jo vetëm variantet formaliste të artit modernist, pikturën abstraksioniste, por edhe variantet natyraliste të modernizmit, një prej të cilëve është edhe poparti; por për këtë do të bëjmë fjalë më poshtë.

Estetika borgjeze dhe revizioniste ka përpunuar dhe po përdor një sistem të tërë argumentash të reja teorike, filozofike,

estetike në mbrojtje të abstraksionizmit, duke e reklamuar atë si etapë të domosdoshme të evolucionit të kulturës artistike në kohën tonë, si një kontribut të ri në pasurimin e saj, që do të lërë gjurmë të pashlyeshme edhe mbi zhvillimin e saj të ardhshëm. Prandaj ka rëndësi të ndalemi dhe t'i analizojmë se sa qëndrojnë argumentat dhe teoritë kryesore që përdoren nga estetika borgjeze e revizioniste në mbrojtje të abstraksionizmit.

Falsifikimi i historisë së pikturës

Duke falsifikuar dhe shtrembëruar faktet nga historia e artit estetët modernistë përpiqen të paraqitin abstraksionizmin si një shpëtim të pikturës nga ajo rrugë «vdekjeprurëse» ku po e shtynte gjoja realizmi. Kështu esteti revizionist R. Garodi në librin e tij «Realizëm pa caqe» mbështet legjendën se piktura gjoja qysh nga shek. XIV kishte hyrë në rrugën e «inventarizimit» përhera e më të detajuar e më besnik të sendeve, që e rrethojnë njeriun. Sipas Garodisë, mjeshtrat e mëdhenj të Renesansës dhe, përgjithësisht, të pikturës realiste me kërkimet e tyre mbi relievin, vëllimin, perspektivën, hijedritën, hapësirën etj., «zbuluan metoda, me të cilat u bë e mundur të krijosh mbi një sipërfaqe të mbuluar me ngjyra iluzionin më të plotë të realitetit të trupave, të kontureve të sakta të tyre dhe pastaj të vëllimeve dhe të thellësisë së tyre». Garodi pohon se kjo tendencë u thellua dhe u përsos pandërprerje derisa më në fund u zbulua fotoaparati, që e vuri në dyshim domosdoshmërinë e pikturës. «Fotografia, — shkruan ai, — vetëm përfundoi procesin që kishte zgjatur gjashtë shekuj: ajo e çoi deri në fund përvetësimin e metodave të arritjes së iluzionit të realitetit dhe me këtë funksioni utilitar i pikturës u vjetërua përfundimisht».

Koncepti i Garodisë mbi historinë e pikturës, koncept, të cilit ai i vesh «meritën» e «marksizmit krijues antidogmatik», në fakt është përsëritje e argumenteve të vjetër, të përgatitur prej kohësh në kuzhinën antirealiste të estetëve borgjezë. Shumë prej tyre kanë quajtur shkak themelor të lindjes së abstraksionizmit progresin teknik, shpikjen e aparatit fotografik, që e vuri, sipas tyre, pikturën para dilemës: ose të zhdukej në pamundësi për të përballuar konkurrencën e fotografisë ose ta modifikonte rrënjësisht natyrën e saj, të hiqte dorë nga karakteri i saj figurativ, të rrëshqiste në rrugën e abstraksionizmit. «Shpikja e foto dhe kino-aparateve, — ka shkruar esteti borgjez A. Riçi, — ka luajtur rol shumë të madh që të nxirrej

jashtë përdorimit një element shumë i rëndësishëm i mjeshtërisë, paraqitja thjesht figurative e pamjeve të jashtme të natyrës. Në qoftë se e konsiderojmë refuzimin e paraqitjes figurative natyraliste si kusht të domosdoshëm të artit abstrakt, nuk është vështirë të kuptohet përse disa piktorë, pas përsosjes së fotografisë, arritën në mënyrë logjike të kërkimi i një rruge tjetër përdorimi të talenteve të tyre kryesore». Në këtë mënyrë R. Riçi ashtu si dhe R. Garodia përpunon të bindin lexuesit se abstraksionizmi e shpëtoi pikturën nga rreziku që i kanosej, i tregoi një rrugëdalje të frytshme!

Këtu kemi të bëjmë me një sofizëm banale që përdorin estetët borgjezë e revizionistë për të diskredituar realizmin dhe për të përligjur abstraksionizmin: të metat dhe kufizimet e natyralizmit ata ia veshin realizmit. Kushdo që njihet sado pak me historinë e pikturës nuk mund të pranojë se qëllimi i kërkimeve dhe i zbulimeve të pikturës realiste për gjashtë shekuj me radhë paskërka qenë «zotërimi i metodave të arritjes së iluzionit të realitetit», «inventarizimi natyralist utilitar i botës», «kopjimi figurativ i natyrës», siç pohon Garodi. Po të ndiqnim logjikën e këtij do të na duhej të prananim se po t'u kishte rënë në dorë fotoaparati, Rafaeli dhe Rembrandi do ta kishin hedhur në koshin e plehrave penelin, do ta kishin braktisur pikturën meqë do ta kishin ndier veten të pañuqishëm për të konkuruar me aparatit fotografik në garën për të inventarizuar në mënyrë figurative imtësitë e realitetit. Etapat kryesore të historisë së pikturës nuk kanë qenë etapa të zhvillimit të mjeteve dhe të metodave të sigurimit të një ngjashmërie të jashtme thjesht iluzore, fotografike të figurave të tablosë me sendet. Arti në përgjithësi dhe piktura realiste në veçanti nuk kanë qenë kurrë një fotografim i thjeshtë i realitetit, i anëve të jashtme të sendeve.

Arti, duke qenë pasqyrim i realitetit, është edhe një vlerësim dhe përgjithësim i tij. Pasqyrimi i botës në art ka karakter thellësisht aktiv dhe nuk barazohet me imitim mekanik të pamjes së jashtme ose me arritjen e një ngjashmërie thjesht figurative, fotografike midis figurës dhe objektit. Figuratat artistike janë një pasqyrim ideal, shpirtëror, që ka karakter të ndërlikuar dhe që shprehet për shembull në punën krijuese të piktorit për të gjetur e shoshitur dhe përgjithësuar faktet e jetës, për të vlerësuar aktivisht materialin jetësor nga pozitat e tij politike, morale, estetike etj. Piktori përpunon të kapë kuptimin e gjërave, ai i interpreton ato dhe shpreh edhe qëndrimin e tij emocional ndaj tyre, ai gjithmonë diçka shton dhe diçka heq nga ato që shikon te sendet e rea-

litetit, diçka përpunon. Procesi i krijimtarisë artistike është i ndërmjetësuar nga mendimi, botëkuptimi, ndjenja, imagjinata, shija, talenti, mjeshtëria e piktorit. Këtë karakter të ndërlikuar ka patur gjithmonë edhe puna krijuese e piktorit realist. Zaten për këtë arsye s'ka pasur piktor të vërtetë realist që të ketë patur frikë se mos e konkurojë fotoaparati. Për piktorin realist, si para zbulimit të fotoaparati, ashtu edhe pas tij, përpjekja për një ngjashmëri figurative midis objektit të veprës së tij artistike ka qenë vetëm një shkallë e domosdoshme, por vetëm një shkallë fillestare drejt krijimit të saj. Fotoaparati nuk konkuron realistin, por kopjuesin, natyralistin, imituesin sepse ky s'ngrihet mbi fotografinë. Fotoaparati e zhvlerëson dhe e bën të tepërt natyralizmin, por aspak realizmin.

Piktura realiste ka zgjidhur gjithmonë detyra shumë më të ndërlikuara se ato që i ngarkon dhe mund t'i ngarkojë njeriu aparatit fotografik. Piktorët e mëdhenj Botiçeli, Leonardo da Vinci, Mikelanxhelo, Rafaeli, Velaskesi, Goja, Rembrandi, Delakrua, Rodeni, Rjepini, etj., vlerën e çdo mjeti artistik që përdornin e lidhnin para së gjithash me mundësinë që u jepte për të shprehur botën e pasur shpirtërore të njeriut, idealet e tij të ndritura si dhe gjithë «jetën» e objekteve, thelbin e tyre estetik. Kush guxon ta quajë buzëqeshjen e Xhokondës një «iluzion realiteti» me «konturet e sakta» të buzëve dhe me «vëllimet dhe thellësinë» e tyre? Çdo njeri, të cilit s'ia ka shtrembëruar shijen modernizmi shikon në atë buzëqeshje «konturet» e një bote të tërë njerëzore, «thellësitë» e një bukurie e dliresie femërore që të mahnit, që të ngre lart dhe që të ndjek pas gjithë jetën. Po në atë buzëqeshje kapim edhe «konturet», «vëllimin» e botës shpirtërore dhe të idealeve estetike, të përfytyrimeve mbi bukurinë të krijuesit të saj. «Sfumatura» e Leonardit da Vincit nuk ishte thjesht një arritje teknike dhe një lojë formale hijedrite për të krijuar «iluzionin e realitetit», por shumë e shumë më tepër. «Piktori i mirë, — thoshte Leonardo da Vinci, duke treguar se cili është qëllimi i pikturës realiste, — duhet të pikturojë dy gjëra kresore: njeriun dhe shpirtin e njeriut».

Piktura nuk ka për funksion që të zgjidhë ndonjë «detyrë optike». Ajo, ashtu si arti në tërësi, ka marrë përsipër detyra që nuk mund t'i zgjidhë parimisht aparatit fotografik. Madje edhe sukseset e fotografimit artistik nuk e bëjnë aspak të panevojshme pikturën. Piktura dhe fotografia artistike kryejnë funksione të ndryshme, përvetësojnë artistikisht realitetin me rrugë të ndryshme. Fotografitë artistike me ngjyra të naty-

rës, sado të bukura e origjinale që të jenë, nuk i zhvlerësojnë tablotë e mrekullueshme të peisazhistëve të shquar: Kanaletos, Koros, Levitanit, Mios etj. Fotografimi më i përsosur artistik i sendit nuk mund të konkurojë me natyrat e qeta realiste të Shardenit, Monesë, etj. Aq më pak mund të barazohen fotografitë e njerëzve me portretet që kanë krijuar Ticiani, Dyreri, Leonardo da Vinci, Rembrandi, Davidi, Rjepini, Serovi etj. Detyrat që ka zgjidhur piktura realiste s'mund t'i marrë përsipër as aparati fotografik, as ndonjë mjet tjetër sado përpara të ecë shkenca dhe teknika, sepse s'ka asgjë që mund të zëvendësojë artistin, zemrën dhe mendjen e tij, pasionet, idealet dhe mjeshtërinë e tij, përmes së cilave ai zbulon bukurinë dhe të vërtetën e jetës, poezinë dhe dramën e saj, përmes së cilave ai krijon sipas ligjeve të së bukurës, duke derdhur në veprat ngazëllimet dhe hidhërimet njerëzore.

Në periudhën e parë të shfaqjes së abstraksionizmit shumica e esteteve modernistë e reklamuan atë si mohimin më radikal të gjithë traditave historike të artit. Mirëpo pak nga pak në estetikën moderniste zuri të kristalizohet edhe një tendencë tjetër, që nuk ua kundërvë abstraksionizmin traditave dhe historisë së artit, por përkundrazi, përpiqet t'i gjejë abstraksionizmit një mbështetje në historinë e mëparshme të artit, ta paraqitë «pikturën pa sende» si kurorëzim të disa prirjeve të natyrshme që gjoja i ka patur gjithmonë arti.

Abstraksioni dhe abstraksionizmi

Disa estete revizionistë pohojnë se qysh në kohët më të lashta brenda pikturës dhe artit në përgjithësi ka patur gjithmonë dy tendenca: tendenca e pasqyrit figurativ të realitetit dhe tendenca abstrakte. Ata mbrojnë konkluzionin se abstraksionizmi s'është një fenomen i shek. XX, por një fenomen që në këtë ose atë mënyrë ka ekzistuar gjithmonë.

Teoria që i kërkon rrënjët e abstraksionizmit në gjithë historinë e artit, nuk është një teori origjinale e kohës sonë, pavarësisht se predikuesit e saj revizionistë e paraqitën atë si fjalën e fundit të shkencave bashkëkohore. Në të vërtetë këtë koncept e kanë mbrojtur estete idealistë qysh në fillim të shek. XX, si p.sh. esteti gjerman V. Voringer. Më 1908 ai pohonte se në historinë e artit ndeshen dy tendenca, ajo që ka synuar të shprehë ndjenjat dhe ajo që ka synuar të japë abstraksione. Ky koncept është antihistorik sepse e skematizon historinë e artit duke

endarë në dy tendenca të përjetshme. Historia e artit është shumë më e ndërlikuar se sa kjo skemë; për më tepër, abstraksionizmi s'ka të bëjë me rrymat e mëparshme artistike dhe ai mund të vlerësohet drejt vetëm po ta shikojmë si një fenomen konkret historik të shek. XX.

Por koncepti i mësipërm është i gabuar, sidomos, sepse nuk e zgjidh drejt problemin e vendit dhe rolit të abstraksionit në përgjithësi në pikturë, në art dhe në vetë abstraksionizmin. Në literaturën që i kushtohet abstraksionizmit është i përhapur gjerësisht paragjykimi, të cilin e përkrahin jo vetëm ithtarët e tij, por edhe kundërshtarët e tij, se ai ndërtohet mbi abstraksione. Në të vërtetë në abstraksionizëm nuk ka kurrfarë abstraksionesh. Abstraksionet janë pasqyrimi i anëve ose lidhjeve të ndryshme të realitetit objektiv, kurse piktura abstraksioniste pretendon të mos jetë pasqyrim, madje të mos ketë asnjë lidhje me realitetin. Zaten nga që s'përmbajnë asnjë lloj abstraksioni, që t'u jepet një farë kuptimi, autorët dhe komentatorët e tyre, në kundërshtim me bazën teorike estetike të nisjes, u veshin tablove abstraksioniste lloj-lloj mbishkrime ose i shoqërojnë me lloj-lloj shpjegimesh filozofike, komente letrare të errëta e të pakuptueshme, arbitrare, që s'kanë të bëjnë fare me to. Prandaj ndodh që shpesh «vlëra» ose çmimi i këtyre tablove nuk varet nga ndonjë përmbajtje konkrete e tyre (nga kjo autorët i privojnë vetë krijimet e tyre abstraksioniste), por nga reklama, nga aftësia e autorit për t'i dhënë tablosë një shpjegim sa më «të thellë», sa më «bindës», «filozofik». Vetë mbishkrimet, shpjegimet «filozofike» mund të kenë dhe kanë në vetvete kuptim, por ato nuk janë aspak «vepra» arti, s'janë pikturë, për më tepër mbishkrimet janë arbitrare, nuk lidhen me tablotë. Spektatori nuk «i shikon» këto mbishkrime në vetë tablotë e abstraksionistëve, që janë të privuara nga çdo abstraksion i mirëfilltë dhe përmbajtje intelektuale shpirtërore.

Sa për figurat gjeometrike, rrathë, katrorë, trekëndsha, që nganjëherë i ndeshim në disa piktura abstraksioniste, ato përsëri, nuk përbëjnë, nuk janë abstraksione, por figura konkrete gjeometrike, që shihen me sy, të kapshme nga shqisat. Dihet se tjetër është abstraksioni i rrethit (rreth është bashkësia e pikave të planit të baraslarguara nga një pikë fikse që quhet qendër) në shkencat matematike dhe tjetër është një figurë konkrete e një rrethi të vizatuar në një tablo. Spektatori pa paragjykime në qoftë se shikon në një tablo figurën konkrete

shqisore të një trekëndëshi, nuk e barazon atë me abstraksionin e trekëndëshit. Tablotë me të tilla figura primitive, duke mos bartur abstraksione të mirëfillta, janë aq të varfëra në pikëpamje estetike saqë nuk mund të ngrihen në rangun e veprave të artit. Arti është një krijim i bukur, që bart koncentrate vlerash estetike, që e përvetëson estetikaisht realitetin në mënyrë të përqëndruar. Vizatimi i një trekëndëshi apo i një rrethi të çfarëdollojtë mbi një sipërfaqe nuk arrin të jetë kurrë krijimtari artistike. Po për këtë arsye edhe pikturat abstraksioniste s'bëhen dot vepra të mirëfillta artistike me ndonjë nga ato figurat primitive që kanë. Madje edhe sikur të tilla figura të quheshin simbole abstraksionesh shkencore ato, përsëri, nuk do të bëheshin vepra arti. Zaten për këtë arsye as vetë autorët e këtyre tablove abstraksioniste nuk kanë dëshirë t'i cilësojnë figurat e tyre gjeometrike si ilustrime të thjeshta të abstraksioneve matematike ose gjeometrike pasi e dinë se ilustrimet nuk i kanë atributet e veprave të mirëfillta artistike.

Disa estetë revizionistë mundohen të tregojnë se gjoja ta kundërshtosh pikturën abstraksioniste është njëlloj si të luftosh kundër çdo ngarkese intelektuale, kundër çdo abstraksioni në pikturë dhe në art në përgjithësi, të përkrashësh varfërimin e përmbajtjes shpirtërore, ideore të tyre. Në të vërtetë piktura abstraksioniste është më e varfëra, më e zbrazëta nga pikëpamja intelektuale, shpirtërore, përveç të tjerash, edhe sepse në të, siç e vumë në dukje më sipër, mungojnë abstraksionet. Pikturat abstraksioniste janë dëshmi e formalizmit. Këtu qëndron edhe një tipar që e karakterizon abstraksionizmin si fenomen regresiv e dekadent në kulturën artistike, si mohim i vërtetë i artit, i cili nuk mund të bëjë pa abstraksione, pa një përmbajtje të caktuar intelektuale.

Arti nuk do të mund të përgjithësojë materialin jetësor, nuk do të ishte njohje e jetës, e realitetit, në qoftë se do të ishte i privuar nga elementi intelektual, nga elementë të njohjes abstrakte. Këtu qëndron edhe afërsia e artit me shkencën. Mirëpo estetika marksiste-leniniste nuk harron as dallimet cilësore të artit nga shkenca. Njohja estetike dallohet nga njohja shkencore, sepse elementi intelektual, racional, abstrakt në veprat artistike është i pandarë nga mbresat konkrete mbi sendet dhe fenomenet e jetës, nga elementi ndijësor, emocional shqisor. Në veprat artistike elementi intelektual, abstrakt ekziston përmes ndjenjave dhe figurave konkrete shqisore, përmes elementëve të ndërgjegjes së rëndomtë, empirike, përmes përjetimeve të gjalla emocionale. Prandaj pikturat abstrak-

sioniste (edhe sikur të pranonim se kanë abstraksione) nuk mund t'i quanim vepra të mirëfillta artistike, sepse abstraksionet e thata e të njëanshme nuk i kanë cilësitë e veprave artistike, nuk janë njohje estetike e jetës. Mirëpo në qoftë se elementi ndijësor shqisor, emocional është i domosdoshëm për artin në përgjithësi, edhe më i domosdoshëm është ai për pikturën dhe skulpturën, që janë arte figurative.

Piktura, skulptura, si dhe letërsia, teatri, kinemaja (në trajtat e tyre klasike realiste dhe jo në modifikimet e tyre të sotme abstraksioniste) e pasqyrojnë botën duke iu përmbajtur pak a shumë formave konkrete të sendeve dhe të fenomeneve realë, të përveçëm, kurse muzika, arkitektura si arte jo figurative e pasqyrojnë botën me anë të formave më të përgjithësuara të sendeve të realitetit, me forma, si të thuash, të abstraguara nga «pronarët» e përveçëm, konkretë, individualë të tyre. Natyrisht edhe format muzikore e arkitektonike, sado të përgjithësuara të jenë, fitojnë vlera estetike përmes përmbajtjes së tyre konkrete, që pasqyron dhe shpreh bukurinë e vlerave të realitetit, të jetës së njeriut, të idealeve politike, morale, psikologjike, etj. Por duke pranuar se artet figurative dhe artet jofigurative janë njëlloj pasqyrim i botës reale, nuk bën të mos përfillen dallimet në mënyrat e ndryshme që përdorin ata për të pasqyruar realitetin, siç bën estetika moderniste e abstraksionizmit. Me predikimet e saj ajo në vend që t'ia zgjerojë pikturës mundësitë e përvetësimit artistik, duke mos përfillur karakterin e saj figurativ, ia zhduk këto mundësi, i gjymton specifikën dhe origjinalitetin, e fut në rrugën e një imitimi natyralist të arteve jofigurative.

Abstraksionizmi dhe artet ornamentale dekorative

Disa estetë modernistë janë përpjekur ta përlligjin abstraksionizmin, duke përmendur artet ornamentale dekorative, që përdorin figura e forma të ndryshme gjeometrike, si elemente të strukturës së tyre artistike. Por prania e një gjinie të tillë arti, siç është ornamentin, nuk e përlligj aspak abstraksionizmin.

Është e vërtetë se në ornamente e dekoracione janë përdorur e përdoren edhe figura të përgjithësuara sendesh, fenomesh konkretë, realë (p.sh. figura lulësh, bimësh, kafshësh, etj) edhe figura të përgjithësuara abstrakte gjeometrike si vija, pika, trekëndësha, rrathë, labirinte, zigzage, meandre etj. Por përse ornamentin me figura abstrakte gjeometrike mund të jetë

një gjini arti me vlerë të mirëfilltë estetike? Pa e mënjeluar dhe pa e zëvendësuar pikturën figurative, ornamentin artistik në çdo variant të tij ekziston si një gjini e veçantë, që e bën të mundur në sferën e arteve figurative të aktivizohen disa mundësi dhe epërsi të përvetësimit estetik të realitetit, që i kanë artet jo figurative. Ornamenti artistik, duke hequr dorë nga disa epërsi të pikturës figurative (p.sh. nga aftësia për individualizim maksimal të figurave artistike), përfiton nga disa epërsi të arteve jofigurative për të aktivizuar forma të përgjithësuara, madje abstrakte të sendeve dhe të dukurive të botës reale.

Ornamenti ka qenë një rrugë normale e përvetësimit artistik të botës. Sigurisht, ornamentin pajiset me vlera të mirëfillta estetike jo thjesht ngaqë përdor figura gjeometrike; një ornament me figura të tilla mund të jetë i bukur, por mund të jetë edhe i shëmtuar. Ornamenti me figura abstrakte mund të fitojë vlerë estetike vetëm atëherë, kur, *së pari*, format e tij gjeometrike janë përpunuar artistikisht sipas gjuhës specifike të këtij arti, të formuar historikisht, kur ato forma janë bashkërenditur dhe kombinuar sipas një rregullsie, ritmi, proporcioni të caktuar, që krijon motivin ornamental. Motivi tërësor i ornamentit me figura abstrakte gjeometrike, i ndërtuar brenda gjuhës specifike artistike të kësaj gjinie, bart një ngarkesë shpirtërore, shpreh ndjenja e mendime të caktuara dhe ka forcë emocionuese, ekspresive, domethënë ka gjithë ato cilësi që e bëjnë art dhe që u mungojnë pikturave abstraksioniste. Figurat gjeometrike që shfrytëzojnë ornamentin organizohen në një sistem të rregullt sipas ligjesh të caktuara, dhe arrijnë të shprehin ndjenja e mendime të caktuara të një mase të *madhe* njerëzish. Këtë ato e arrijnë vetëm nga që përdorin forma të përgjithësuara abstrakte. Prandaj ne e kemi të lehtë të dallojmë motivet e ornamentit popullor shqiptar (në qëndisimat, qilimet, skalitjen e gdhendjen e gurit e drurit, zbukurimin e orendive e veglave, etj) nga motivet e ornamentit të popujve të tjerë. Ndryshe nga ornamentin artistik, piktura abstraksioniste nuk i nënshtrohet ndonjë gjuhe artistike, nuk ka asnjë element rregullsie artistike. Në pikturën abstraksioniste ngjyrat, vijat ose format gjeometrike shpërndahen në mënyrë kaotike, të parregullt, nuk karakterizojnë ndonjë realitet konkret, nuk kanë asnjë ngarkesë intelektuale, ndijesore, emocionale dhe prandaj ato s'fitojnë ndonjë kuptim estetik. Duke u ndërtuar në armiqësi dhe në kundërshtim me gjuhën e ornamentit artistik, të formuar historikisht gjatë zhvillimit të kulturës artistike të popujve të ndryshëm, piktura abstraksioniste nuk është në gjendje të shprehë as ndjenja e mendime individuale të artistit, as të

masave të mëdha të njerëzve, ajo ka qenë dhe është anti-kombëtare, kozmopolite. Abstraksionizmi lot rol reaksionar, veç të tjerash, sepse është thirrje për të kundërshtuar karakterin kombëtar e popullor të artit.

Së dyti, ornamentin ka qenë krijuar dhe krijohej si një *plotësim estetik, artistik i sendeve që përmbushin edhe një funksion praktik utilitar*, prandaj vlera e tij estetike, është e pandarë edhe nga përmbajtja funksionale e sendit, karakteristikë e së cilës bëhet ornamentin. Ornamenti artistik, sigurisht, nuk i ka ato mundësi, që i ka piktura figurative e kavaletit, për të shprehur botën e pasur shpirtërore të njeriut dhe fenomenet më të ndryshme estetike të realitetit, ai nuk mund të ketë atë ngarkesë shpirtërore estetike që ka piktura figurative e kavaletit. E megjithëkëtë ornamentin përlijet si një gjini e mirëfilltë arti, sidomos ngaqë ekziston si një *plotësim, shtojcë artistike* e atyre sendeve, krijimi i të cilave është i përligjur edhe sikur të mos kishin këtë shtojcë mbasi plotësojnë funksione praktike utilitare.

Njeriu krijon shumë sende që kanë për të vlerë thjesht praktike utilitare dhe që nuk përmbajnë në vetvete asgjë artistike, por ai shpesh i ka veshur sendet edhe me vlera artistike, me ornament artistik. Në atë rast, kuptohet, vlera e sendeve rritet nga që ata bëhen të aftë të plotësojnë edhe funksionin praktik utilitar edhe funksionin artistik. Ornamenti gjithmonë është zhvilluar historikisht brenda arteve bifunksionale. Prandaj një ornament në qoftë se do të shpërbëte nga sendi me funksion praktik utilitar dhe do të varej në mur me kornizë, si pikturat abstraksioniste, do ta humbiste vlerën artistike, që ishte si shtojcë artistike e sendeve, si karakteristikë artistike e tyre. Ornament «të pastër», «të kulluar» nuk ka patur në historinë e artit, ai ka qenë shkruar me sendet utilitarë, me murin, me qilimin, me çibukun, me kërrabën, bucelën, armën, stofin, orenditë me vazot, gotat etj. Ai ka qenë një veti, një anë e këtyre sendeve, që i organizon ato artistikisht. Ornamentet të ndara nga sendet s'na thonë asgjë, por të bashkuar me sendet fitojnë vlerë estetike, na e karakterizojnë sendin nga pikëpamja e përmbajtjes funksionale të idealit, dhe nga shumë anë të tjera.

Ornamenti ose artet dekorative, duke qenë të lidhur me sendet që kanë funksionin praktik utilitar, nuk pretendojnë t'i zënë vendin pikturës së kavaletit dhe nuk e konkurojnë atë. Historia e arteve figurative tregon se përmbajtja shpirtërore që futet në pikturën e kavaletit, vlerat e saj estetike janë

shumë më të pasura se ato që mund të krijohen në artet ornamentale. Askujt nuk mund t'i shkojë në mendje të pranojë se zbukurimi ornamental i një pjate, i një fustani apo një tryeze, sado i mrekullueshëm që të jetë, mund të krahasohet e të konkurojë me bukurinë e tablove të kryeveprave të pikturës figurative të kavaletit. Ornamenti mbetet një shtojcë artistike e sendeve dhe në këtë kuptim ekzistenca e arteve ornamentale e dekorative nuk e bën aspak të tepërt pikturën e kavaletit.

Gjithë këto tregojnë se sa të pathemelta janë tezat e estetikës moderniste, e cila megjithëse kërkon analogji me artet ornamentale dekorative për të përligjur pikturën abstraksioniste, në fakt i atribuon kësaj një vlerë estetike shumë më të madhe jo vetëm në krahasim me atë të arteve ornamentale, dekorative, por edhe me pikturën figurative të kavaletit. Ithtarët e abstraksionizmit e quajnë atë një «kulm» të tillë, për hir të të cilit kërkojnë medoemos të zhduket piktura figurative e kavaletit si diçka, që gjoja s'mund të konkurojë me «ornamentet» abstraksioniste. Mirëpo me këtë qëndrim estetika e abstraksionizmit kryen njëherësh dy akte shkatërrimi: së pari, me kërkesën për «ornamente abstrakte të kulluar» i godet dhe i gjymton artet tradicionale ornamentale dekorative, duke i shkëputur ato nga sendet utilitare, nga baza e ekzistencës së tyre, dhe, së dyti, godet pikturën në përgjithësi, kërkon zhdukjen e gjinive figurative, që përbëjnë shtyllën kurrizore të saj, duke i zëvendësuar me «ornamentet e kulluara» abstraksioniste, që s'bartin vlera të mirëfillta estetike. Këtu duket edhe një herë karakteri regresiv i abstraksionizmit.

Piktura moderniste dhe muzika

Ka shumë kohë që estetika moderniste po përpiqet të argumentojë se piktura mund të arrijë një «lulëzim» të paparë po të heqë dorë nga karakteri figurativ dhe po t'i përdorë ngjyrat, vijat, format ashtu siç i përdor muzika tingujt. Estetët modernistë, bëjnë shpesh këtë pyetje: përse piktura të mos i përdorë ngjyrat, vijat e format, të shkëputura nga figurat e sendeve konkrete realë, duke i kombinuar ashtu si tingujt në muzikë?

Ka shumë arsye që e bëjnë të pamundur funksionimin e pikturës si muzika. Para së gjithash, ekzistojnë dallime thelbësore midis natyrës së *tingullit* dhe të *ndijimeve akustike* dhe natyrës së *ngjyrës* dhe të *ndijimeve vizuale*. Mbretëria e

tingujve ndryshon shumë në krahasim me mbretërinë e ngjyrave. Këtë vijë edhe dallimet midis pikturës dhe muzikës. Muzika është art jofigurativ, kurse piktura — figurativ. Tek e para figura artistike ndërtohet në kohë, tek e dyta në hapësirën dydimensionale; muzika është art dinamik, piktura është art statik, etj.

Nga tingujt e një pjese muzikore artistike ne nuk kërkojmë pasqyrimin figurativ të sendeve realë konkret natyrorë, por i perceptojmë si elementë të një lloji arti jofigurativ. Karakteri jo figurativ e shquan muzikën, me të lidhen si forca ashtu edhe kufizimet e saj. Natyrisht, brenda muzikës mund të ketë edhe ndonjë element figurativ konkret që të kujton zhurmën e valëve të detit apo të shtrëngatës, mërmëritjen e ujërave ose të gjethëve, cicërimat e zogjve etj. Por këto elemente figurative në muzikë përdoren në një mënyrë shumë të kufizuar dhe i nënshtrohen mënyrës jofigurative, që përbën thelbin e saj specifik. Nga ana tjetër, këto elemente figurative në muzikë kanë më tepër kuptim simbolik, konvencional, se sa të drejtpërdrejtë figurativ, prandaj nuk e mënjanojnë karakterin e saj jofigurativ.

Përrjashtimi i figurave vizuale është i pandarë nga *vërtetësia*, ngjashmëria e tyre me objektet, që pasqyrojnë. Ndiqimet ose përfytyrimet vizuale lidhen shumë ngushtë me pamjen e sendeve reale. Ne s'mud të kemi përfytyrimin vizual të një sendi real pavarësisht nga pamja e tij e jashtme. Ndryshe qëndron puna me tingujt, që janë më të veçuar nga sendet, të cilëve u përkasin. Sendet realë ekzistojnë si të tillë pavarësisht në se bëjnë apo s'bëjnë zhurmë, lëshojnë apo s'lëshojnë tinguj. Ne mund ta njohim lehjen e qenit edhe në qoftë se nuk e perceptojmë atë me sy. Ne mund të kemi ndijimin e një tingulli karakteristik të një sendi pavarësisht nga figura e tij, sepse tingulli nuk lidhet aq organikisht me të. Ne mund të kemi përfytyrimin e tingujve që lëshon një send, madje pa e ditur se ç'send i lëshon, pa e parë ndonjëherë këtë send. Pastaj tingujt, ngacmimet akustike kanë një forcë të madhe vepruese psikiko fiziologjike, të pavarur nga objekti që i shkakton. Kjo gjë, përsëri e sponon në plan të dytë lidhjen midis tingullit dhe sendit. Tingujt monotone të ujërave të një përroi mund të na venë në gjumë dhe pa i parë, pa i soditur me sy. Prandaj muzika, si një art që punon me tingujt, e shkëputur nga sendet natyrore, nuk e bënë këtë në kundërshtim me natyrën e perceptimit akustik, por përkundrazi në përputhje të plotë me natyrën e tij. Bota e tin-

gjuve pa asnjë ndërhyrje arbitrare mund të veçohet nga bota e sendeve të jashtme, mund të përpunohet e të organizohet harmonikisht në një sistem, në një gjuhë të veçantë, të afrohet dhe të lidhet me ndjenjat, me botën e brendshme intelektuale, emocionale, shpirtërore të njeriut, të bëhet muzikë, art.

Tingulli, si material muzikor artistik, i nënshtrohet rregull-sive rigorozë të harmonisë, kompozimit, orkestrimit etj. Gjatë historisë së zhvillimit të kulturës artistike janë krijuar lidhje të qëndrueshme midis sistemit të rregullave që përpunon materialin muzikor dhe ndjenjave e mendimeve të njeriut. Gjuha e muzikës sonë popullore, e formuar historikisht, ka krijuar një mori të tërë intonacionesh, melodish, ritmesh, kadencash, që në këtë ose atë mënyrë shprehin gjendje të ndryshme emocionale dhe intelektuale të njeriut.

Krejt ndryshe nga tingujt, ngjyrat dhe kalimet e tyre tonale nuk i nënshtrohen ndonjë rregullsie rigoroze. I verdhë mund të jetë një lloj jo vetëm limoni, por edhe një beze, një letër, një mur, etj. Përpyekjet për t'i lidhur në mënyrë të rregullt dhe të qëndrueshme disa tone ngjyrash me gjendje të caktuara shpirtërore, përpyekjet, për shembull, për t'i ndarë ngjyrat në «pesimiste» dhe «optimiste» kanë dështuar. Në këtë kuptim abstraksionistët gabojnë kur kërkojnë një «muzikë ngjyrash» sepse ngjyrat nuk mund t'i radhitësh në atë rregullsi, së cilës i nënshtrohen tingujt e muzikës. Prandaj ata faktorë dhe ato veçori të materialit që përdor muzika dhe që e bëjnë të mundur muzikën si art jofigurativ, e bëjnë krejt të pamundur që piktura të jetë art jofigurativ, sepse perceptimi vizual nuk mund të realizohet i shkëputur, i ndarë nga njohja e sendeve objektivë, dhe e pamjes, e figurës së tyre.

Mbresat vizuale mund të veprojnë me një forcë të madhe mbi botën shpirtërore të njeriut, mund të bartin një ngarkesë të pasur emocionale e intelektuale, por vetëm atëherë kur ruajnë lidhjen me sendet realë, që pasqyrojnë, kur paraqiten si karakteristikë e pandarë e tyre. Mund të të kënaqë e të të emocionojë estetikisht jo ndijimi i ngjyrës së gjelbër, jo perceptimi i formës së rrumbullakët si të tillë, por përfytyrimi i pamjes së një sendi të caktuar, konkret, me ngjyrat, konturet dhe format e tij konkrete. Forma trekëndëshe e një rrote biçiklete është e shëmtuar një lloj si forma konike e kokës së njeriut, por kjo mund të jetë e bukur si formë e një pishe; perëndimi i kuq i përflakur mund të jetë i bukur, por hunda e kuqe është e shëmtuar. Është *figura tërësore* e sendeve (me ngjyrën konkrete, formën gjeometrike, vëllimin) që mund të ketë forcë emocio-

nuese, por jo ndijimet e ngjyrave ose linjave si të tilla, të ndara, të veçuara prej sendeve realë. Prandaj ngjashmëria dhe lidhja e figurave të pikturës me sendet realë janë burimi që u jep jetë ngjyrave dhe formave, që mund t'i aftësojë për të na shkaktuar emocione vizuale estetike. Që të zhvillonin aftësinë për të kapur ngjashmërinë e figurave vizuale me sendet konkrete, Leonardo da Vinci i mësonte piktorët e rinj të vrojtonin me kujdes myshqet e drurëve, lëvozhgat e pemëve dhe aty të gjenin konfiguracionet pak a shumë të njëjta me ato të sendeve, bimëve, kafshëve, njeriut, etj.

Piktorët abstraksionistë bëjnë të kundërtën, ata përpiqen të zhdukin çdo ngjashmëri midis tablove të tyre dhe sendeve, duke shkatërruar arbitrarisht atë zinxhir të natyrshëm asociacionesh që lidhin mbresat tona vizuale me vetë sendet. Piktorët abstraksionistë, duke luftuar kundër asociacioneve që lidhin figurat vizuale me sendet, injorojnë format, figurat, pamjet tërësore të sendeve dhe gjurmojnë vetëm ndonjë *detaj*, ndonjë *hollësi*, figura etë cilëve edhe kur ruan ngjashmërinë, nuk ka lidhje me *sendin në tërësi*, mbetet pa kuptim, nuk na jep *njohjen* e sendeve. Estetika antfigurative, e abstraksionizmit është një shkatërrim i artit të pikturës, sepse prish lidhjen e natyrshme të ngjyrave, vijave, formave me sendet realë, të cilëve u përkasin.

Disa mbrojtës të abstraksionizmit pohojnë se me ngjyrat «e kulluara» piktorët abstraksionistë duan të shprehin ndjenjat, shpirtin e njeriut, ashtu siç e shpreh me tinguj muzika. Në të vërtetë piktura abstraksioniste ia ka hequr vetes çdo mundësi për të shprehur disa estetike mbi sendet dhe shpirtin e njeriut. Ajo do të mund të shprehte ndjenja njerëzore vetëm po qe se do të mbështetej në ndonjë lidhje pak a shumë të qëndrueshme, të rregullt e të natyrshme midis ngjyrave të pavarura nga sendet dhe ndjenjave, mendimeve; por kjo është parimisht e pamundur.

Një lloj veprimi psiko-fiziologjik i ngjyrave të pastra mbi njeriun është konstatuar. Ngjyra e gjelbër është fiziologjikisht e këndshme për syrin e lodhur, është qetësuese për psikikën, e favorizon funksionimin normal të enëve kardiovaskulare dhe kapacitetin për punë të muskujve. Edhe kombinimet e ngjyrave të ndryshme japin efekte psiko-fiziologjike specifike. Veprimi psiko-fiziologjik i formave dhe vëllimeve gjeometrike është edhe më i vogël, më i pakapshëm, sepse këto janë edhe më pak të pavarura nga sendet se sa ngjyrat. Për këtë arsye që në pikturën e antikitetit ngjyra përdorej më arbitrarisht për të ka-

rakterizuar sendin se sa forma dhe figura, të cilat ishin më besnike ndaj sendeve. Forma gjeometrike e një sendi perceptohet më pak e ndryshueshme gjatë gjithë ditës se sa faktura koloristike, e cila ndryshon në mënyrë të ndjeshme krahas ndryshimit të burimit natyror të ndriçimit, prandaj karakteristika koloristike është më pak karakterizuese për sendet se sa figura, konfiguracioni i tyre gjeometrik. Po të përmendim ngjyrën e zezë, mendja nuk na vete në ndonjë objekt konkret, kurse po përmendëm figurën e rrethit, ajo i referohet në mënyrë më të përcaktuar një grupi sendesh si p.sh. kokës, rrotës, mollës, tokës, diellit, hënës, etj. Prandaj në qoftë se ngjyrat si të tilla, të veçuara prej sendeve, do të përdreshin në një tablo abstraksioniste, edhe sikur piktori të besonte se me to ka shprehur diçka, për ne do të mbetej e pa-kuptueshme se ç'ka dashur të thotë ai.

Një tablo e ndërtuar me ngjyra të shkëputura nga sendet, mund të ushtrojë një veprim minimal emocional psikologjik, siç ushtrojnë ngjyrat dhe jashtë tablove abstraksioniste, mirëpo ky veprim minimal psiko-fiziologjik nuk i ngre ato në rangun e artit. Prandaj gabimi i abstraksionistëve nuk është në atë që pranojnë një veprim minimal psikik të ngjyrave, por sepse këtë veprim e barazojnë me artin, se s'kërkojnë më shumë nga piktura. Kjo do të thotë se piktura abstraksioniste s'është e aftë të shprehë e ta njohë atë botë të pasur, të larmishme ndjenjash e mendimesh, që na ka dhënë piktura klasike, sidomos, ajo realiste. Tjetër është të shikosh pllacka të kuqe në një tablo abstraksioniste (kjo s'të lejon të shprehësh ndonjë përmbajtje shpirtërore estetike, dhe tjetër është të shikosh gjakun që rrjedh nga plaga e një njeriu ose flamurin e kuq në barrikada. Në këtë kuptim abstraksionizmi s'është vetëm zhvlerësim i pikturës, i artit të pikturës, por është edhe zhvlerësim i ngjyrës (ndonëse abstraksionistët i atribuojnë vetes meritën se kanë zbuluar gjithë potencialin estetik të ngjyrave si të tilla) sepse ajo s'mund të arrijë veçse qëllime tepër të kufizuara: të shkaktojë vetëm një efekt minimal psikologjik. Zaten ngjyra e shkëputur nga figura e sendeve nuk është në gjendje të japë më shumë.

Nga të gjitha këto dallime midis pikturës dhe muzikës nuk duhet menduar se në pikturë nuk ka ndonjë rregullsi, ndonjë kriter objektiv, që do të na lejonte të dallonim të bukurën, të dallonim përdorimin me vlerë estetike të ngjyrave nga ajo që s'ka vlerë estetike. Një kriter të tillë ka dhe ai qëndron pikërisht në lidhjen e ngjyrës me sendin, me figurën e tij. Lidhja

e ngjyrës me sendin përbën një fakt, objektiv të ligjshëm. E lidhur me objektin, ngjyra nuk mund të përdoret arbitrarisht, ajo i nënshtrohet një rregullsie objektive dhe në pikturë ajo duhet të jetë një mjet që të karakterizojë objektin dhe qëndrimin e piktorit, njeriut ndaj objektit. Njeriu spontanisht është mësuar me ngjyrat e sendeve dhe spontanisht mund të kapë nuancat që u jep artisti ngjyrave në pikturë, me anën e të cilave ai i paraqit në një mënyrë ekspresive sendet. Piktori nuk i fotografon sendet, por i bën të «flasim» për ndjenjat dhe mendimet tona dhe për vlerat e thelbin e tyre estetik.

Pikërisht sepse kemi përvojën e lidhjes objektive të ngjyrave me sendet, ne kemi siguri në vlerësimin e tablove, siç kemi siguri në vlerësimin e muzikës ngaqë njohim rregullat e saj, p.sh. ligjet e kompozimit. Prania e ngjyrës së bashku me sendin në tablo na jep të drejtën të diskutojmë nëse ngjyrat kanë mundur ta karakterizojnë drejt apo jo objektin dhe ndjenjat që fikson piktori në tablo. Kur ngjyra fillon «të këndojë në duet» me sendin, ajo bëhet vërtet një forcë e madhe për të karakterizuar me ekspresivitet botën, jetën. Për këtë arsye kjo lloj «valleje» e ngjyrës me sendet bën të mundur që sendet në një tablo të na duken të gëzueshme, të mërziqshëm, tërheqës, të trishtuar, etj. Ngjyrat të shkëputura nga sendet e humbasin ekspresivitetin estetik. Kjo gjë e detyron objektivisht pikturën që e vetmja bukuri, «poezi», «muzikë» që mund «të këndojë» ajo të jetë bukuria, «muzika» e sendeve, e njeriut, e jetës, e realitetit. Prandaj edhe piktorët mjeshtra ndjenjën e ngjyrës e fitojnë kryesisht nëpërmjet kontaktit me sendet dhe dukuritë e natyrës, të botës që na rrethon dhe, njëkohësisht, me kryeveprat e pikturës.

Ka edhe një dallim tjetër të rëndësishëm midis muzikës dhe pikturës. Muzika nuk përdor gjithë tingujt e natyrës, por vetëm një numër të kufizuar, vetëm shkallën e gamës, tingujt e së cilës janë në raporte të caktuara rigorozisht sasiore njëri me tjetrin. Mbi këto raporte ndërtohet harmoni e tingujve të organizuar muzikorë, kurse harmonia e ngjyrave është dhënë në vetë natyrën dhe piktura s'ka pse ta kufizojë gamën e ngjyrave sipas shembullit të muzikës. Sikur ajo të ecte në këtë rrugë të imitonte muzikën, asgjë të mirë s'do të fitonte, përveç kufizimit maksimal të mundësive për të përvetësuar estetikisht realitetin.

Piktura ka të bëjë me gjithë diapazonin e spektrit optik dhe këtu qëndron arsyeja që harmonia e pikturës ndërtohet me kombinime të panumërta e pambarimisht të larmishme si

në vetë natyrën. Ngjyrat në kavaletin e piktorit, sigurisht, janë të kufizuara, por me to piktori mund të krijojë një numër pambarimisht të madh kombinimesh e nuancash sipas qëllimit që ka duke patur për mësuës gjithmonë e përherë natyrën, jetën, botën e sendeve dhe të dukurive reale. Duke iu përmbajtur realitetit, duke i përdorur ngjyrat si mjet për të karakterizuar estetikisht sendin, piktori realist, nuk e ndjen veten të kufizuar, sepse kombinimet e mundshme të ngjyrave, si anë të sendeve, janë të panumërta. Nganjëherë në tablo të bukura realiste vëmë re kombinime koloristike që na duken të pabesueshme, artificiale, sikur në vetë realitetin nuk mund të hasen. Por shpesh në të tilla raste ne gabojmë ngaqë harrojmë se syri i piktorit është më i stërvitur se syri ynë dhe me mprehtësinë e tij ai shikon atë kombinim e harmoni koloristike që s'e kap një sy i pastërvitur. Arti, mjeshtëria e vërtetë e piktorit qëndron në aftësinë e tij për t'i zbuluar këto mrekulli, bukuri. Pastaj, piktori, si çdo artist, me forcën e imagjinatës krijon edhe të tjera kombinime të panjohura. Piktori nuk mund të përdorë ngjyrën e fortë të kuqe për të karakterizuar një luadh me bar të njomë ose një mjelmë mbasi mjelma të kuqe s'ka, por ai mund ta përdorë atë ngjyrë konvencionalisht me shumicë, për të theksuar ashpërsinë e një beteje, e një përleshjeje kalorësish, që bëhet nën flakën e grykëve të pushkëve, mitralozëve, gjakut, flamujve, etj. Sigurisht, nuk duhet menduar se krijimet e imagjinatës në çdo rast mund të jenë të bukura, të drejta; imagjinata mund të jetë edhe arbitrare, siç është në pikturën moderniste. Vetëm një piktor i pazoti do ta ndiente veten të kufizuar nga ngjyra, ta zemë, jeshile dhe do kalonte tek e kuqja për të karakterizuar livadhet që i shohim të bleruar. Piktori ka një mësuës të pagabueshëm dhe një kriter objektiv që e ruan të mos shkasë në subjektivizëm, në arbitraritet; ky mësuës e ky kriter janë përsëri natyra, bota, njeriu, janë sendet e realitetit. Të gjitha këto që thamë dëshmojnë se analogjia që bëjnë estetët modernistë midis abstraksionizmit dhe muzikës është e pathemeltë dhe nuk e justifikon pikturën abstraksioniste.

Plehrat në pedestal

Në vitet 50-60 u ndje thellë kriza e abstraksionizmit. Për të mbushur zbrazësinë që po krijohej, për të zbavitur edhe një herë snobët dhe publikun e mërzitur nga monotonia e

formalizmit abstraksionist, afaristët përqark artit dhe estetët reaksionarë u kujtuan të nxjerrin në banak një nga variantet më absurde të natyralizmit dekadent, disa nga produktet e harruara të modernizmit, sidomos eksperimentet ekstravagante, skandaloze e absurde të dadaistëve, të cilave kësaj here u ngjiten emrin e «popartit». Këto eksperimente, që kishin dështuar në vitet 20, në vitet 50-60 mund të zinin një vend të mirë në tregun kapitalist dhe mund ta bënë për vete publikun borgjez e mikroborgjez, tashmë të argasur me lloj-lloj «izmash» dhe të stërvitur për të pranuar, nën etiketën e «artit», edhe krijimet më të shëmtuara, më absurde.

Ku qëndron thelbi i popizmit. R. Raushenbergu, një nga themeluesit e tij, ka thënë se gjithë «mrekullia» e popizmit qenkësh në faktin se ai përdor pa përjashtim çdo gjë për të krijuar vlera estetike. Raushenbergu vetë ka përdorur në veprat e tij mbeturina biçikletash e sahatësh, automobilash dhe lodrash, produktesh ushqimore dhe orendish shtëpijake, plehra dhe mbeturina ambalazhesh, galloshe dhe këpucë të vjetra, lecka dhe copa letrash etj. Të tilla «krijime», që ngrenë në pedestal plehrat, pasi përfshihen në mekanizmin e afarizmit, të bursës dhe të reklamës kapitaliste, pajisen me një «forcë magjike»; një tablo popiste është shitur për 60.000 dollarë.

Çdo firmë kapitaliste nuk do të nguronte të paguante edhe më shumë për një tablo popiste, që do t'i shërbente si mjet reklame, duke ekspozuar përmes saj ndonjë nga mallrat ose ndonjë shenjë të mallrave që prodhon ose shet. S'është e rastit që në fushën e popizmit janë aktivizuar kryesisht piktorë, që kishin punuar në byrotë e reklamës së firmave të mëdha kapitaliste. Por poparti, duke qenë një produkt i drejtpërdrejtë i atmosferës së afarizmit, kapitalist, ku ndodh procesi i fetishizimit të sendeve, të mallrave, u bë edhe një mjet për ta ndezur edhe më shumë këtë atmosferë, duke u vënë në shërbim ideologjik të «shoqërisë së konsumit». Poparti nuk gjeti në atmosferën e afarizmit dhe të merkantilizmit borgjez vetëm terrenin e përshtatshëm ku mund të përhapej, por edhe arsenalin nga nxori mjetet dhe metodat.

Poparti përdor gjerësisht ato mjete dhe metoda që përdor edhe reklama për të manipuluar ndërgjegjen e konsumatorit. Popistët, për të simbolizuar sendet, përdorin, një-lloj si në reklamë, kombinime krejt të papritura përfytyrimesh ose figurash që bëjnë përshtypje dhe nuk harrohen. Kështu, në një pllakatë reklame figura e automobilit kombinohet me një kyç, që synon ta paraqitë automobilin si «kyç»

drejt lumturi. Në një tjetër, figura e tigrin përdoret për të simbolizuar benzinën, figura e gjelit për të simbolizuar orën etj. Duke imituar metodat e reklamës komerciale, që identifikon etiketën me sendin, popizmi e zëvendëson figurën, etiketën me vetë sendin për ta bërë më «bindëse» më «të besueshme» idenë e «tablosë».

Popizmi i ndërton «tablotë» sipas parimit të absurditetit; zgjedhja e sendeve dhe, sidomos, kombinimi i tyre duhet të jetë sa më absurd, sa më alogjik. Sendet në «tablotë» popiste nuk aktivizohen me funksionin e tyre praktik utilitar, por që të duken krejt pa kuptim, sa më absurde, si në reklamën që përmendëm, ku figura e automobilin kombinohet në mënyrë absurde, alogjike me figurën e kështjës.

Sado skandaloze, ekstravagante dhe qesharake që të jenë krijimet popiste, estetika borgjeze është angazhuar seriozisht për ta përligjur dhe për t'i vënë një bazë «teorike-estetike» edhe kësaj rryme të shëmtuar ultranatyraliste. Përhapësit e popizmit pohojnë se gjoja arti klasik realist e kufizonte rrethin e dukurive me vlerë estetike, kurse estetika e popizmit merr përsipër që ta zgjerojë pa fund këtë rreth, që ta kërkojë dhe ta gjejë bukurinë pa përjashtim, kudo, në çdo send. «Pse ju mendoni, — iu drejtohet modernisti gjithë atyre që e kundërshtojnë popizmin, — se një kodër apo një pemë është më e bukur se pompa e gazit? Vetëm sepse juve ju është bërë i zakonshëm ky konvencion, kurse unë dua të tërheq vëmendjen në vetitë abstrakte¹⁾ të sendeve banale». Një tjetër popist, duke ngulur këmbë po në këtë tezë ka thënë: «Vlera estetike²⁾ mund të gjesh në çdo send, madje edhe në plehrat e rrugës».

Kjo pikëpamje është e pathemeltë në shumë drejtime. Para së gjithash, nuk është e vërtetë se arti klasik realist i ka kërkuar bukurinë, vlerat estetike në një rreth tepër të kufizuar sendesh dhe dukurish të realitetit. Dihet se përvetësimi estetik i botës në artin e çdo kohe është i kushtëzuar historikisht nga jeta dhe praktika sociale, nga ideat social estetike të njerëzve. Në çdo shkallë të zhvillimit shoqëria njihë estetikisht atë çka i është dashur dhe atë çka ia lejon ideali

1) I dalë nga shkolla e abstraksionizmit, ky autor i quan të njëjta konceptet «abstrakte» dhe «estetike»; sipas tij çdo formë abstrakte është e bukur, estetike.

2) Kurse ky autor i barazon «estetiken» dhe «artistiken»; po pati sendi vlera estetike, sipas tij, patjetër ai bëhet vepër artistike.

konkret social estetik. Por kryeveprat e artit përparimtar kanë qenë karakterizuar pikërisht nga synimi për të zbuluar vlera të reja estetike në sendet dhe dukuritë e botës reale, në jetën e njerëzve. Historia e artit përparimtar është historia e zgjerimit të rrethit të sendeve dhe të dukurive, të cilave u janë njohur vetitë, vlerat e tyre estetike, është historia e zgjerimit të dukurive, që janë asimiluar estetikisht prej njeriut. Mjafton t'i drejtohem një gjinie në pikturë siç është natyra e qetë për t'u bindur se gjatë historisë së zhvillimit të pikturës sendet dhe dukuritë që janë njohur dhe asimiluar estetikisht prej saj janë shtuar shumë. Kjo është karakteristike sidomos për artin realist. Realizmi nuk u vë absolutisht asnjë kufizim metafizik sendeve dhe dukurive të jetës, që asimilohen estetikisht. Estetika marksiste-leniniste e pranon se progresi në art shfaqet edhe në zgjerimin e mëtejshëm të rrethit të sendeve dhe dukurive që asimilohen estetikisht. Arti në të ardhmen do të zbulojë bukuri të reja të shumë sendeve dhe dukurive që s'janë vënë re më parë. E gjithë kjo s'do të thotë se arti realist dhe poparti janë identikë, përkundrazi, Realizmi e pranon bukurinë në shumë sende dhe dukuri të rëndomta, që e kanë, por ndryshe nga popizmi, nuk i sheshon dallimet cilësore midis vlerave estetike e antivlerave, midis vetive, cilësive estetike dhe atyre aestetike. E meta e popizmit nuk është se pranon bukurinë në shumë sende dhe në dukuri që s'kanë qenë ose që s'janë njohur estetikisht më parë, por sepse në emër «të zgjerimit të horizontit estetik», i sheshon dallimet midis vlerave estetike dhe antivlerave dhe u atribuon gjithë sendeve dhe dukurive patjetër vlera pozitive estetike, madje i merr ato për vepra të mirëfillta artistike. Kjo tezë s'është e vërtetë. Ne pranojmë se bukuri mund të ketë edhe një shishe, edhe në një kuti konservash, edhe në një stof, por jo çdo kuti konserve, jo çdo stof, jo çdo shishe është e bukur. Në to ka shumë gjëra që s'kanë vlera të mirëfillta estetike, madje ato mund të jenë edhe të shëmtuara.

Vlera estetike mund të ketë edhe në kutitë e konservave edhe në ambalazhimin e produkteve ushqimore, në paketimin e djathit e gjetkë, por problemi është: a mund t'i quajmë këto vepra arti, a mund t'i barazojmë me Mona Lizën dhe çdo kryevepër tjetër të artit? Gjithë e keqja e popizmit është se i sheshon dallimet midis artit dhe jo artit, midis vlerave estetike artistike dhe vlerave estetike joartistike. Me këtë antiestetika e popizmit i zbret kërkesat estetike për art

në kërkesat minimale estetike që mund të kemi për materialet e ambalazhit. Antiestetika popiste, duke nxitur uljen e kërkesave estetike ndaj artit, e fut këtë në rrugën e vetlikuidimit.

Popizmi e vë artin nën presionin e rastësisë dhe e largon artistin nga çdo qëndrim aktiv për ta kërkuar, për t'i zënë pusi së bukurës, e shtyn atë të kapitultojë para rastësisë estetike dhe fenomeneve të shëmtuara të jetës. Duke demonstruar metodën e rastësisë si bazë «estetike» të popizmit, një nga përfaqësuesit e tij thotë: «Unë shikoj valixhe në duart e njerëzve që ecin, kjo më mjafton që të më shkojë mendja që të përdor valixhe si mjet për të krijuar vepra popiste skulpturore». Pra, në emër gjoja të «zbulimit të bukurive të reja», popizmi e lë artistin dhe publikun artdashës në mëshirën e rastësive. Me argumenta pseudoteorike popistët fshehin paaftësinë e tyre për të gjetur bukurinë atje ku është, mbasi kjo punë nuk është aq e lehtë dhe, për më tepër, kërkon edhe talent. Por, mungesën e aftësive nuk mund ta kompensojë një tok plehrash ose hedhurinash.

Platforma e popizmit është antiestetike, gjithashtu, sepse thëllon vijën e dehumanizimit të artit, të dëbimit të njeriut prej tij. Në emër gjoja të zbulimit të vlerave «të reja» estetike, ku nuk e kërkojnë popistët «bukurinë»: në plehrrat, në gozhdët, hekurishtet, veçse harrojnë ta gjejnë bukurinë tek njeriu. Në qoftë se arti klasik përparimtar realist vinte dhe vë në qendër të tij njeriun, bukurinë e tij fizike dhe shpirtërore dhe punonte e punon për lartësimin e njeriut, popizmi, përkundrazi, e dëbon njeriun nga arti dhe e zëvendëson me sendet «e rëndomtë», me hedhurinat, me «idealin» e përsendëzimit të artit.

Historia e artit tregon se artistët e mëdhenj përparimtarë e kanë kërkuar dhe e kanë gjetur bukurinë jo vetëm tek njeriu, por për ta ky ka qenë objekti më i preferuar. Arti i madh realist, duke aktivizuar edhe gjini të tilla si p.sh. peizazhin e pastër ose natyrat e qeta, ka gjetur rrugë që të shprehë në to ndjenjat dhe mendimet e njerëzve. Këto gjini po të mos fiksonin aspektet estetike dhe idealin estetik të njeriut, do të shndërroheshin në një inventarizim të thjeshtë sendesh «pa shpirt». Prandaj piktori i vërtetë edhe kur pasqyron sende, nuk e harron njeriun. Historia e progresit të artit, është edhe historia e zgjerimit të pranisë së njeriut në art, kurse popizmi është një tendencë regresive, se-

pse kërkon ta mënjanojë njeriun nga arti duke e lënë atë nën pushtetin e pashpirt të sendeve.

Mjaft ndjekës të popizmit e kanë propaganduar atë si një mjet që i ktheu gjoja pikturës figurshmërinë, të cilën ia humbi abstraksionizmi. Platforma antiestetike e popizmit ka spekuluar në dëshirën që kishin njerëzit për të parë sendet në pikturë. Mirëpo poparti, ashtu si dhe abstraksionizmi, duke qenë i ndërtuar mbi themelet dekadente të modernizmit, nuk e quan pikturën *pasqyrim* të figurshëm të realitetit, por e barazon atë me vetë sendet. Popizmi e kritikoi abstraksionizmin, siç thuhet, «nga e djathta», nga pozitave e njëlloj natyralizmi vulgar. Në këtë rrugë poparti u bë kurorëzim logjik i vijës natyraliste dekadente që ka ekzistuar pa ndërprerje brenda modernizmit qysh nga fundi i shek. XIX dhe deri në ditët e sotme. Poparti vuri në jetë parimin e natyralizmit të vjetër se «vepra artistike është një copë e realitetit». Vërtet, gjithë popistët zëvendësojnë artin me sendet, me një pjesë të realitetit, por pikërisht me ato gjëra që nuk plotësojnë e s'mund të plotësojnë ndonjë funksion artistik. Me pretekstin e «çlirimit» të artit nga «figurat iluzioniste», nga «imitimet» e «kopjimet», popistët i servirën publikut iluzione arti, iluzione figurshmërie dhe duan ta bindin sikur sendi më i rëndomtë ka vlerë artistike, më të madhe se figura artistike. Pra pikturës popizmi nuk i solli figurshmërinë artistike, por vetëm ia zëvendësoi në mënyrë natyraliste atë me vetë sendet reale jo-artistike.

Në mbrojtje të popartit është vënë edhe teoria e «realiteteve të reja» me «idealin» e saj të përsendëzimit të artit. Popistët angazhohen që ta çlirojnë artin nga «barra» e çdo mendimi, e psikologjisë, e intelektit dhe ta zëvendësojnë me vlera «reale», me sende. Ata deklarojnë se nuk kanë as pikësynimin më të vogël për të fiksuar mendime e ndjenja në veprat e tyre, por përpiqen të krijojnë «realitete të reja», një realitet të vërtetë, pa iluzione, pa kopje, pa pasqyrim, pa figura dhe imitime. Sendet e ndryshme p.sh. kutitë e konservave ose të shkrepseve, sallamin ose gozhdët, lecat ose telat popistët i kombinojnë midis tyre në një farë mënyre që të sajohet një «send i ri», një «realitet i ri», objektiv, lëndor. Të integruar në këtë «realitet të ri», në këtë strukturë të re, sipas popistëve, sendet fitojnë një «kuptim të ri», humbasin destinacionin e tyre të mëparshëm dhe fitojnë një domethënie të re, bëhen vepra arti, por të një tipi të ri.

Nga pikëpamja logjike pretendimi i popistëve se u japin

sendeve një «kuptim të ri» është një inkosekuencë mbasi, siç e thamë, ata mburren se e çlirojnë artin nga çdo mendim, duke i lënë vetëm sendin, mirëpo «kuptimi i ri» s'mund të jetë veçse mendim. Por sidoqoftë popistët kanë bërë gjithçka që varej prej tyre për t'i hequr çdo përmbajtje shpirtërore artistit. Sendet e inkuadruar në tablotë popiste nuk fitojnë ndonjë «kuptim të ri». Kutia e konservës për çdo njeri normal vazhdon të jetë kuti konserve edhe kur është në koshin e plehrave edhe kur është ngritur në pedestal ose e rrethuar në kornizë dhe e varur në murin e ndonjë ekspozite. Por edhe sikur të prananim se sendet banale, që përdorin popistët, të integruar në një strukturë të re formale, fitojnë një kuptim të ri, do të duhej të sqarohet në se «kuptimi i ri», u jep apo jo atyre vlerë e domethënie artistike, të drejtën të quhen vepra arti. Në fakt asnjë domethënie artistike nuk mund të marrin të tilla sende; por në atmosferën ku sundojnë shijet e deformuara dhe interesat afariste, ato mund të bëhen objekte shitblerjeje njëjloj si gjithë mallrat e tjera.

Popistët, duke mos mundur t'i pasurojnë sendet me ndonjë kuptim të ri artistik, i varfërojnë, madje, duke i privuar edhe nga funksioni i tyre i natyrshëm praktik utilitar, nga ajo domethënie që ata kanë jashtë fushës së artit. Karrota, sallami, djathi, etj., të papërfshirë në ndonjë tablo popiste, janë të dobishëm sepse vlejnë si ushqime, na plotësojnë nevojat materiale, por këto sende, të përfshira në tablotë popiste (pasi përpunohen me lëndë kimike që të konservohen e të mos prishen), duke mos fituar ndonjë kuptim artistik, nuk mund të vlejnë më as si ushqime. Prandaj mund të themi se poparti është jo vetëm një shkatërrim i vërtetë i artit, por edhe i sendeve të dobishëm joartistike. Duke punuar me sende joartistike popizmi e ka zhvlerësuar mjeshhtërinë artistike. Poparti u bë shesh i hapur ku mund të provonte fatin çdo sharlatan, batakçi dhe injorant.

Estetika moderniste është përpjekur ta paraqitë popartin si një kundërshtim të frymës aristokratike të abstraksionizmit dhe të varianteve elitare të tjera të modernizmit, si një art «popullor», «demokratik». Ajo e reklamonte popartin si një art të kuptueshëm jo nga një pakicë snobësh aristokratë, të zgjedhurish, por nga masat më të gjera, nga njërëzit e rëndomtë, më të zakonshëm, që s'kanë kurrfarë kulture e përgatitje artistike. Madje, për këtë qëllim, predikon estetika moderniste, ky art heq dorë nga gjuhët e ndërli-

kuara, të vështira, ezoterike, të pakuptueshme dhe përdor gjoja një «gjuhë të re», që është e kapshme dhe e kuptueshme nga çdo njeri i zakonshëm.

Është e vërtetë se s'duhet ndonjë përgatitje speciale artistike që t'i dallosh e t'i njohësh sendet e rëndomtë që monohen brenda kornizave popiste. S'është e vështirë të dallosh në to kutitë e konservave dhe gozhdët. Por duke u marrë me këtë punë, nuk plotëson absolutisht asnjë kërkesë artistike, sepse veprat popiste s'kanë kurrfarë vlerash estetike artistike. Prandaj në vend që t'u japë masave të gjera një art të vërtetë, popizmi vë në dispozicion të tyre këto surrogato, këto pseudovlera. Poparti është edhe një dëshmi se si shoqëria borgjeze, revizioniste, në pamundësi që të ngrejë nivelin e kulturës artistike të masave dhe t'i ushqejë me vlera të mirëfillta, u servir atyre një palo art. Dhe këtë estetika borgjeze e revizioniste e paraqit si «demokratizim» të kulturës artistike në shoqërinë e «konsumit».

Zhvillimi i popartit në vendet kapitaliste e revizioniste dëshmon edhe për një paradoks tjetër të modernizmit: i lindur në emër të luftës kundër shijeve vulgare, për një art «të madh», modernizmi nuk e kapërceu krizën e kulturës artistike borgjeze, revizioniste dhe nëpërmjet popizmit e deytiron artin të bëjë një harakiri të vërtetë, t'u përshtatet shijeve më banale. Poparti është kapitullim i plotë para shijeve më primitive që kultivon «shoqëria e konsumit». Me të drejtë Sikejrosi e quajti popartin «tragjedi të artit».

Oparti dhe arti kinetik

Duke qenë më fort një ekstravagancë dhe duke mos u ngritur mbi nivelin e një reklame komerciale, poparti nuk mund të tërhiqte vëmendjen e publikut për një kohë të gjatë. Qysh nga mezi i viteve 60 filloj edhe e tatëpjeta dhe metamorfoza e tij. Më 1966 revista moderniste amerikane «Arts» shpallte: «Poparti vdiq. Rroftë oparti!»

Vitet e fundit kanë qenë vite të një shpërthimi më brutal dhe më cinik të «avangardizmit» modernist. Një piktor ekspozoi në vend të tablosë gjurmët e lëna mbi pllaka alumini nga djegia e shkrepseve; pariziana Marta Mimezhen ekspozoi dyshekët e saj si dëshmi e manifestimit të personalitetit të saj origjinal. U përdor edhe trupi i modeljereve nudiste, i lyer me bojë, për t'i lënë gjurmët e «bukurisë» mbi

mure ose mbi beze. Një piktor japonez vendosi të kërcejë nga katet e larta të një grataçieli për të krijuar «pikturën» më origjinale për të lënë me trupin e tij gjurmë mbi trotuar.

Nga gjithë këto eksperimente më e qëndrueshme u tregua moda e *opartit* ose, siç thuhet dhe ndryshe, e artit optik, që përmbledh gjithfarë metodash për të krijuar efekte të caktuara optike. Në tablotë opiste krijohen lloje të ndryshme iluzionesh optike nga afrimi ose largimi i linjave dhe i planeve të hapësirës së sipërfaqes së sheshtë ose nga lëvizja e spektatorit në raport me këtë sipërfaqe. Ornamentet optike në përgjithësi janë të bezdisshme, irituese dhe karakterizohen nga një veprim, përgjithësisht, jo i këndshëm nga pikpamja psiko-fiziologjike, ato ta lodhin syrin dhe të mërztin. Nuk është e rastit që vizitorëve të ekspozitave të opartit u merren mendtë prej veprave të ekspozuara, u vjen për të vjellë dhe u lind dëshira që t'i kthejnë tablotë opiste me faqe nga muri. Në përgjithësi këto janë vetëm eksperimente optiko-psikologjike dhe nuk përmbajnë vlera të mirëfillta artistike.

Një degëzim i pikturës moderniste është edhe e ashtuquajtura *pikturë «elektronike»*, e cila synon të dëbojë nga arti natyrën, njeriun dhe sendet, duke fetishizuar teknikën dhe shkencën moderne. Ithtarët e pikturës «elektronike» pohojnë se ajo është thirrur për të konkretizuar konceptet dhe përfytyrimet e reja shkencore mbi botën. Në të vërtetë produktet e saj përbëhen nga fotografi sendesh të ndryshme, të realizuara me ndihmën e ndriçimit depërtues elektro-magnetik. Të tilla janë rontgeno-fotografitë e gozhdës, kafkës, makinës së shkrimit, bananes dhe sendesh të tjerë të marrë bashkërisht. Një grup tjetër janë fotografitë e strukturave të kristaleve të lëndëve kimike, të qelizave etj., të nxjerra me ndihmën e mikroskopit elektronik. Amerikani Loposhi përdor si instrument oshilografik elektrono-rrezatues, të cilit i ndryshon tensionin e rrymës dhe fotografon me fotoaparate të lëvizshëm ndiçimin, duke krijuar lloj-lloj diagrama ritmike. Mbrojtësit e «pikturës elektronike» mundohen të tregojnë se gjoja epërsia e saj qëndron në «objektivizmin shkencor», që e çliron nga «mbishtresat sociale e ideologjike» të të pamit të njeriut, të syrit, që lihet «i pastër» në biologjizmin e vet.

Është e vërtetë se fotokamera së bashku me aparatën e rontgenit jep fotografi me objektivitet të madh shkencor, pa mbishtresa dhe paragjykime sociale e ideologjike. Për këtë arsye në praktikën mjekësore, mjeku udhëhiqet dhe u beson

këtyre fotografive. Por, pikërisht kjo meritë e tyre e bën të pamundur që ato të funksionojnë me cilësinë e *objekteve ose të vlerave estetike*, sepse janë të zhveshura nga çdo ideal socialestetik njerëzor dhe për këtë arsye nuk janë në gjendje të shprehin qëndrimin estetik të njeriut ndaj sendeve që pasqyrojnë. Pastaj, atyre u mungon ajo *fillesë krijuese estetike*, që shoqëron patjetër çdo veprimtari artistike.

«Pikturat elektronike» janë thjesht një lojë trajtformimi pa kuptim, sepse atyre u hiqet funksioni praktik utilitar njohës, që plotësojnë në kuadrin e përvetësimit shkencor të realitetit. Rontgenofotografia e kafkës në një kornizë të varur në mur, duke mos qenë art, nuk i hyn në punë, as mjekut, sepse i është ndryshuar destinacioni dhe kthehet kështu në një gjë të kotë, pa kuptim. E shumta ç'mund të japin këto produkte të «pikturës elektronike» është t'i kujtojnë njeriut praninë në ambientin e tij të lloj-lloj aparaturave teknike, elektronike dhe të simbolizojnë frymën e ideologjisë së teknikizmit, si dëshmi të një ndërgjegjeje të jetërsuar nën peshën e qytetërimit industrial borgjezo-revizionist.

Një nga përpëlajtjet e fundit të modernizmit është edhe *kinetizmi*, që përfshin gjithfarë eksperimentesh që shkaktojnë efekte optike ose me anë të lëvizjes së aparaturave të ndryshme teknike ose me anë të lëvizjes së spektatorit. Arti kinetik ka spekuluar në ambicien e lashtë të artit për të gjetur rrugë e mjete të përshtatshme, për të shprehur dinamizmin, lëvizjen e proceseve realë, të realitetit, të jetës. Mirëpo arti kinetik në fakt nuk paraqet manifestimet e kësaj lëvizjeje, por shkakton iluzione optike përmes lëvizjes dhe në këtë kuptim ai është në kundërshtim me gjithë synimet e artit klasik realist, i shtrembëron ato. Partizanët e artit optik përdorin aparate optike, elektrike dhe elektronike, që i lëvizin me ritme dhe drejtime të ndryshme, të cilët i kombinojnë ose i shpërndajnë rrezet e dritës në ngjyrat e pastërta spektrale, ndriçojnë në mënyrë ritmike ose aritmike sipërfaqet e mureve, shtrembërojnë dhe i deformojnë, duke riprodhuar figurat e sendeve konkretë realë.

Duke spekuluar dhe në idenë e formave sintetike të artit vitet e fundit po përhapen kombinimet e elementeve të op, popartit dhe të artit kinetik. Aparaturat që shkaktojnë efekte optike bëhen jo vetëm të lëvizshme, por njëkohësisht të afta të lëshojnë lloj-lloj zhurmash e tingujsh. Ato s'kanë të bëjnë me artin, sepse dhe piktorët e skulptorët, që marrin pjesë në projektimin dhe realizimin e tyre, në fakt

nuk aktivizohen me cilësinë e artistit dhe s'kryejnë veprimtari artistike.

Në garën e eksperimenteve të novatorizmit kinetišti zviceran Zhan Tingeli krijoi një përbindësh të tillë kinetik, që duke lëvizur vetë-shkatërrohet, simbol i nihilizmit më ekstrem. Po një «apogje» të vërtetë ky lloj «arti» e arriti me «makinën çudi» vetëshkatërruese që mbante mbishkrimin «Në shenjë nderimi për Nju-Jorkun». Përbindëshi u demonstrua në tempullin e modernizmit, në sheshin para muzeut të artit modernist në Nju-Jork. Ky përbindësh teknik ishte 33 këmbë i gjatë dhe 27 këmbë i lartë, i përgatitur me 80 rrota biçikletash, motoçikletash, karrocash, me copra pianosh të prishura, lodrash, balonash, shishesh etj. Ai vihej në lëvizje nga 15 motorë, të cilët siguronin vetëshkatërrimin e tij, duke e prishur gradualisht dhe duke e djegur. Për ironinë e fatit të artit kinetik gjatë ekspozimit të këtij përbindëshi u desh ndërhyrja e zjarrfikseve që të shuhej zjarri, që shpërtheu në përpjesëtime të paparashikuara nga autori.

Këto produkte të modernizmit janë një përqeshje me artin e vërtetë, janë vetëm një mjet për të tërhequr vëmendjen e opinionit të snobëve borgjezë dhe të afaristëve dhe për të maskuar pafuqishmërinë krijuese të artistit individualist borgjez, që pranon edhe rrugën e Neronit, rrugën e shkatërrimit, si mjet për afirmimin e vetes. Fundi i kryeveprës së «përbindëshit gjigand» të Nju-Jorkut kthehet në një simbol që paralajmëron fundin e tragjikomedisë së modernizmit, që lë pas si dëshmi të tij vetëm hirin e gërmadhavë.

KAPITULLI VIII

BURIMET DHE FILLIMET E LETËRSISË DEKADENTE

Simbolizmi-premisë e dekadentizmit

Simbolizmi ka qenë një nga rrymat e artit borgjez, që përgatiti terrenin për lindjen e modernizmit në letërsi. Një varg poetësh francezë të shek. XIX, të formuar me parimet e shkollës parnasjane të «artit për art», si Bodleri, Verlëni, Malarmé, Gotjé, Remb-ò etj., sollën në letërsi një frymë thellësisht dekadente. Duke jetuar në një kohë kur po acaroheshin plagët dhe kontradiktat e thella sociale të rendit kapitalist, kur u zbulua karakteri iluzor i përrallave të «barazisë», «vëllazërimit», «lirisë», që mbetën thjesht fjalë, të ndodhur përballë realitetit të shëmtuar borgjez dhe frymës së afarizmit, që s'njeh asgjë të shtrenjtë përveç përfitimit egoist material, përveç utilitarizmit të ngushtë praktik, poetët simbolistë sollën në letërsi frymën e zhgënjimit, ndjenjat e dëshpërimit dhe të individualizmit të papërmbajtur. Meqenëse poetët simbolistë nuk ishin të lidhur me lëvizjet shoqërore përparimtare, përbuzja e tyre ndaj realitetit të shëmtuar dhe utilitarizmit të ngushtë mori trajtën e një proteste pasive, që u shpreh në përkrahjen që i dhanë teorisë së «artit për art», në tendencën për të kundërshtuar çdo angazhim social politik, për t'u mbyllur në «kullën e fildishtë» të artit, të vlerave «të kulluara estetike».

Qoftë në sferën e mendimit të tyre teorik, qoftë në kri-

jimet e tyre artistike, poetët simbolistë përbuznin shijet vulgare dhe primitive të parvënysë borgjez dhe të turmave mikroborgjeze, që ishin të afta të shijonin vetëm vulgaritetet pseudoartistike dhe nuk e kuptonin bukurinë «e kulluar», artin «e madh». Prandaj gjithë poetët simbolistë ishin përkrahës të formalizmit në art. Qëmtimi i një bukurie formale ishte ideali estetik i tyre. Ndërsa e çmonin lart mjeshtrinë dhe punën si kusht për të krijuar vepra të përsosura, meqë ishin kundër çdo angazhimi social, poetët simbolistë krijuan vepra me përmbajtje të varfër ideore, shpesh të zbrazta, që shërbenin si eksperimentime formaliste. Me zellin formalist për të krijuar «forma të kulluara», një «bukuri të kulluar» simbolistët u bënë pararendës të modernizmit.

Poezia, sipas koncepteve estetike të poetëve simbolistë, mund të çlirohej nga çdo angazhim social e moral dhe mund të krijonte bukuri «të kulluara» po të hiqte dorë nga përkrahimi i jashtëm i sendeve, i atij realiteti që shohin e prekin direkt shqisat, po të bëhej vegël për të depërtuar në të «fshehtat» e shpirtit, në «thelbet» e një bote transcendente, të përtejme, misterioze. Botën e sendeve, jetën e rëndomtë ata i quanin vulgare, prozaike, të fëlliqur; në to ata nuk shikonin asgjë poetike, që mund t'i frymëzonte. Nën ndikimin e filozofisë idealiste, simbolistët e zëvendësonin realitetin me një botë të imagjinuar, me ëndrra të trilluara, me «gënjeshtra të bukura», siç shprehej njëri prej tyre. I vetmi realitet, së cilit mund t'i faleshin dhe t'i këndonin ishte për ta fusha e idealit e ëndrrave, një realitet misterioz, transcendental, që s'mund të kapej me arsye dhe me rrugët normale të njohjes, me mjetet e shkencës apo të filozofisë, Ata besonin se në këtë botë njeriun mund ta çonte vetëm arti me gjuhën e tij specifike.

Gati të gjithë simbolistët përkrahnin **teorinë e përputhjes**, të huajtur nga estetika e romantizmit, sipas së cilës anëve të jashtme të dukurive shqisore u korrespondon një thelb shpirtëror transcendental dhe raporti midis tyre i jepet njeriut me rrugë alogjike. Ata mendonin se këto raporte mund t'i kapë poeti, i cili, ndryshe nga shkencëtari, i ngjet fallxhiut dhe magjistarit; poeti është në gjendje të shikojë diçka të përtejme aty ku të tjerët vënë re gjëra të rëndomta. Madje, simbolistët besonin se poeti jo vetëm i ndjen këto thelbe shpirtërore, por bëhet vetë njëloj *mediumi*, një ndërmjetës komunikimi midis tyre dhe publikut; për këtë qëllim poeti krijon poezinë, elementët e së cilës

janë simbole të kësaj bote misterioze. Në poezi gjuha nuk përdoret, sipas tyre, për të përshkruar dhe paraqitur sendet, por për t'i sugjestionuar publikut disa ndjenja të fshehta. Bodleri e quante poezinë «magji sugjestionuese». Simbolistët çmonin nga pikëpamja estetike vetëm vetitë tingëlluese të fjalës. Verlëni thoshte se «poezia ishte para së gjithash muzikë». Malarmé formuloi një sistem lidhjesh midis tingujve dhe gjendjeve emocionale të shpirtit njerëzor. Sipas tij, zanorja *i* gjoja simbolizon gëzim e dritë, *u*-ja sugjestionon shqetësim, *n*-ja të ngjall zemërim, kurse *v*-ja të zbut e të qetëson. Madje, Malarmeja mendonte se edhe paraqitja thjesht grafike e gërmave dhe e fjalëve të shtypshkrimit tipografik përmbante një potencial sugjestionues e simbolizues. Ndërkohë Artur Rembo shkroi sonetën e famshme të ngjyrave, që u përdor si shembull për të konkretizuar lidhjen midis tingujve, ngjyrave dhe ndijimeve. Leximi i kësaj «poezie» të bind plotësisht se kërkimi i këtyre lidhjeve ishte një mund i kotë, i cili jo vetëm nuk i sillte ndonjë vlerë poezisë, por e bënte atë hermetike, gjymtonte themelet e artit poetik dhe fuste në të një fillësë absurde.¹⁾

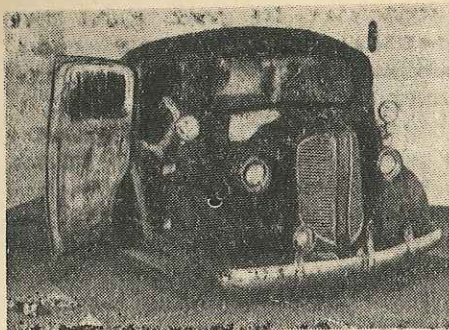
Teoria e përputhjes i shtyu poetët simbolistë të nënvlerësojnë vlerën semantiko-logjike të fjalëve, të gjuhës dhe i hapi rrugën formalizmit dhe simbolizmit mistik. Malarmeja thoshte se nuk duhet kërkuar kuptimi i fjalëve në poezi, por poezia nëpërmjet fjalëve; poetit nuk i duhet gjuha e rëndomtë, por një gjuhë specifike, poetike, e ngarkuar me simbolikë metaforike që shpreh ndjenja krejt individuale, intime. Poezia u shndërrua, kështu, në një ëndërr të turbullt, të pakuptueshme.

Natyrizmi, një burim tjetër i dekadentizmit

Tendencat dekadente në letërsinë e fundit të shek. XIX i ushqeu edhe estetika dhe praktika artistike e natyrizmit.

Teoria e «artit për art» në variantin e saj simbolist u kundërvu artit realist. Ajo ishte një përprjekje ideologjike e borgjezisë për ta shndërruar pakënaqësinë e një pjese të inteligjencës artistike ndaj realitetit të shëmtuar kapitalist në një sulm kundër realizmit. Ndërkohë realizmi u sulmua

1) Shih «Estetika e letërsia», Bot. 1962, f. 216.



E. Kienholz — «Ndenjëse e prapme e një Dodge-s»

trajte të re të realizmit, që frymëzohej nga idetë revolucionare të klasës punëtore, të socializmit shkencor. Prandaj borgjezia ishte shumë e interesuar që të luftohej e të diskreditohet realizmi në përgjithësi. Një mjet për të arritur këtë qëllim ishte natyralizmi.

Në kushtet e gjysmës së dytë të shek. XIX, kur rendi borgjez kishte marrë të tatëpjetën, disa shkrimtarë borgjezë anuan nga natyralizmi nën ndikimin e filozofisë antishkencore të pozitivizmit. Nga natyralizmianoi edhe një pjesë tjetër shkrimtarësh, pikërisht ata që nuk e simpatizonin realizmin kritik, por që kërkonin të spekulonin dhe të përfitonin në kurriz të autoritetit dhe prestigjit të tij, duke dashur, njëkohësisht, ta luftonin realizmin «nga brenda», duke akuzuar atë për «subjektivizëm». Shkrimtarë të tillë si vëllezërit Gonkurë pohonin se realizmi nuk e jep botën siç është, sepse e interpreton, e vlerëson atë dhe në këtë mënyrë i hap rrugën «subjektivizmit». Në «Ditaret» e tyre prej dhjetëra vëllesh, vëllezërit Gonkurë fiksonin me skrupulozitetin e kronistëve gjithë hollësitë e ngjarjet e ditës, duke besuar se letërsia në të ardhmen duhej të ekzistonte vetëm në një trajtë të tillë kronike.

Në gjallërimin e tendencave natyraliste në letërsi ndikuan edhe spekulimet pozitiviste rreth rritjes së autoritetit të shkencave dhe të vërtetës shkencore. Midis mjaft artistëve, shkrimtarëve e piktorëve të fundit të shek. XIX gëzonin një prestigj të madh studimet optike të Helmholtz, studimet fiziologjike të Klod Bernarit, etj. Emil Zola më 1880 shkroi traktatin «Romani eksperimental», ku mbivlerësohte rëndë-

edhe nga një krah tjetër, nga natyralizmi. Në shek. XIX realizmi kritik kishte fituar një prestigj dhe autoritet të veçantë, arritjet dhe sukseset e realizmit kritik, sidomos vërtetësia artistike, me të cilën ai dha shumë anë të jetës, e kishin bërë tërheqës metodën e tij për shumë shkrimtarë dhe artistë. Për më tepër, nga fundi i shek XIX po dukeshin edhe filizat e një

sinë e hulumtimeve dhe të metodave shkencore në fushën e letërsisë dhe artit. Mbi ihtarët e natyralizmit një ndikim të madh ushtroi edhe përhapja si modë e filozofisë dhe e estetikës pozitiviste të Komtiti dhe Ipolit Tenit, që kërkonin nga artisti të përbuzte çdo ideal dhe filozofi dhe të jepej pas «fakteve pozitive», t'i riprodhonte ato pa asnjë koment, interpretim, vlerësim. Paraqitja e jetës «pa subjektivizëm personal», «me objektivitet shkencor» ishte një parullë e përshtatshme për ata artistë e shkrimtarë, që kërkonin të zinin një pozitë të paangazhuar ideologjike. Këtë iluzion e patën madje edhe shkrimtarë si Floberi, Emil Zola, etj., të cilët besonin se i përmbaheshin një «objektiviteti» rigoroz në riprodhimin e fakteve të jetës, se e vërteta në fushën e artit, si dhe në fushën e shkencës, kërkon vetëm konstatimin dhe përshkrimin e fakteve, klasifikimin e thjeshtë të tyre, dokumentimin e fakteve dhe paanësi në parashtrimin e tyre. Metodën e dokumentimit Zola e vinte në themel të të ashtuquajturit «roman eksperimental». Disa manifestime të kësaj metode vihen re në vepra të Zolasë dhe Floberit, ndonëse krijimet e tyre më të mira nuk janë thjesht zbatim mekanik i parimeve të estetikës së natyralizmit, por përshkohen kryesisht nga fryma e realizmit kritik.

Frymën realiste në veprat e Zolasë dhe të Floberit e mbështeti edhe shfrytëzimi prej tyre i hulumtimeve shkencore historike si premisë e domosdoshme e krijimtarisë letrare artistike. Për të shkruar romanet e tij, sidomos romanin me subjekt historik «Salambo», Floberit iu desh të studionte qindra vëllime shkencore historike, kurse për romanin e tij të fundit «Buvuar e Pekyshë» shfletoi mbi 1500 vëllime. Në serinë e romaneve kushtuar Rugonëve E. Zola u përpoq të japë kronikën e gjithë shoqërisë borgjeze, një anatomi të saj, të politikanëve, tregtarëve, nëpunësve dhe artistëve, ushtarakëve e klerikëve, fshatarëve dhe punëtorëve, etj. Është e njohur metoda shkencore që përdorte Zola duke i skeduar dhe duke krijuar dosje më vete, me të dhënat biografike të personazhit, me dalë lindjen, emrin, mbiemrin, prejardhjen, profesionin, etj. Mbështetja në të vërtetën shkencore i ndihmoi Zolanë dhe Floberin të mos bëheshin viktima të platformës teorike të natyralizmit.

Natyralizmi, ndonëse në vështrimin e parë duket i kundërt me subjektivizmin dhe me teorinë e «artit për art», në fakt e çonte artistin në po ato pozita antirealiste dhe subjektiviste, që e çonte edhe teoria e «artit për art». Prandaj na-

tyralizmi objektivisht mbështeti proceset, që u çelën rrugën shfaqjeve të dekadentizmit, të modernizmit në letërsi.

Kërkesa e natyralizmit për «objektivitet» dhe «paanësi» në paraqitjen e fakteve, nën ndikimin e filozofisë pozitiviste, i nxiste artistët të përqëndronin vëmendjen në anët e jashtme, në sipërfaqen, në hollësitë dhe aspektet e përveçme, individuale të sendeve dhe dukurive, duke lënë mënjanë tiparet thelbësore, tipike të karaktereve dhe ngjarjeve. Kjo tendencë përforcohej edhe nga prirja për ta shmangur ndërhyrjen e autorit, qëndrimin e tij aktiv, vlerësimin dhe interpretimin prej tij të materialit jetësor.

Dëshira për ta shmangur subjektivizmin e autorit dhe për të ruajtur «pastërtinë e kulluar» të faktit u kthye në disa vepra artistësh e shkrimtarësh natyralistë në subjektivizëm dhe cektësi në paraqitjen e realitetit. Në vend që të zbulonte lidhjen e thellë të tipave socialë me jetën dhe me rrethanat sociale, siç e bënë dhe e bëjnë mjaft mirë realizmi kritik dhe realizmi socialist, natyralizmi u dha pas lojës së ndijimeve dhe mbresave momentale. Në vend të biografisë dhe psikologjisë sociale, natyralizmi u dha pas së «vërtetës momentale» dhe përfundoi në një psikografi të individit të interpretuar si qenie biologjike. Rrëmihjet në psikikën kapriçioze, fiksimi i përjetimeve psiko-fiziologjike, i reflektive ndaj ngacmuesve më të parëndësishëm, ngjyrave dhe dritave kanë qenë një nga manifestimet e subjektivizmit në artin natyralist. Cektësia karakterizon në përshkrimet natyraliste paraqitjen e botës së brendshme të njeriut, që copëtohet, e humbet tërësinë dhe koherencën e karaktereve; cektësia, karakterizon në këto vepra edhe paraqitjen e natyrës, e cila çmohet vetëm si burim ngacmimesh dhe kundërveprimesh psikike.

Për artistin natyralist merr një rëndësi vendimtare ajo që jepet përmes retinës individuale të syrit, përmes shqisave, ndijimeve e mbresave personale, pa asnjë ndërmjetësim ideologjik, social-klasor, racional. Për të rëndësi kryesore kanë e vërteta e tij, shija e tij personale. Me rritjen e interesimit për hollësitë e detajet dhe për mbresat vizuale ose akustike, filloi të humbiste rëndësinë e tëra, vetë sendi, filluan të mos luanin rolin që kishin patur në veprat letrare subjekti, intriga, rrëfimi, etj. Shkrimtarët natyralistë për herë e më tepër u dhanë pas paraqitjes «plastike» të hollësive dhe të nuancave, nisën të varfërojnë përmbajtjen ideore të veprave të tyre duke e përqëndruar vëmendjen në cilësinë e ekzekutimit të veprës, në stilin, duke e kthyer stilin në një

kult të vërtetë, ashtu si te simbolistët, ithtarët e «artit për art». Vëllezërit Gonkurë e përsëritnin se për ta s'ka rëndësi historia, subjekti, intriga, por zotësia për të krijuar një nuancë, një ton. Floberi thoshte se në «Salambon» kërkonte të jepte diçka të purpurt, në «Madam Bovari» tonin e errët të mykut. Romaneve të tij ai kërkonte t'u jepte një kuptim simbolik: ngjyra e kuqe në «Salambo» të simbolizonte lavdinë, luftën, ngadhnjimin, kurse ngjyra e mykut — jetën monotone e të mërzitshme të Bovarisë. Kuptohet se vlerat kryesore të veprave të Floberit nuk qëndrojnë në këtë synim, por në thellësinë realiste të pasqyrimit artistik të shumanshëm të jetës, të ambienteve dhe tipave sociale. Natyrisht nuk duhen identifikuar këto deklarata të Floberit me atë që ka dhënë ai objektivisht në veprat e tij, në të cilat tendenca realiste është shumë e fuqishme dhe në kundërshtim me pikëpamjet teorike të natyralizmit dhe formalizmit.

Një dëshmi e afrimit dhe e shkrirjes së pozitave të natyralizmit ekstrem me atë të formalizmit simbolik dhe e zbatimit në praktikën letrare të estetikës natyraliste ka qenë krijimtaria e shkrimtarit francez Zh. K. Hyisman, që njihet si përfaqësues i natyralizmit dekadent. Në romanin e tij «Së prapthi» (1884) paraqitet aristokrati Dezesent, personifikim i artistit dekadent, që ka neveri për realitetin rrethues, vulgar. Për të shpëtuar prej tij Dezesenti jepet pas artit, izolohet në vilën e tij, i zbkuron muret e saj me ngjyra, të cilave u vesh një kuptim simbolik. Vilën ai kërkon ta shndërrojë në një «kullë të fildishtë», në një parajsë të «autonomisë» artistike. Që ta bëjë jetën trupëzim të «artisticizmit të kulluar» Dezesenti krijon instrumenta «të rinj» muzikorë, që shquhen për një lidhje imagjinare të tingujve muzikorë me aromat e pijeve dhe me ngjyrat. Në këtë mënyrë nga natyralizmi u përftua po ai formalizëm, që u përftua edhe nga pozitat e simbolizmit, të teorisë së «artit për art».

Fillimet e letërsisë moderniste

Tendencat negative antirealiste të simbolizmit dhe të natyralizmit u manifestuan me forcë në letërsinë dekadente, moderniste të fundit të shek. XIX, në krijimet e Verlenit, Lotramonit, M. Shvabit, M. Meterlinkut, D. Anuncios, Hauptmanit, Baresit, Zhidit, Prustit, Sh. Pegisë, P. Klodelit, Oskar Uallit, etj.

Duke karakterizuar tipin e poetëve dekadentë të fundit të shek. XIX dhe fillimit të shek. XX, M. Gorki ka shkruar se ata «janë të thyer shpirtërisht dhe të demoralizuar, ata i pranojnë me qejf këto epitetë për veten e tyre, dhe për më tepër, mburren për ekstravagancat e tyre të sëmura, që i bëjnë, sipas arsyes së shëndoshë, njerëz qesharakë me pretendime të shumta; sipas pikëpamjes së mjekut psikiatër ata paraqiten si anarkistë jo vetëm në fushën e artit, por edhe të moralit. Nga të tri këto pikëpamje dekadentizmi përbën një fenomen të dëmshëm, antishoqëror». ¹⁾

Në planin ideor këta shkrimtarë dekadentë i thurnin himne ultraindividualizmit, njeriut asocial, të çliruar nga çdo angazhim e detyrim social, ata i mbushnin veprat e tyre me idetë e zhgënjimit, me temat e amoralizimit dhe të patologjisë sociale, me përshkrimin e perversiteteve dhe me pornografi. Gjithë kjo përmbajtje ideore reaksionare kamuflohej pra pa eksperimentimeve formaliste, estetizante.

Në poezi një varg poetësh të avangardës moderniste sulmonte traditën klasike gjoja në emër të «çlirimit» të poezisë nga «prangat e kanuneve». Sipas tyre poezia duhej të ishte vetëm zë i brendshëm i shpirtit; ajo përligjej vetëm si fushë e vetshprehjes së unit, prandaj ata nuk e çmonin në poezi vërtetësinë artistike, por vetëm sinjeritetin, diçka krejtësisht intime. Duke përmbysur rregullat e poezisë klasike, poetët e parë modernistë mbronin një liri absolute metrike dhe afirmuan vargun e lirë (vers libre), i cili ndërtohet, sipas tyre, në përshtatje «me ritmin e zemrës dhe të frymëmarrjes, të vibrimit të unit të brendshëm». Ata e quajtën novacion sheshimin e gjithë dallimeve midis poezisë dhe prozës.

Poezia moderniste qysh në hapat e saj të para doli me pretendimin për të qenë vetëm sugjestion ekspresiv «i kulluar» pa ngarkesë ideore. Ajo çmonte në gjuhë vetëm atë që ishte e afërt për muzikën dhe artet plastike. Sharl Pegi e quante poezinë një tingëllim për veshin dhe një vizion për syrin. Mohimi i çdo vlere të tipit klasik të rimës e të prosyrin. Mohimi i çdo vlere të tipit klasik të rimës e të prosyrin. Mohimi i çdo vlere të tipit klasik të rimës e të prosyrin. Mohimi i çdo vlere të tipit klasik të rimës e të prosyrin. Mohimi i çdo vlere të tipit klasik të rimës e të prosyrin.

1) «Estetika dhe letërsia», v. II, f. 209.

asociacionesh krejt të rastit, arbitrare dhe alogjike. Në vend të gjuhës së zakonshme e të kuptueshme ata punonin me aluzione dhe nënkuptime krejt të pakapshme, me një gjuhë ezoterike. Në poezinë moderniste u zhvillua kulti i hermetizmit dhe fryma e aristokratizmit, irracionalizmit dhe formalizmit më ekstrem. Kurorëzim i këtyre tendencave formaliste dekadente u bë poezia futuriste, dadaiste dhe surrealistë. Këto variante të poezisë moderniste shënuan dekadencën e plotë, shkatërrimin e artit poetik, shënuan ngadhnjimin e kaosit anarkist dhe nihilist në fushën e poezisë.

Tendencat dekadente moderniste pak nga pak zunë të shfaqen edhe në prozë. Qysh nga fundi i shek. XIX filluan goditjet e para kundër romanit realist. Depërtimi i prirjeve dekadente formaliste në prozë, sigurisht, ka qenë më i vështirë, por edhe më dramatik se sa në poezi ose në lloje të tjerë të artit. Modernizmi në pikturë ose në poezi u kap dhe bëri pikëmbështetje disa zhanre si peizazhi, natyra e qetë, poezia lirike, të cilat mund edhe të mos kenë në ndonjë rast subjekt dhe karaktere në kuptimin e mirëfilltë të fjalës. Në pikturë dhe poezi me mjetet specifike mund t'i sugjestionohet spektatorit e lexuesit një gjendje emocionale edhe pa u mbështetur në ndonjë subjekt të përcaktuar mirë e të zhvilluar. Krejt ndryshe nga këto gjini, romani ka lindur në bazë të rrëfimit të një historie, të një subjekti, të përshkrimit të veprimeve, ngjarjeve dhe të jetës së heronjve të caktuar. Romani nuk mund të ndërtohet dhe të ekzistojë duke paraqitur vetëm atë që kërkon dhe i shkon peizazhit ose poezisë lirike intime. Romani e kërkon nga vetë natyra e tij një subjekt të caktuar, që do të përbente substancën e tij. Këtu qëndron edhe një nga arsyet që procesi regresiv dekadent i shkatërrimit të romanit ka qenë tepër i dhimbshëm dhe ka zgjatur shumë, duke filluar nga eksperimentimet e Moris Barresit e të Zhidit në fund të shek. XIX dhe duke vazhduar me antiromanin në kohën tonë.

Nënvlerësimi i subjektit, mënjanimi i dallimit midis autorit dhe personazheve, mbivlerësimi i simbolit, kulti për përsosmëri formale dhe kërkime eksperimentale, përpjekjet për ta ngarkuar fjalën e prozës vetëm me forcë sugjestionuese, të pandërmjetësuar nga arsyeja i hapën rrugën një refoforme të vërtetë regresive të romanit.

Deri nga fundi i shek. XIX pranohej se romanit i përshateshin përshkrimet objektive dhe epike të ngjarjeve, analizat e gjithanshme të tablove të gjera të jetës, respektimi me

rigorozitet i logjikës së fakteve të realitetit objektiv. Deri atëherë besohej se proza, sidomos romani nuk ishin gjini letrare të përshtatshme për të dhënë të dridhurat më të holla, intime të shpirtit njerëzor, ndonëse romani realist kishite korrur suksese të mëdha në paraqitjen e tipareve të psikologjisë sociale të individualizuar. Shkrimtarët e parë modernistë e sulmuan përvojën e romanit realist gjoja në emër të pasurimit me «lirizëm», me «poezi», me «simbolizëm». Meqenëse këto përpjekje u bënë mbi themelet e frymës së dekadentizmit, të koncepteve estetike idealiste, në vend që ta pasuronin larminë e romanit, në vend që t'i rritnin mundësitë e tij me forma të reja, shpunë drejt humbjes së cilësive dhe tipareve qenësore, gjinore të romanit, drejt ngushtimit të mundësive të tij për të dhënë tablo të gjera epike të thella e të shumanshme të jetës.

Në kundërshtim me specifikën e tij, romanit iu imponua nga modernistët një mbingarkesë simbolike; atë e lidhën pas përshkrimit të ndodhive të rastit dhe krejt të parëndësishme, të përjetimeve dhe mbresave subjektive e momentale të një ndërgjegjeje të paekuilibruar, të irituar deri në patologji. Këtë frymë regresive kishin krijimet e Moris Baresit dhe të Marsel Shvabit. Në vepra të tyre nuk gjen më tiparet karakteristike të romanit të deriatëhershëm realist, në to mungojnë rrëfimi, subjekti, intriga, heronjtë e karakteret, biografi-të dhe motivimi social dhe shkakësor i sjelljeve dhe i veprimëve të personazheve, ndërlihdhet e personazheve, si tipa sociale me kushtet e mjedisit social dhe tipare të tjera që përbëjnë forcën dhe epërsitë e romanit realist. Këto vepra janë më fort një lloj poezie e stërzgjatur në prozë, ku ndonjë ngjarje apo personazh plotëson vetëm funksionin e një preteksti për lloj-lloj shpërthimesh lirike dhe meditimesh rreth jetës, vdekjes dhe kuptimit të tyre; në to gjithçka zhvillohet në një atmosferë të papërcaktuar, të turbullt, e cila ka për qëllim të ngjallë e të sugjestionojë gjendje shpirtërore të pakapshme, misterioze. Në këto vepra hiqet dorë nga paraqitja e realitetit objektiv, e botës reale dhe u lihet fushë e pakufizuar shpërthimeve subjektivistë.

Një shfaqje tjetër në prozë, që drejtohej kundër romanit tradicional realist, ishte edhe i ashtuquajtur i «roman ironik», në të cilin përbuzja ndaj jetës vulgare borgjeze u shndërrua në një ironi e sarkazëm nihiliste, të zezë kundër njeriut në përgjithësi, në një përqeshje e tallje cinike, asociale, të drejtuar jo vetëm kundër falsitetit dhe hipokrizisë sociale, por

edhe kundër çdo angazhimi social. Përfaqësuesit e «romanit ironik» nuk interesoheshin për dramën dhe përlëshjet e mëdha sociale; burimin e sëmundjes dhe të deformimeve të njeriut e shikonin në «natyrën e papërsosur» të vetë njeriut dhe të jetës. Me logjikën e vet pesimiste «romani ironik» e shtyn-te lexuesin ta pranojë konkluzionin se jeta është irracionale, se njeriu është i prishur që në rrënjë të tij, se meriton vetëm përbuzje dhe poshtim. «Romani ironik» hoqi dorë prej personazheve dhe nga subjekti si i tillë dhe u dha pas paraqitjes së detajeve që afirmonin kotësinë dhe absurditetin e ekzistencës njerëzore. Vendin e karaktereve e zunë dialogjet, fragmentarizmi dhe mendime abstrakte pesimiste.

Letërsia e «përroit» psikik — letërsi dekadente

Pasi u kristalizua, platforma e përgjithshme estetike e letërsisë moderniste dha gjatë shek. XX shumë variante të letërsisë dekadente. Meqenëse caqet e studimit tonë s'na lejojnë të japim një analizë të hollësishme kritike të gjithë këtyre praktikave, po ndalemi, për konkretizim vetëm në tre variante të letërsisë moderniste të shek. XX, në të ashtuquajturën letërsi të «përroit» psikik, në letërsinë ekspresioniste kafkiane dhe në letërsinë ekzistencialiste. Këto mjaftojnë për të fituar një përfytyrim konkret mbi frymën dekadente, regresive që solli modernizmi edhe në letërsi, aq më tepër që ato janë nga variantet e letërsisë moderniste që kanë ushtruar dhe vazhdojnë të ushtrojnë një ndikim të ndjeshëm mbi një publik jo të paktë të vendeve kapitaliste revizioniste. Këto variante të letërsisë moderniste kanë ndikuar fort edhe mbi lloje të tjerë të artit. Nuk është e mundur të kuptohen për shembull dramaturgjia dhe teatri modernist, piktura dhe skulptura, muzika dhe kinematografia moderniste pa ndikimin që ka ushtruar mbi to letërsia dekadente moderniste.

Po e fillojmë me analizën e tipareve dekadente të romanit të M. Prustit «Në kërkim të kohës së humbur», që shënon edhe fillimin e të ashtuquajturës letërsi të «përroit» psikik. Në këtë vepër Prusti, më tepër se kushdo tjetër nga pararendësit e tij, e përdori teknikën e «përroit» psikik për të paraqitur botën nga pozitat antishkencore të idealizmit subjektiv. Objekti i veprës së Prustit nuk është realiteti objektiv dhe njeriu si pjesë përbërëse e tij, por

ndërgjegja e një individi, elementet e saj psikike, që shpallen si i vetmi realitet.

Prusti hoqi dorë përfundimisht nga çdo përshkrim me objektivitet i ngjarjeve dhe i veprimeve, i rrjedhës së tyre shkakësore në hapësirë dhe kohë; ato i zëvendësoi me rrjedhën, me «përroin» e elementeve psikikë të ndërgjegjes. Shkrimtari merr pozën e mjekut psikiatër që vë në vatrën e mikroskopit ndërgjegjen e një individi dekadent, që kërkon të depërtojë në skutat më të errëta të ndërgjegjes, në rrymat e saj të nëndheshme. Për ta arritur këtë Prusti hoqi dorë nga dallimi midis ndërgjegjes së tij dhe ndërgjegjes së personazhit, ai shkrihet e humbet në ndërgjegjen e personazhit, që të flasë «së brendëshmi» dhe ta bëjë të besueshme subjektivizmin e realitetit. Në këtë mënyrë letërsia kthehet në një regjistruese e përjetimeve dhe e ndijimeve momentale, e përzierjes së tyre me mbresat e turbullta të një kujtese të lodhur, të përgjumur, ku e tashmja, e kaluara dhe e ardhmja humbasin rregullsinë dhe objektivitetin, shkrihen e ngatërrohen njëra me tjetrën. Synimi për të fiksuar lojën arbitrare të ndijimeve, mbresave kaotike të një ndërgjegjeje të copëzuar, të shkëputur nga realiteti objektiv dhe të palidhur me ndonjë veprimtari praktike sociale, e shndërroi romanin e Prustit në një instrument eksperimentesh formaliste të vetëvrojtimit introspektiv dhe retrospektiv.

Në romanin «Në kërkim të kohës së humbur» duket qartë ndikimi i idealizmit subjektiv dhe i agnosticizmit në botëkuptimin e Prustit, i cili ndërgjegjen e njeriut e quante një pus të errët, diçka misterioze, që nuk manifestohet në veprimet e fshehur në qelitë dhe skutat e psikikës. Për Prustin ndërgjegja, psikika e njeriut është një labirint i vërtetë; ajo është e mbyllur në vetvete, paraqet një gjendje kaotike, ku zotërojnë lidhje të çrregullta krejt të rastit të ndijimeve dhe perceptimeve, ku elementet afektive dhe emocionale mbytin dhe neutralizojnë arsyen. Psikikën e individit Prusti e kthen në një ndërgjegje të jetësuar nga loja arbitrare e asociacioneve dhe e mbresave të rastit, që sinjalizojnë për disa ndryshime të pakuptueshme, për disa luhajtje të papritura e të pashpjegueshme të humorit, të gjendjes shpirtërore të individit. Prapa përshkrimit të hollësive të pafundme humbet karakteri i personazheve, personaliteti i tyre, përshkrimi i hollësive bëhet qëllim në vetvete, që i sponson në plan të fundit personazhet, që dëbon subjektin dhe lidhjen

kompozicionale të romanit. Nuk është e rastit që romani i Prustit zgjatet në 12 vëllime, por ai mund të zgjatej edhe më tej, ngaqë s'ka as fillim e as mbarim, s'ka unitet subjekti apo fabule. Ai është një kronikë e stërzgatur që fikson ndijime e përjetime krejt të parëndësishme. Prusti e zhvesh psikikën e personazheve nga çdo element që mund të fliste për njeriun si për një qenie shoqërore dhe e redukton thelbin e psikikës në rrymat e ndijimeve, që vijnë nga thëllësitë e kujtesës dhe që e luhatin psikikën andej këndeje, ashtu siç luhatet fija e kashtës mbi valët e detit. Në këtë mënyrë Prusti bën një interpretim idealist të botës; ai e zhduk ndërgjegjen si mjet të pasqyrimin, të njohjes së botës dhe të orientimit dhe përshtatjes së njeriut në realitetin objektiv. Prusti e redukton ndërgjegjen vetëm në kujtesën, kurse elementet e parëndësishme të saj i shpall si të vetmin realitet ekzistues.

Për ilustrim po përmendim vetëm një pasazh mbi këto marifete të letërsisë së «përroit» psikik, të nxjerrë nga romani i Prustit: «I mërzitur nga dita mondane dhe nga perspektiva e zbrazët e së nesërme, — murmurit me vete «heroi» i romanitë — pa e kuptuar kisha afruar te buzët lugën me çaj, në të cilën kisha futur një copë ëmbëlsirë, por në çastin kur çaji dhe ëmbëlsira prekën qiellzën u drodha nga habia për diçka të jashtëzakonshme që po më ndodhte. Ndjenja e ëmbël, si një valë e gjerë, u shtri dhe më pushtoi gjithë trupin, ndonëse dukej si pa shkak. Ajo më mbushi me indiferentizëm për telashet e jetës dhe m'i bëri fatkeqësitë e saj të ëmbla dhe rrjedhën e shpejt të jetës si të pagënë. Zura të mos e ndjej veten mediokër, të vdekshëm e aksidental. Nga më vinte gjithë ky gëzim? E ndjeva se vinte nga shija e çajit dhe e tortës».

Nuk ka dyshim se kjo dërdëllitje flet e dëshmon për një natyrë mesquine, për një natyrë dekadente që s'shikon përtej hundës së vet, që kridhet në vetvete dhe gjithë gëzimet e hidhërimet i nxjerr nga ky pus i errët dhe bosh, na flet për një jetë të mbushur me çikërrima nga më banalet. S'ka dyshim se mbushja e letërsisë me përshkrime si ato të 12 vëllimeve të romanit të Prustit e bën romanin të mërzitshëm dhe i heq atij gjithë mundësitë e shumta që ka për ta përvetësuar estetikisht jetën, ato mundësi që e vënë romanin si gjini në ballë të prozës. Duke e bërë romanin vegël të një psikografie të «Unit» egoist, Prusti i dha një goditje të rëndë letër-

sisë. Ai dha shembullin e parë se si mund të varfërohej përmbajtja sociale e romanit si gjini, se si mund të largohej romani nga rruga e pasqyrimin të betejave sociale, se si mund të zhdukeshin gjithë arritjet e romanit realist dhe të futej në një rrugë të padëmshme për borgjezinë reaksionare, të bëhej instrument i idealizmit të individit egoist, dekadent. Romanin e tij Prusti e përdori për të përhapur idetë e filozofisë reaksionare borgjeze. Prej këtij romani përftohet teza e filozofisë idealiste se lumturia ose fatkeqësia e individit varen tërësisht nga luhatjet momentale e të rastit të ndijimeve dhe të përjetimeve të tij, të përvojës individuale dhe të humorit të njeriut. Në këtë tip romani heroi përpiqet të qëndrojë sa më larg stuhive sociale historike, përpiqet, sipas shprehjes së Prustit, të «zhduket në vetvete». Mosbesimi në progresin dhe mospranimi i perspektivës revolucionare krijojnë një individ që s'ka ndonjë pikëmbështetje jashtë vetes së tij dhe që e kërkon atë në vetvete. Individu i mbyllur në ruvlinë e ndërjegjes së tij shpenzon gjithë energjitë për të ruajtur veçoritë individuale të ndjeshmërisë dhe përjetimit.

Ngritja në pedestal në romanin e Prustit e njerëzve me botë kaq të varfër shpirtërore në një epokë stuhish e dramash të mëdha sociale, siç kanë qenë ato të fundit të shek. XIX dhe fillimit të shek. XX, nuk mund të ishte thjesht një gabim e një shpenzim i kotë i energjive krijuese të talentit, ajo kishte edhe një kuptim më të rëndësishëm social; ajo ishte një mjet për t'i kënduar indiferentizmit dhe pasivitetit social, për ta larguar vëmendjen nga plagët dhe kontradiktat sociale të kapitalizmit.

Gërryerjen që i bëri Prusti romanit, duke i zhdukur subjektin, personazhet, intrigat dhe pasqyrimin sintetik të tablove të gjëra të jetës, u përpoq ta kompensojë me disa elemente të tjerë të dorës së dytë, që janë mburrur nga kritika moderniste dhe që i kanë bërë veprat e Prustit tërheqëse tek një publik me shije artistike formaliste. Prusti tregonte një kujdes të veçantë për të përshkruar detajet dhe hollësitë e disa anëve të psikikës së njeriut. Ai ngulte këmbë në përsosmërinë stilistike formaliste të fjalës, në mënyrën plastike të përshkrimit të hollësive. Për të nuk ishte e rëndësishme ajo që paraqiste vepra, por si paraqiteshin hollësitë. Por mjeshtëria stilistike nuk u kurorëzua te Prusti me arritje të rëndësishme estetike, sepse nuk u përdor për të depërtuar në thelbin e fenomeneve të jetesës shoqërore dhe të zhvillimit të saj.

Prusti spekulonte sidomos në paraqitjen e anës emocionale të mbresave e ndijimeve, të cilat i jepte të gjalla, të përfuara nga përjetimet direkte, të ngarkuara me ndjenja gëzimi, hidhërimi, mërzie, frike, trishtimi, etj. Ai aktivizonte jo vetëm mbresat vizuale, por edhe përjetimet akustike, të dhënat e shijes, të prekurit, nuhatjes. Kështu, p.sh. qyteti për të «ishte diçka e ëmbl, e fortë, e lëmuar plot aroma dhe ngjyra». Por këtë teknikë Prusti nuk e përdori për ta dhënë jetën të pasqyruar me vërtetësi, thellësi dhe me anën e saj emocionale, por për t'i subjektivizuar në kulm mbresat e ndijimet dhe përmes tyre për ta subjektivizuar dhe paraqitjen e jetës.

Në përpjekjet për rehabilitimin e Prustit estetët revizionistë thonë se krijimet e tij duhen çmuar si një interpretim ironik i banaliteteve të jetës së zbrazët. Nuanca ironie ka në veprën e Prustit, por ajo është një ironi nihiliste, ajo nuk arrin të bëhet kritikë e mirëfilltë e shoqërisë dhe e realitetit borgjez, nuk e demaskon këtë realitet banal, meskin.

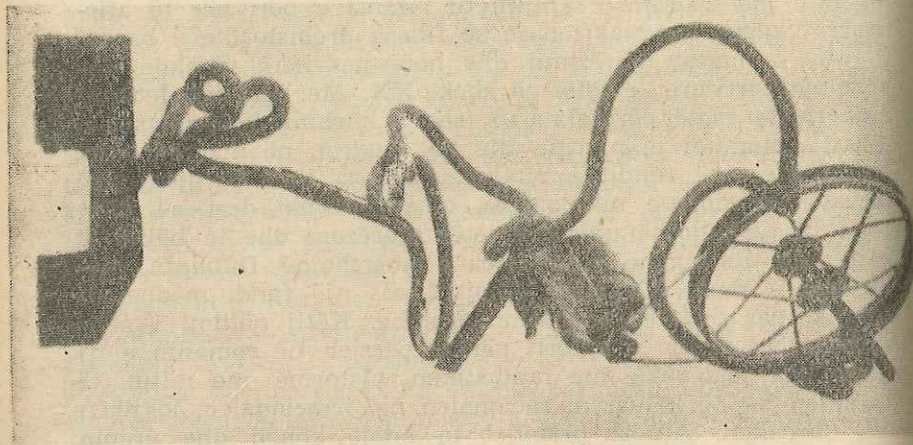
Largimi nga rrëfimi objektiv, nga subjekti, nga epiciteti dhe problemet e dramat e rëndësishme sociale dhe zëvendësimi me një lloj lirizmi emocional e irracional e bëri romanin amorf. Ngushtimi i detyrave të romanit vetëm në fiksimin e disa aspekteve emocionale të disa mbresave e ndijimeve të rastit e kaotike s'mund të mos ishte një hap shkatërrues për romanin.

Thellimi i krizës së rendit borgjez në çerekun e parë të shek. XX favorizoi që eksperimentet formaliste të Prustit dhe shkrimtarëve të tjerë modernistë në prozë të thelloheshin dhe të formonin një rrymë të tërë dekadente, siç është e ashtuquajtura letërsi e «përroit» psikik, që mbizotëroi përhera e më shumë në letërsinë moderniste.

Një përfaqësues tjetër i rëndësishëm i kësaj rryme u bë edhe shkrimtari irlandez Xh. Xhojs, që i shpuri edhe më tej tendencat regressive gërryese të dekadentizmit në fushën e prozës artistike. Xh. Xhojsi nën ndikimin e dekadentizmit evropian shkroi romanin «Ulisi» (1922). I ndërtuar sipas teknikës së «përroit» psikik, vetëm me monolog të brendshëm, «Ulisi» është një nga veprat më të pakuptueshme të letërsisë moderniste. Ai është i mbushur me nënkuptime e lojëra fjalësh, me figura simbolike të turbullta, me gjuhë dhe dialekte të ndryshme, që e privojnë lexuesin tërësisht nga çdo kënaqësi që të jep zakonisht proza artistike. Pak nga pak në mjedisin e letrarëve formalistë «Ulisi» fitoi prestigjin e një prej

ceptit filozofik idealist të Xhojsit, është i përfshirë brenda psikikës së tij, prej së cilës s'del dot, psikika për të përbën një gardh që e ndan nga bota objektive. Sendet, realiteti mbeten enigmatikë dhe armiqësorë për të. Prandaj individi në vend që të vrasë kot mendjen për këto enigma, mund të lehtësohet shpirtërisht duke u kredhur në thellësitë e psikikës, duke e lënë veten të rrëmbehet e të pushtohet prej «përroit» të ndërjegjes së tij. Këtë përforcon mbingarkesa e romanit me simbole, metafora e parabola të pakapshme, alogjike që nuk i përqasen prozës artistike, sepse ato nuk janë ndërtuar sipas ligjësive të letërsisë, por si imitime vulgare të rregullave të gamës muzikore dhe të spektrit optik.

Gjithë këto dëshmojnë se Xhojsi nuk solli asnjë ide sadopak origjinale në art, por përsëriti, ndonëse në një mënyrë tepër të pakuptueshme, disa ide të vjetra e banale të filozofisë idealiste e agnostike. Edhe teknika e «përroit» psikik të romanit «Ulisi», që ithtarët e modernizmit e reklamojnë si një



Zh. Tingli — «Suzuki»

«arritje origjinale artistike», qëndron si një bar i keq mbi trungun e shëndoshë të artit, sepse i nënshtrohet tërësisht kuptimit idealist të jetës. Kjo teknikë në veprat e Xhojsit ka depërtuar së jashtmi, nga ndikimi i botëkuptimit idealist, solipcist dhe nuk ka qenë fryt i veçorive specifike dhe kërkesave të përvetësimit estetik të jetës. Prandaj e vetmja «meritë» e



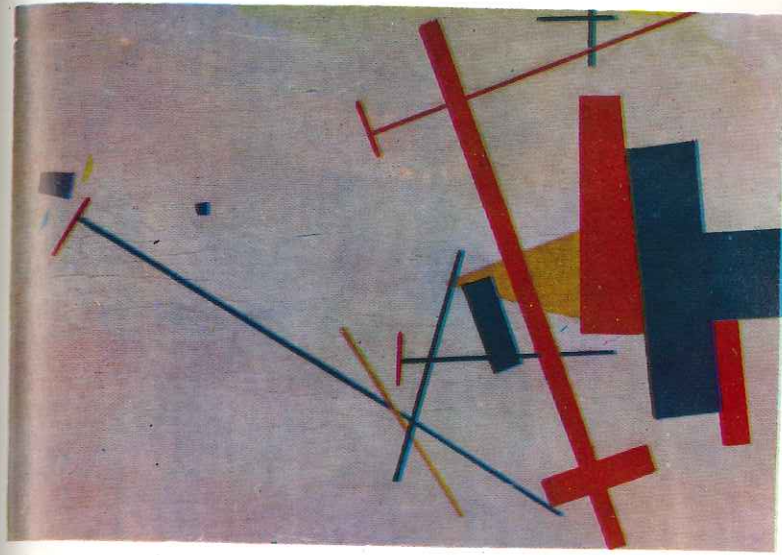
Xh. Ensor — «Zënka e skeleteve»



Xh. Bala — «Vajza që vrapon pas një topi»
— tablo futuriste.



Tablo të I. Tangi dhe S. Dalí me përfytyrime kllapish, tipike për surrealizmin



Tablo abstrakcionista

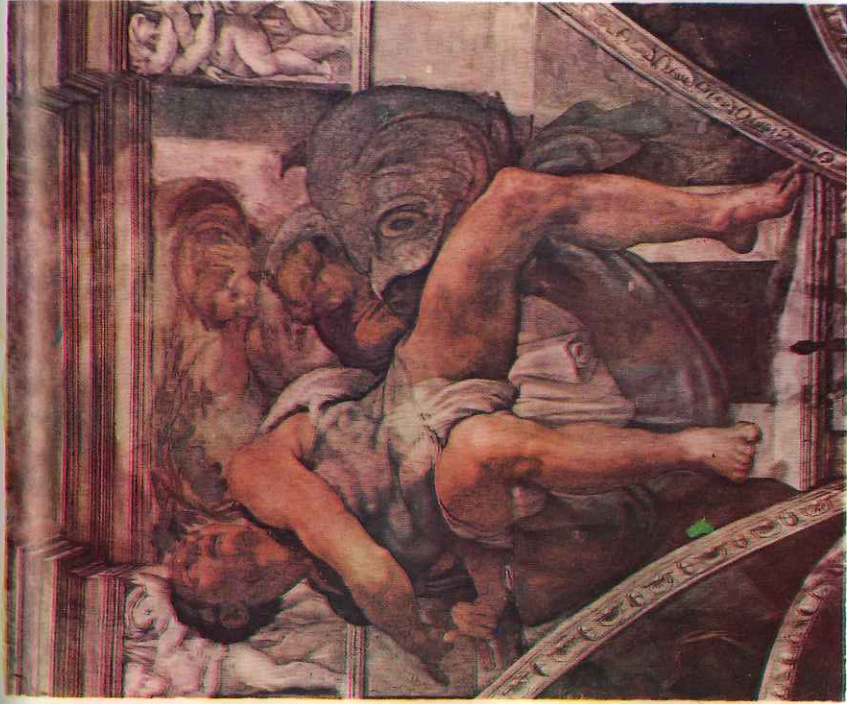


R. Husman — «Kokë mekanike»



K. Oldenburg — «Hekur, dërrasë hekuroroje, këmishë»

Vepra të pop-aritit



Mikelanxhelo — Fragment nga afresket e Kapelës
Sikstina.



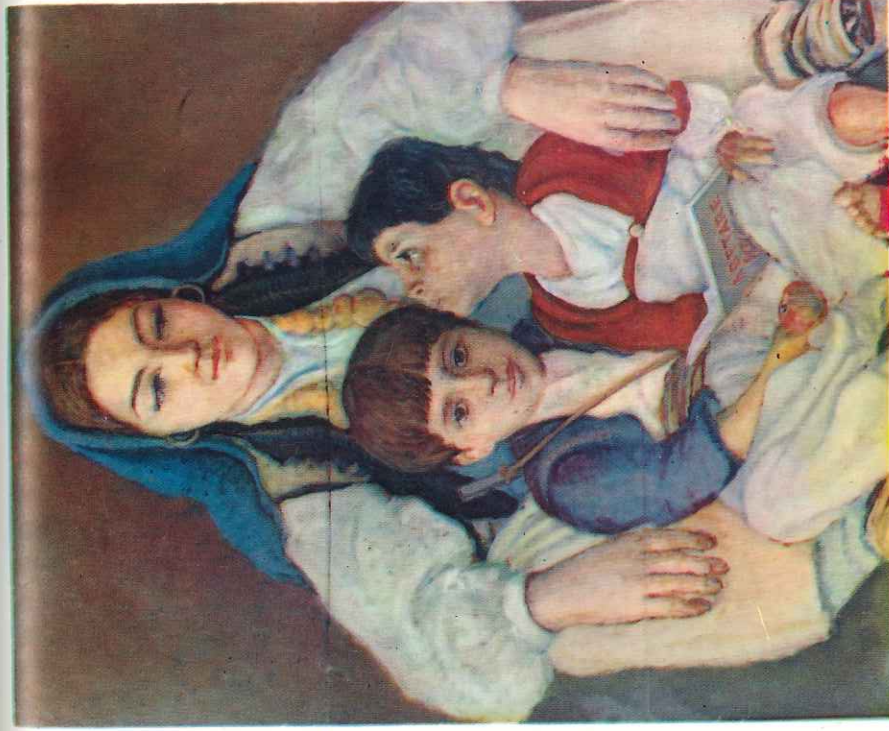
Rafael — Fragment nga afresku
«Shkolla e Athinës»



K. Idromeno — «Dasma shkodrane»

S. Kamberi — «Vrana Konti në rrethimin e Krujës»





A. Buza — «Nëna me fëmijë»



A. Kushi — «Plaku me shkop»



Z. Shoshi — «Malësorja e vogël»



Z. Kolombi — «Portreti i Juljanit»

Xhojsit qëndron në goditjet e rënda që i dha romanit, kësaj citadele të letërsisë, të prozës artistike. Ai e shndërroi romanin në një pasqyrë zmadhuese që reflekton mekanikisht luhatjet më të vogla të «përroit» psikik, fikson me skrupulozitet çdo refleks dhe asociacion të parëndësishëm, pasione e emociione momentale, të rastit, ëndërra me sy hapur, kllapi dhe alogjizma, i protokollon ato ashtu siç regjistrojnë sizmografët luhatjet sizmike. Mirëpo meqenëse ky protokollim bëhet qëllim në vetvete, «përroi» psikik bëhet për njeriun një barrierë që e ndan nga bota, që e pengon njohjen e saj. Në këtë mënyrë «Ulisi» u bë një shembull për letërsinë moderniste se si mund t'i hiqej romanit funksioni njohës.

Franc Kafka dhe modernizmi

Në kohën e sotme nuk mund të flasësh për modernizmin dhe të heshtësh e të mos përfillësh krijimtarinë artistike të Franc Kafkës, që tashmë është një nga kryeidhujt e modernizmit. Rreth emrit dhe veprës së Kafkës vazhdon një zhurmë që s'është bërë, ndoshta, për asnjë shkrimtar tjetër. Estetë të shumtë borgjezë e revizionistë, duke e ndjerë se sa shumë mund të «punojë» ky shkrimtar kundër socializmit, e vënë «problemin e Kafkës» në qendër të diskutimeve rreth modernizmit dhe artit në përgjithësi.

Në lumin e literaturës, që i kushtohet jetës dhe veprës së Kafkës, notojnë vlerësime nga më të ndryshmet, por midis tyre ka rëndësi të përmenden dy interpretime që kanë lëshuar rrënjë të thella në kritikën dhe estetikën borgjeze revizioniste. Një varg estetësh borgjezë, midis të cilëve kryesisht ata të orientimit ekzistencialist, e paraqitin krijimtarinë artistike të Kafkës si koherente deri në fund qoftë në pikëpamje ideore qoftë në atë artistike, pa kontradikta. Partizanët e këtij interpretimi kanë më se 30-40 vjet që e reklamojnë Kafkën si «kryemjeshtër gjenial» të letërsisë moderne, si «pararendës e profet të epokës së re». Për këtë grup estetësh vepra e Kafkës është fund e krye «pozitive» dhe prandaj çdo vlerësim kritik i saj konsiderohet prej këtyre estetëve «nihilizëm».

Në këto 20 vitet e fundit është formuluar edhe një vlerësim tjetër i veprës së Kafkës, që është tipik për estetikën revizioniste; në themel të tij qëndron teza se vepra e Kaf-

kës është kontradiktore dhe prandaj në të, krahas «kufizimeve», që përlijen me lloj-lloj mënyrash, çmohet ana pozitive. Ky koncept është përdorur për të «rehabilituar» Kafkën në marksizëm, ose më mirë, për ta revizionuar qëndrimin e drejtë kritik të estetikës marksiste ndaj veprës së Kafkës, të formuluar prej kohësh.

Fushata për «rehabilitimin» e Kafkës ka qenë një pjesë e fushatës së revizionizmit modern për rehabilitimin e modernizmit, për justifikimin e simbiozës midis artit socialist dhe artit dekadent borgjez. Ja si e shpreh këtë koncept revizionisti polak Karst: «Kafka s'ka qenë revolucionar, por s'ka qenë as kundërrevolucionar, ai është zgjues i përgjegjësishë. Kafka është humanist, ai luftoi kundër «jetërsimit», që jeta të ketë kuptim, por nuk gjeti rrugëdalje». Ja dhe një vlerësim tjetër i formuluar nga esteti sovjetik J. Suvorov, një vlerësim tipik revizionist, që mbështetet në metodën «nga njëra anë» dhe «nga ana tjetër»: «Kafka, duke mos qenë realist konsekuent, s'ka qenë as antirealist». Kësaj i thonë: as mish, as peshk ose çorbë eklektike oportuniste!

Pikëpamja që përpiket ta afrojë Kafkën me artin dhe lëvizjet përparimtare është më e rrezikshme, sepse shoqërohet edhe me një lloj «kritike» të ndonjë ane negative të veprave të Kafkës; ajo paraqitet si më «objektive», më «shkencore», e çliruar gjoja edhe nga ekstremizmi «borgjez», edhe nga ekstremizmi «dogmatik». Ajo përpiket të spekulojë sidomos në disa shënime me karakter fragmentar, të nxjerra nga ditaret e Kafkës dhe në ndonjë fakt të tillë si p.sh. njohja që kishte ai edhe me disa shkrimtarë përparimtarë edhe me artistë dekadentë reaksionarë të kohës etj. Mirëpo vlerësimi shkencor, marksist i veprave të Kafkës duhet bërë duke patur parasysh përmbajtjen e tyre objektive. Në këtë pikëpamje vepra e tij nuk është aq kontradiktore sa ç'duan ta paraqitin estetët revizionistë, përkundrazi, përmbajtja e veprave letrare dhe gjithë faktet e tjera themelore të bindin se Kafka është një shkrimtar me një platformë ideoestetike të përcaktuar mirë, që ka koherencë; kësaj platforme ai i qëndroi besnik gjatë gjithë veprimtarisë krijuese. Prandaj është krejt i sajuar arbitrarisht dhe i paargumentuar mendimi i estetit sovjetik D. V. Zatonski se në procesin e krijimtarisë së Kafkës ka kthesa nga një platformë ideoestetike drejt një platforme krejt tjetër, që përziejnë fillësa të kundërta realiste dhe moderniste të veprës së tij. Natyrisht, nga vitet e para kur filloi të shkruajë dhe deri te veprat

e fundit krijimtaria letrare e Kafkës ka pasur një evoluim të brendshëm, mirëpo ky evoluim nuk ka qenë përmbysje, kthesë, por vetëm një thellim, zhvillim i mëtejshëm i po asaj platforme ideoestetike, mbi të cilën ishin ndërtuar veprat e tij të para.

Për ta vlerësuar drejt krijimtarinë letrare të Kafkës duhet, gjithashtu, që ajo të merret e pandarë nga konteksti social-historik konkret, në kuadrin e të cilit u krijua, sepse edhe spekulimet më të shumta për të bëhen duke i shkëputur veprat e tij nga koha e vendi, kur e ku u krijuan. Kafka nuk duhet marrë si një genie mbihistorike, ai ishte produkt i disa rrethanave konkrete, njohja e të cilave ndihmon për të kuptuar zërin e tij, kafkaizmin. Atë e lindën dhe e ushqyen epoka e imperializmit, si epokë e acarimit të gjithë kontradiktave dhe e krizës së kapitalizmit, Lufta e Parë Botërore, gjendja në kalbëzim e dekadencë e Perandorisë Austro-Hungareze, fryma e tmerrit dhe e pasigurisë ndaj së ardhmes, që kishte pushtuar shtresa të gjera të borgjezisë dhe mikroborgjezisë, edukata dhe botëkuptimi i tij borgjez, psikika e tij e sëmurë dhe rrethana të tjera konkrete historike dhe personale që ndikuan në formimin e tij ideologjik dhe artistik.

Ka estetë borgjezë e revizionistë që i atribuojnë Kafkës meritën e «parashikimit» të ngjarjeve më kryesore të shek. XX, madje, të disa ngjarjeve konkrete historike si p.sh. të ardhjes në fuqi të fashizmit, etj. Në të vërtetë këto janë vlerësime antihistorike, sepse krijimeve të Kafkës u atribuohet një kuptim që nuk e kanë dhe s'mund ta kenë. Kafka s'ka qenë profet dhe veprat e tij s'janë profeci, ato dëshmojnë vetëm për një lloj psikologjie dekadente, që kishte lëshuar rrënjë në ambiente të caktuara borgjeze e mikroborgjeze të Perandorisë Austro-Hungareze, në prag, gjatë dhe pas Luftës së Parë Botërore, në momente të tilla të historisë njerëzore, kur sistemi imperialist ishte pushtuar nga kriza të thella, kur ndjehej jo vetëm e tatëpjeta e tij, por edhe agimi i botës tjetër, i socializmit, që i tmerronte ata që ishin mburrur me ideologjinë borgjeze, që ishin të lidhur me shoqërinë e skllavërisë me mëditje.

Analiza konkrete e veprës dhe e jetës së Kafkës përgënjeshtron edhe tezën e esteteve revizionistë mbi karakterin unikal të krijimtarisë së tij. Në të vërtetë Kafka nuk ka qenë një fenomen unikal, absolutisht individual në historinë e letërsisë, ai ka pasur pararendës ideologjikë e artistikë,

ai lidhet me tendencat dekadente të artit modernist të shek. XIX dhe të fillimit të shek. XX, të cilat në disa drejtime i shprehu në një mënyrë më të përqëndruar në veprat e tij. Fryma që i karakterizon krijimet e Kafkës haset edhe në veprat e mjaft shkrimtarëve dhe artistëve dekadentë, bashkëkohës të tij, sidomos të përfaqësuesve të ekspresionizmit, që ishin njëloj produnkte të të njëjtave rrethana sociale, të thellimit të degjenerimit të rendit dhe të kulturës borgjeze në çerekun e parë të shek. XX. Po për këtë arsye vijat themelore të platformës ideoestetike të krijimtarisë së Kafkës u vazhduan në letërsinë ekzistencialiste, në teatrin absurd, në surrealizmin dhe në variante të tjera të modernizmit të sotëm.

Një legjendë tjetër mbi Kafkën, që ka përhapur estetika borgjeze dhe revizioniste, është teza se ai paskërka qenë shkrimtari i parë që zbuloi «botën jetërsuese» dhe «njeriun e jetërsuar». Duke spekuluar në nocionin e jetërsimit mjaft estetë borgjezë e revizionistë përpiqen të tregojnë se gjoja Kafka ka meritën që problemin e jetërsimit e paraqiti si problemin më global të njerëzimit dhe të historisë botërore në tërësi.

S'është aspak e vërtetë se Kafka ka qenë shkrimtari i parë që e shtroi problemin e jetërsimit. Para tij këtë problem e kanë shtruar realistët e mëdhenj: Balzaku, Floberi, Dikens-i, Xh. Londoni, L. Tolstoi, Gorki, Çehovi e shumë të tjerë. Në veprat e tyre ata dhanë me vërtetësi e me konkretësi social-historike proceset jetërsuese të shoqërisë kapitaliste, që mbështetet mbi pronën private.

Në qoftë se shkrimtarët realistë problemin e jetërsimit e kanë shtruar nga pozita ideologjike përparimtare, mbasi e kanë lidhur me kushtet konkrete të rendit shfrytëzues borgjez dhe përmes këtij fenomeni kanë stigmatizuar natyrën anti-njerëzore të këtij rendi, Kafka, përkundrazi, e interpretoi jetërsimin në frymën e përgjithshme të letërsisë dekadente, moderniste. Bota e jetërsimit, veprimi i forcave jetërsuese dhe njeriu i jetërsuar janë, vërtet, bota më e preferuar për Kafkën, por ai nuk i lidh me ndonjë realitet konkret social, nuk i lidh me rendin kapitalist. Kafka, sigurisht, ishte i mirëinformuar për gjymtimin fizik e shpirtëror të proletariatit nga kapitali. Ai ndeshëj përditë me këtë fenomen në zyrat e «Shoqërisë së sigurimit social», ku e kaloi jetën si nëpunës; si bashkëpronar sipërmarrjesh kapitaliste ai nuk mund të mos kishte një përfytyrim konkret për sklla-

vërinë e mëditjes. Por duke e ndier veten pjesëtar të pandarë të realitetit jetërsues borgjez dhe, njëkohësisht, duke qenë i mburjtur me një botëkuptim e psikologji që s'i kapërcente kufijtë e këtij realiteti, Kafka nuk mund të ishte artisti më i përshtatshëm për të depërtuar në burimin dhe thelbin e natyrës jetërsuese të realitetit kapitalist dhe për ta stigmatizuar këtë proces.

Asgjë të përbashkët nuk ka midis konceptit të jetërsimit që përdori Marksi dhe veprave të Kafkës. Ndërsa Marksi e përdori konceptin e jetërsimit për të karakterizuar disa procese thelbësore të rendit kapitalist, Kafka e barazonte jetërsimin me çdo inkomoditet, pavarësisht nga rendi social dhe përkatësia klasore e njeriut. Ndërsa Marksi e përdori konceptin e jetërsimit për të zbuluar dhe kritikuar plagët e një shoqërie konkrete, kapitalizmit, Kafka e mistifikoi jetërsimin, duke e trajtuar si një ligj universal, kozmik.

Mistifikuesi i jetës

Kafka është një shkrimtar, në veprën e të cilit fshihet burimi konkret i jetërsimit kapitalist; këtij i jepen trajta të përcudnueshme dhe paraqitet si produkt i një force absurde dhe misterioze, që qëndron gjoja në themel të jetës. Bota e Kafkës është një botë që s'mund të kuptohet, që s'mund të shpjegohet. Ajo s'ka asnjë përmasë sociale konkrete historike; ajo paraqet një realitet fantazmagorik, tmerrues, shprehje e një ndërgjegje të sëmurë, të gjymtuar, të tmerruar. Veprat e Kafkës jo vetëm nuk na adresojnë te realiteti konkret social kapitalist, burim i jetërsimit, por, përkundrazi, ato e mistifikojnë, duke e maskuar e fshehur me *situata absurde*. Situatat më të habitshme, më të pabesueshme të trilluara qëndrojnë në themel të çdo vepre të tij. Gjithë biografia e tij krijuese letrare është një kërkim i pandërprerë situatash absurde; madje trillimin e tyre Kafka e quante një veçori të aftësisë së tij perceptuese. Ai e ka theksuar shumë herë se nuk ishte në gjendje ta perceptonte normalisht botën, ashtu siç e perceptojnë njerëzit normalë. Bota, duke kaluar përmes ndërgjegjes së tij, deformohej në një fantazmagori tmerruese. Shumë kuptimplotë është për këtë veçansi të psikikës së tij tregimi i Kafkës «Metamorfaza», titulli i të cilit duket sikur personifikon tendencën mistifikuese të gjithë krijimtarisë së tij.

Ndërsa njeriu i Kafkës shndërrohet në insekt, kafshët ai i transformon në njerëz. Një situatë të tillë paradoksale jep tregimi «Raport akademisë». Në të flitet për raportin që i drejton akademisë një majmun, i cili parashtron shpjegime mbi rrethanat që i lejuan atij të transformohet në njeri gjatë zhvillimit individual. Majmuni rrëfen se si e kapën diku në Afrikë disa marinarë, të cilët e çuan në Evropë. Duke qenë i mbyllur në kafaz, majmuni ëndërronte lirinë, e cila për të ishte liridalje, të shkonte nga të deshte, të bridhte kaçubeve, domethënë një liri kafshe. Mirëpo, që të fizonte të drejtën për të lëvizur, majmunit i duhej të transformohej në njeri, gjë që e arriti duke imituar njerëzit. Majmuni filloi të mësojë të pështyjë mu në fytyrë, pikërisht ashtu si njerëzit, të pijë duhan, të përdorë alkoolin etj. Më në fund, majmuni raporton se, duke treguar vullnet, ka arritur nivelin e një evropiani mesatar që ia bën të mundur daljen në kaçuba.

Këto situata absurde e të tjera si këto, mbi të cilat ndërtohen veprat e Kafkës nuk e adresojnë lexuesin tek rrethana të përcaktuara shoqërore, ku ndodhin procese jetësore, por i mistifikojnë këto rrethana. Kafka përpiket t'i ngulitë në mendje lexuesit se njeriu qysh nga lindja e deri në vdekje gjendet i pafuqishëm përballë situatave absurde të jetës.

Për të mistifikuar realitetin kapitalist Kafka përdor edhe një mjet tjetër — fshehtësinë. Gjithë ngjarjet që përshkruan, personazhet për të cilët flet, Kafka i mbështjell me vallon e një fshehtësie, i paraqit si dukuri misterioze, të pakuptueshme të pashpjegueshme. Edhe ky mjet ndihmon që gjithçka të duket absurde. Tipike për këtë mënyrë është sidomos romani «Procesi» ngjarja e të cilit mbulohet nga një fshehtësi misterioze. Nëpunësi Jozef K. merr vesh se është dënuar nga një gjyq i fshehtë, misterioz. Autori s'na thotë absolutisht asgjë se në ç'vend dhe në ç'kohë ndodh ngjarja. Lexuesi nuk kupton se ç'përfaqëson ky gjyq që i jep dënimin më të rëndë një njeriu, që nuk e di shkakun. Se ç'është ky gjyq, kush e ka dekretuar, nga cilët përbëhet, në emër të ç'të drejte gjykon, për ç'krime e mëkata dënon — të gjitha këto mbeten krejt pa përgjigje në romanin «Procesi». Hetimet zhvillohen në mënyrë sekrete, dënimi, gjithashtu, mbahet sekret, dhe çasti i ekzekutimit nuk dihet.

Gjithë veprat e Kafkës janë të mbushura me momente ngjarje të pakuptueshme, të pashpjegueshme; ato krijojnë



K. Rama — «Shote Galica»

përshtypje sikur shkrimtari i ka lënë vetë përgjysmë, të papërfunduara. Dihet se të tre romanet e Kafkës janë të papërfunduar. Në veprat e Kafkës gjërat, duke qenë të papërcaktuara, i bëjnë edhe më misterioze ngjarjet dhe jetën. Stili «i papërfunduar» u ka shërbyer gjithë modernistëve për të krijuar një mjegull rreth ngjarjeve që paraqiten, për t'u dhënë kuptime ekuivoqe e të papërcaktuara. Një herë Kafka i pat thënë një shokut të tij: «Historitë e mia janë njëlloj mbyllje e syve». Kjo i përshtatet plotësisht atij mistifikimi, që i bëhet realitetit borgjez në veprat e Kafkës. Pra, Kafka nuk është një nga ata shkrimtarë që arriti t'i

zbulojë lexuesit format e jetërsimit në kushtet e realitetit kapitalist dhe thelbin e këtij procesi, siç predikojnë estetët revizionistë, por, përkundrazi, ai i fshehu ato, duke u dhënë trajtat mbihistorike, abstrakte të një përlëshjeje të njeriut me fatin në përgjithësi. Duke treguar një mjeshtëri të rrallë për mistifikimin e këtij realiteti Kafka u bë dhe vazhdon të jetë një nga mësuesit kryesorë të modernistëve të rinj, që imitojnë metodat e tij për të fshehur e mistifikuar thelbin e botës së sotme antinjerëzore borgjeze-revizioniste.

Krijimet e Kafkës përçojnë një ideologji dhe një psikologji që është në armiqësi me ideologjinë dhe psikologjinë e revolucionit dhe që është e dobishme vetëm për sistemin e skllavërisë me mëditje. Filozofia më e lakmuar e Kafkës, të cilën ai e ka trupëzuar gati në të gjithë veprat e tij, është filozofia individualiste e vetmisë. Është e kuptueshme se me këtë filozofi nuk mund të luftohet rendi shfrytëzues. Në ditarin e tij Kafka theksonte vazhdimisht se ai kishite frikë nga njerëzit. Vetmia është, sipas tij, gjendja më e përshtatshme, më e këndshme për njeriun. Gregor Zamzës i pëlqen jeta si insekt, sepse e shpëton nga nevoja për të komunikuar me të tjerët, e lejon të jetojë vetëm me vetveten. Të fitojë vetminë dhe të kridhet në gjirin e vetmisë së tij — ky është edhe synimi i iriqit murg në tregimin «Strofka». Në një tregim tjetër të Kafkës akrobati preferon të flerë mbi dërrasën e lisharësës, të varur me litar lart në kupolën e cirkut, mjaft që të jetë i vetmuar, larg njerëzve.

Dëshira për të rrojtur në ishullin e vetmisë është pasojë e ultraegoizmit, e individualizmit borgjez dhe, njëkohësisht, është shprehje e frikës së individit përballë ligjit të xhunglës, që sundon në kapitalizëm. Por a mund të jetë shpëtim për njeriun e shtypur të kësaj bote vetmia? Vetmia e bën individin edhe më të pafuqishëm përballë forcave armiqësore. Filozofia e vetmisë është vetëm një opium, që i sjell një qetësi iluzore, të përkohshme individit, i cili e paguan shtrenjtë këtë me rritjen e pafuqishmërisë së tij.

Nga filozofia e vetmisë Kafka nxjerr edhe një ide tjetër të preferuar, idenë e pafuqishmërisë së njeriut. Njeriu, sipas Kafkës, ndodhet në një botë që është e rregulluar e tëra në disfavor të tij, në një botë që i shpall vetëm armiqësi. Sendet dhe forcat që e rrethojnë njeriun, Kafka i koncepton si përbindështa të vërtetë, që e gjymtojnë njeriun, e ndrydhin, e marrin nëpër këmbë dhe e poshtërojnë. Mjeksi ku i vë Kafka njerëzit të jetojnë është gjithë plehra e

ndyrësira, është i errët, pa asnjë rreze drite; personazhet kafkianë e ndiejnë veten ngushtë në banesa dhe në vendet e punës, ata ngushtojnë njëri-tjetrin dhe torturojnë njëri-tjetrin, ata s'arrijnë kurrë të mbeten vetëm me veten e tyre, por vazhdimisht i persekutojnë diçka e keqe, e zezë që s'i lë të qetë, i mërzit. Ata ndodhen vazhdimisht në udhëkryqe e labirinte, në rrugica të errëta e të ngushta dhe në rrugëqorre; ata flenë në dysheme të mbuluara me gëllezë e plot vrima minjsh; ata, kur ecin, shkelin mbi njëri-tjetrin, mbi kafshët e pështira dhe mbi plehra.

Por mos vallë bota e Kafkës u tregon armiqësinë vetëm të varfërvë të shtypurve? Ka estetë revizionistë që thonë se Kafka i pa vuajtjet dhe e ekspozoi mjerimin e të varfërvë. Por kjo s'është e vërtetë. Kafka në veprat e tij artistike nuk operon me konceptin e klasave, për të s'ka të pasur e të varfër, të shtypur e shtypës, të shfrytëzuar e shfrytëzues. Kafka flet gjithmonë për njeriun në përgjithësi, për njeriun abstrakt; sipas tij, edhe «të pasurit» ose, siç i quante ai, «pushteti dhe forca» nuk vuajnë më pak se sa të varfërit. Sipas Kafkës tavanet e ulta të jetës i detyrojnë të ecin të përkulur jo vetëm shërbëtorët, por edhe zotërit dhe eprorët e tyre; sundimtarët janë jo më pak të jetësuar, të mbytur në zyat e tyre nga pluhuri i dosjeve, nga zagushia dhe tymi, të gozhdur pas karrigeve me këmbët të futura në vrimat e dyshemeve të kalburës. Edhe jeta e milionerëve, sipas Kafkës, s'është më e këndshme, s'është për t'u patur zili. Në romanin «Amerika» Kafka na i paraqit milionerët si njerëz që vuajtkan jo më pak se të varfërit, sepse paratë dashkan kujdes dhe për këtë arsye ata zgjohen herët dhe shqetësimet i shoqërojnë vazhdimisht. Ata qenkëshin të detyruar të vuajnë, duke ngrënë ushqimë të tepërta, ndonëse të këndëshme, t'u buzëqeshin armiqve të tyre dhe të durojnë persona të mërzitshëm e antipatikë. Kjo tregon se burimin e fatkeqësive dhe të plagëve sociale Kafka s'e lidhte me karakterin antinjerëzor të sistemit kapitalist, por e paraqitte si një gjendje mbiklasore, pannjerëzore, që shtyp pa shpëtim të gjithë dhe përhera, të varfër e të pasur qofshin.

Filozofia e Kafkës është filozofia që përlligj nënshtrimin, skllavërinë. Skllavërinë ajo e quan të pashmangshme, një gjendje të natyrshme; i pëlqen apo s'i pëlqen njeriut, atij s'i mbetet veçse ta provojë dhe të mos e kundërshtojë. Filozofinë e kundërshtimit të së keqes, të padrejtësisë Kafka e quante një filozofi të rrezikshme, mbasi ajo jo vetëm

nuk mund ta ndryshojë gjendjen, por provokon vuajtje e mjerime të rënda, konflikte e fatkeqësi të reja. Jeta, predikon ai, i ngjet baltovinës së një lumi, ku çdo përpjekje e njeriut për ta nxjerrë sadopak këmbën sjell si pasojë zhytjen e këmbës tjetër edhe më thellë. Këtë koncept pesimist mbi jetën Kafka e ka trupëzuar në shumë vepra të tij.

Në veprat e Kafkës është përpunuar filozofia e skllavit, por e një skllavi që shtypjen dhe poshtërimin i pranon si një normë të natyrshme të jetës. Psikologjinë e skllavit të nënshtruar Kafka përpiqet ta mistifikojë, ta ngrerë në nivelin e një ndërgjegje filozofike, ta interpretojë si shprehje të ligjit kozmik të pamundësisë fatale të kundërshtimit të së keqes. Shumë nga personazhet e Kafkës kanë pikërisht psikologjinë e atyre skllavëve të pëshiturë e të neveritshëm që jo vetëm e pranojnë pa kundërshtim dhe pajtohen me gjendjen prej skllavi, por, për më tepër, kënaqen me këtë gjendje. Nuk është pa vend të përmendim një karakteristikë që i ka dhënë kësaj psikologjie V. I. Lenini. «Skllavi, — ka shkruar V. I. Lenini, — që e kupton gjendjen e tij prej skllavi dhe lufton kundër saj është revolucionar. Skllavi, që nuk e kupton skllavërinë e tij dhe që hiqet zvarrë qetësisht në jetën e pandërgjegjshme dhe të heshtur prej skllavi, është thjesht skllav. Skllavi, të cilit i kullojnë jargët nga goja, kur përshkruan me kënaqësi mrekullitë e jetës prej skllavi dhe flet me entuziazëm për të zotin e tij të mirë e të butë, është maskara, raja».4) Pikërisht psikologjia e këtij skllavit të fundit vërshon dhe mbush veprat e Kafkës. Filozofia kafkiane, sigurisht, nuk është një apologji që e zbukuron haptas dhe drejtpërdrejt kapitalizmin; por kjo s'do të thotë se ajo lot rol pozitiv, përkundrazi, ajo, e mbrujtur me një dëshpërim të pashpresë, lot objektivisht një rol po aq reaksionar sa edhe ideologjia e «optimizmit» të trëndafiltë borgjez, mbasi Kafka nuk e dënon këtë rend, nuk e kritikon, madje e justifikon, duke e paraqitur si një gjendje normale të botës anormale, duke fshehur burimin konkret të plagëve të këtij rendi, duke i megjulluar me ideologjinë e dëshpërimit.

Filozofia kafkiane e dëshpërimit është e mbarsur me një pesimizëm të pashpresë, i cili gërryen themelet e çdo përpjekjeje për ta kundërshtuar e luftuar këtë rend. Pesimizmi

1) V. I. Lenin — Veprat, V. 19, f. 46.

për njerëzit që vuajnë është një bar që s'është plagën, që e lë të maiset e të qelbëzohet edhe më shumë, për më tepër ai gërryen vullnetin për të kërkuar rrugëdalje e për të kundërshtuar të keqen, i paralizon njerëzit e tronditur dhe i hedh në mosveprim. Duke e mistifikuar realitetin borgjez, duke e paraqitur si një realitet fantazmagorik, tmerrues Kafka e lë njeriun jo vetëm pa asnjë rrugëdalje, pa perspektivë, por edhe të frikësuar, të tmerruar dhe të çoroditur.

Filozofia e fajësisë universale

Personazhet e Kafkës nuk ngrihen kundër padrejtësisë, ata i nënshtrohen pasivisht së keqes, jo vetëm sepse i quajnë ato fatalisht të pashmangshme, por gjithashtu, sepse e konsiderojnë veten e tyre fajtorë. Sipas filozofisë së Kafkës njeriu nuk meriton një fat më të mirë. Tema e fajësisë, e mëkatarisë së pashlyeshme, të përjetshme të njeriut është një ndër temat më të preferuara të Kafkës, përmes së cilës ai, përsëri, e mistifikon realitetin, burimin e plagëve dhe të tragjedive të njeriut. Kafka përpiqet ta fshehtë përgjegjësinë e rendit borgjez, që u imponon punonjësve vuajtje dhe mjerime. Përgjegjësinë për këto Kafka ua ngarkon atyre që s'kanë asnjë faj — viktimave.

Çështjen e fajit dhe të përgjegjësisë për vuajtjet Kafka e ktheu nga një problem historik social konkret në një gjë absurde, mbihistorike, mbiklasore. Këtë shtrembërim Kafka e bën duke e lidhur fajin vetëm me ata që vuajnë pasojat tragjike. Në veprat e tij Kafka përpiqet të neutralizojë keqardhjen për personazhet e tij që vuajnë, mbasi ata, sipas tij, janë vetë fajtorë, atyre s'ua ka fajin njeri tjetër. Te «Metamorfoza» Kafka kujdeset që lexuesi të mos ndjejë keqardhje për Gregorin — insekt, duke e paraqitur atë si një genie të pëshiturë, që të ngjall neveri (gjithë personazhet e tij Kafka i bënte të neveritshëm e të pëshiturë), por duke i ngarkuar atij fajë të rënda (që s'i sqaron se ç'janë). Gregor-insektit i zgjohet ndjenja e fajësisë dhe merr shpërblimin e merituar, duke e lënë veten të vdesë urie. Edhe protagonistin e romanit «Procesi». Jozef K. ndonëse është i dënuar nga një gjyq i korruptuar, por edhe veten e ndjen bashkëpjesëtar të kësaj bande, po të këtij gjyqi, të krimeve të tij. Me fatkeqët e tjerë Jozef K. është sjellë aq brutalisht sa ç'sillet

me të gjykatësi. Prandaj shpesh vdekja e personazheve të Kafkës vjen si një vetvrasje, që nuk meriton mëshirë e keqardhje.

Filozofia e Kafkës s'pranon të pafajshëm. «Fajësia, — shkruante ai, — është gjendje në të cilën ndodhemi pavarësisht nga faji». Duke fshehur shkakun e vërtetë të fatkeqësisve tragjike, Kafka i kthen të pafajshmit në fajtorë dhe fajtorët në të pafajshëm. Nuk do shumë mend të kuptohet se kujt i shërben në kushtet e rendit shfrytëzues një filozofi e tillë.

Koncepti kafkian mbi fajësinë kolektive të kujton idenë e biblës për mëkatën fillestare që rëndon mbi të gjithë dhe që mund të hiqet pas «Gjyqit të madh», kur zoti vetë do ta caktojë drejtësisht përgjegjësinë e seicilit. Por Kafka shkon më tej se bibla. Ai kërkon që gjithsecili të mos e presë «Gjyqin e madh», por ta marrë përsipër fajin edhe pa qenë fajtor, duke e shfajësuar rendin antinjerëzor borgjez.

Midis esteteve revizionistë e borgjezë ka të atillë që duan të barazojnë interpretimin kafkian të fajësisë universale të njeriut me konceptin e «fajtorit pa faj», që haset në letërsinë realiste. Në të vërtetë midis tyre ka dallime parimore. Tema e «fajtorit pa faj» në artin realist ka qenë një temë që ndihmonte për t'i demaskuar dhe për t'i stigmatizuar shkaqet e para, më të thella të fajit, që i gjente në ato kushte të rendeve shfrytëzuese brenda të cilëve njerëzit vihen në pozitën e «fajtorëve pa faj». Kafka, përkundrazi, me filozofinë e tij e shtyn lexuesin të mos kërkojë asnjë faj tjetër, përveç atij që marrin përsipër vetë ata që vuajnë. Nuk është aspak e rastit që Kafka e le problemin e gjyqit të hapur tek «Procesi» dhe nuk na e thotë qartë kishte apo s'kishte gjyq dhe dënim. Ai hap një shteg për të menduar se ndoshta s'ka patur fare as gjyq, as dënim, se ato janë thjesht një trillim i fantazisë së sëmurë të njeriut, i cili vetë e torturon dhe e sfillit veten e tij me frikën instinktive dhe me botën armiqësore që i trillon imagjinata.

Realizmi e ka përdorur temën e «fajtorit pa faj» për t'i shfajësuar pikërisht «fajtorët pa faj», për të ngjallur keqardhje për fatin e tyre të hidhur të pamerituar, kurse Kafka, përkundrazi, i vë viktimat e pafajshme në rolin e fajtorëve. Filozofia e Kafkës nuk u afrohet njerëzve të rrëzuar për t'i ngritur, por për t'i bindur që ta pranojnë me dëshirë fatin e tyre të hidhur.

Disa estete revizionistë janë përpjekur të argumentojnë

se me konceptin e tij mbi fajësinë universale Kafka gjoja ka dashur të thotë se s'ka gjyq më të lartë se gjyqi i ndërgjegjes dhe se koncepti i tij është thirrje për vetëpërsosje shpirtërore. Në fakt ky interpretim e kamuflon thelbin e vërtetë të pikëpamjeve të Kafkës, i atribuon atij një veçori që nuk e ka patur. Kafka s'beson në mundësinë e përsosmërisë shpirtërore, morale. Ai beson vetëm në dekadencën e pashmangshme të njeriut. Prandaj kur personazhet e veprave të Kafkës e konstatojnë fajin dhe e marrin atë përsipër për veten e tyre, me këtë akt ata nuk largohen prej fajit, nuk futen në rrugën e përsosmërisë, nuk pendohen dhe nuk ngrihen më lart. Njohja e fajit nga personazhet e Kafkës është stimul që të lëshohen përfundimisht në llumin e dekadencës ose ta mirëpresin fundin e hidhur, duke e quajtur kurorezim të arsyeshëm dhe alternativë të vetme të mundshme.

Një varg estetësh revizionistë e kanë fshehur thelbin ideologjik dekadent të veprave të Kafkës dhe janë përpjekur ta paraqitin si përfaqësues «novator» të realizmit. Legjenda se Kafka është realist përhapet nga ata që duan ta futin Kafkën si një «kalë Troje» në kulturën progresive dhe revolucionare artistike të kohës sonë. Metoda artistike e Kafkës është antirealiste, moderniste, është një diversion për ta shkatërruar realizmin. Metoda krijuese e Kafkës është antirealiste, moderniste jo vetëm për nga përmbajtja ideore dhe roli i saj ideologjik, por edhe për nga mjetet formale konkrete artistike që ka përdorur. Mjetet më të preferuara artistike të Kafkës janë grotesku, parabola, alegoria dhe simboli. Është e vërtetë se realistët e mëdhenj të së kaluarës si Rable, Suift, Dikens, Gogol, Salltikov-Shedrini etj.; kanë përdorur, gjithashtu, mjete të tilla të shprehjes artistike, por me ndihmën e tyre këta kanë zbuluar thelbin e dukurive të proceseve jetësore dhe kanë stigmatizuar të keqen dhe burimin e saj social konkret. Krejt ndryshe nga realistët, Kafka këto mjete ia nënshtron një qëllimi tjetër: mistifikimit të realitetit, manipulimit dhe përpunimit të tij në trajtën e një miti. Tablotë që na përftohen nga veprat e Kafkës qëndrojnë larg së vërtetës artistike.

Një pyetje që i lind lexuesit pasi njihet me veprat e Kafkës është kjo: ku qëndron arsyeja që veprat, filozofia e Kafkës u bënë trëheqëse për një masë relativisht të gjerë lexuesish të vendeve kapitaliste dhe revizioniste? Kjo gjë shpjegohet, veç të tjerave, edhe me dy rrethana të rëndësishme. Me kërkesën e madhe sociale që ka për një filozo-

fi si ajo që propagandonte Kafka. Në kushtet e thellimit të krizës dhe të kalbëzimit të botës së vjetër ka plot qenie që rënkojnë të nënshtruara, pa shpresë për të gjetur rrugëdalje. Për këto qenie që lëngojnë Kafka mund të jetë i afërt, mund të pëlqehet, por Kafka nuk mund të pëlqehet nga forcat vërtet revolucionare, progresive, sepse vepra e tij rrëzon atë që ato duan të ndërtojnë. Popullarizimi i Kafkës është pjesë e presionit ideologjik të borgjezisë e revizionistëve kundër socializmit.

Rrethana e dytë, që krijimtaria e Kafkës ka tërhequr vëmendjen e një publiku relativisht të gjerë, shpjegohet edhe me disa veçori të stilit të tij, që është një lloj kryqëzimi elementësh të natyralizmit dhe simbolizmit dhe që bart një superemocionalitet negativ, i cili vjen nga forca e madhe falsifikuese, mashtruese e imagjinatës së tij. Kafka është një shkrimtar që e ka interpretuar në mënyrë subjektivistë jetën, por ai është kujdesur që ta fshehë këtë, duke përdorur mjete stilistike e mënyra rrëfimi që zhdukin distancën, dallimin midis autorit dhe subjektit rrëfyes. Kafka bën sikur e vetmënjaron autorin, sikur e përjashton qëndrimin e pavarur të autorit në raport me personazhin dhe prandaj shpesh rrëfimin e jep në vetën e parë dhe disa herë në vetën e tretë. Me këto mënyra Kafka përpiket ta maskojë interpretimin subjektivist të jetës. Kafka i lë një vend shumë të gjerë përrallës dhe trillimit fantastik, krijimeve të imagjinatës së tij të sëmurë, gjë që i ka bërë veprat e tij hermetike, ekuivoqe, të papërcaktuara. Vetë Kafka ankohej vazhdimisht që nuk arrinte t'i organizonte në një unitet organik të plotë elementët e veprave të tij, shumica e të cilave janë të përfunduara. Duke qenë më modest se sa adhuruesit e tij epigonë, vetë Kafka vinte re në veprat e tij një varg kufizimesh formale artistike që s'mund ta nxirrnin atë në majën e piramidës, ku duan ta vendosin për qëllime pragmatiste ithtarët e tij hipokritë. Ai mbeti një përfaqësues tipik i modernizmit, kundërshtar i vetëdijshëm i realizmit.

Letërsia ekzistencialiste

Disa kritikë nuk e përfshijnë letërsinë ekzistencialiste në modernizmin sepse, sipas tyre, ajo nuk është letërsi formaliste. Por tabloja e artit modernist do të ishte shumë e

mangët po të përjashtohet prej saj letërsia ekzistencialiste.

Është e vërtetë se baza themelore teorike, metodologjike e letërsisë ekzistencialiste nuk është formalizmi, ndonëse në letërsinë ekzistencialiste hasen mjaft eksperimentime formaliste. Letërsia ekzistencialiste është një letërsi me përmbajtje të ngjeshur ideologjike, filozofike, etike, fetare, politike; ajo synon të ndikojë mbi publikun në radhë të parë me këtë përmbajtje. Por është pikërisht kjo përmbajtje ideore që e afron letërsinë ekzistencialiste me modernizmin. Fakti që ajo është letërsi me përmbajtje ideore nuk e bën aspak realiste. Teknika e letërsisë ekzistencialiste nuk është teknika e realizmit dhe s'mund të jetë sepse problemi i realizmit nuk është çështje thjesht forme, por është në radhë të parë çështje përmbajtjeje. Ato ide që futin ekzistencialistët në veprat e tyre nuk kërkojnë metodën realiste, por ato teknika që janë karakteristike për modernizmin. Përmbajtja ideore objektive e saj e ka inkuadruar tashmë letërsinë ekzistencialiste në modernizmin si një nga krahët më të rëndësishëm të tij.

Letërsia ekzistencialiste nuk u shfaq si vetëtimë e papritur në një qiell pa re; ajo u përgatit nga zhvillimi i mëparshëm i traditës moderniste dekadente. S'është e vështirë të zbulosh lidhjen e teknikave dhe të përmbajtjes së ideve të letërsisë ekzistencialiste me dekadentët e shek. XIX dhe XX. Në planin filozofik ajo lidhet me idetë e «filozofisë së jetës» të Kierkegorit, Shopenhauerit, Niçes, Bergsonit, Hajdegerit, Jaspersit, Frojdit.

Atmosfera dekadente e krizës së ideve dhe e vlerave të qytetërimit borgjez në epokën e imperializmit, e amoralizmit, nihilizmit, solli letërsinë ekzistencialiste, ashtu si edhe modernizmin në tërësi. Letërsia ekzistencialiste po shërben gati gjysmë shekulli si një nga burimet kryesore të varianteve më të reja të modernizmit. Ajo ka ushtruar dhe vazhdon të ushtrojë një ndikim të fuqishëm, sidomos mbi atë letërsi që u zhvillua në vendet revizioniste dhe që mban vullën e ideologjisë së revizionizmit modern. Në vendet revizioniste tashmë ka një krah që frymëzohet nga idetë ekzistencialiste.

Shoku Enver ka vënë në dukje rrezikshmërinë e madhe të filozofisë dhe të letërsisë ekzistencialiste dhe ka përmendur se aty këtu edhe te disa letrarë tanë ka patur ndikime të kësaj rryme, të cilave opinioni ynë, u ka bërë një luftë konsekuente. «Filozofia e Sartrit..., — ka thënë shoku

Enver, — është antimarksiste, e huaj, e papranueshme për ne».¹

Një veçori e rëndësishme e ekzistencializmit qëndron në faktin se atë është e vështirë ta veçosh si doktrinë thjesht filozofike dhe si një rrymë thjesht artistike. Veprat filozofike të ekzistencialistëve janë shpesh një kurorëzim i përmbajtjes ideore të veprave letrare artistike, kurse këto paraqiten si një plotësim, konkretizim dhe zhvillim i mëtejshëm i ideve të traktateve filozofike. Në vepra të çdo rryme artistike mund të vësh re ndikimin e ideve të caktuara filozofike të kohës, mirëpo në rrymën e ekzistencializmit elementin filozofik ose etik shkrihet dhe gërshetohet kaq fort me elementin estetik-artistik sa që është e vështirë t'i marrësh të shkëputur njërin prej tjetrit.

Shumë nga përfaqësuesit e ekzistencializmit nuk e shikojnë artin thjesht si një mjet për ilustrimin dhe propagandimin e ideve të tyre filozofike, por edhe si një mjet të domosdoshëm të filozofisë «moderne». Sipas tyre, sistemi tradicional i kategorive filozofike dhe gjuha tradicionale e filozofisë nuk janë më të përshtatshme për të parashtruar gjithë përmbajtjen e kulluar të një filozofie «moderne». Zh. P. Sartri, G. Marseli, S. de Bovuar kanë theksuar se në epokën tonë mekanizmi i mendimit logjik racional dhe format e tij gjoja nuk janë të fuqishme të shprehin të vërtetën, e cila qënkesh bërë krejt fluide, e papërcaktuar; kësaj mund t'i afrosh dhe ta shprehësh sidomos duke përdorur gjuhën e artit, që qënkesh «forma bashkëkohore e të menduarit filozofik». Prandaj veprat e tyre janë sa art aq edhe traktate filozofike.²

Ekzistencialistët i janë drejtuar gjuhës së artit nga një nevojë e brendshme e filozofisë së tyre, sepse ata vënë në qendër të hulumtimeve të tyre filozofike subjektivitetin e individit; kategoritë më të preferuara filozofike të tyre nuk janë kategoritë tradicionale, por ato që mund të zbulojnë aspektet emocionale të këtij subjektiviteti, si ekzistenca, neveria, dëshpërimi, vuajtja, frika, agonia, vdekja, shqetësimi, etj. Me të tilla kategori duke përdorur gjuhën e artit, filo-

1) Enver Hoxha — Mbi letërsinë dhe artin, f. 333.

2) Duke patur parasysh këtë veçori, ndonëse kemi për qëllim të flasim për ekzistencializmin si një rrymë letrare artistike, nuk mund të mos analizojmë aq sa na është dukur e mjaftueshme edhe pikëpamjet filozofike, të trupëzuara kryesisht në veprat letrare.

zofi ekzistencialist arrin të futë në veprat e tij artistike një përmbajtje ideologjike të ngjeshur dhe njëkohësisht synon të shprehë nuancat lëvizjet emocionale negative të shpirtit, të ekzistencës dhe të ndjenjave njerëzore. Nga ana tjetër, artisti që synon të japë aspektet emocionale të botës shpirtërore, edhe kur s'ka afinitet për filozofinë, në mënyrë të natyrshme duhet të operojë me këto kategori, d.m.th. duhet t'i drejtohet filozofisë ekzistencialiste. Kjo shpjegon deri në një farë mase një nga shkaqet e popullaritetit të ekzistencializmit të një pjesë e mirë e inteligjencës artistike të vendeve kapitaliste e revizioniste. Natyrisht, botën e brendshme shpirtërore të njeriut, anët më të thella të shpirtit, të ekzistencës njerëzore shkrimtarët e mëdhenj realistë i kanë paraqitur edhe para se të kishte lindur ekzistencializmi, gjë që tregon se filozofia e ekzistencializmit s'është një kusht ose premisë e domosdoshme për krijimtari artistike në përgjithësi. Filozofia ekzistencialiste është urë vetëm për të kaluar në letërsinë ekzistencialiste, d.m.th. në një letërsi që ia nënshtron materialin jetësor interpretimit të filozofisë ekzistencialiste.

Ekzistencializmi është në armiqësi me realizmin. Me parimet e tij subjektivist ai s'mund të shërbejë si bazë filozofike teorike e realizmit. Parimet filozofike të ekzistencializmit kur depërtojnë në art, e shtrembërojnë dhe i imponojnë mendimit artistik subjektivizëm dhe skematizëm, intelektualizëm dhe natyralizëm. Me përmbajtjen e saj kjo filozofi fsheh motivet e vërteta objektive, sociale, klasore të veprimeve dhe sjelljeve të njerëzve, zëvendëson situatat, konfliktet dhe problemet jetësore me trillimet eksperimentale ekzistencialiste, ku përzihen planet reale me ato ekzistencialiste, që shtrembërojnë kuadrin e vërtetë të jetës. Në veprat ekzistencialiste kritika drejtohet kundër dukurive të parëndësishme të jetës së shoqërisë kapitaliste, por nuk ngrihet kurrë deri në mohimin e themeleve të këtij rendi shfrytëzues.

Ekzistencialistët e kanë përdorur, gjithashtu, gjuhën e artit për t'u dhënë vërtetësi formale ideve të tyre filozofike, duke i paraqitur si konkluzione të përjetimeve, të përvojës së rëndomtë empirike të individit. Kjo është një rrugë që e «zbut» dhe e bën më «të durueshme» për specifikën e artit përmbajtjen e ngjeshur filozofike intelektuale të veprave artistike të autorëve ekzistencialistë. Për më tepër, në këtë rrugë ata u japin ideve të tyre filozofike një forcë të caktu-

ar emocionale dhe i shpëtojnë nga ftohtësia e arsytetimeve të parashtrimit dhe të përpunimit të ideve të tyre filozofike, ekzistencialistët sigurojnë edhe disa avantazhe të tjera. Përmes gjuhës së artit ata i subjektivizojnë dhe i shtrembërojnë edhe kategoritë tradicionale klasike të filozofisë, duke i shndërruar nga mjete për të pasqyruar realitetin objektiv, botën, në një mjet për të shprehur subjektivitetin e Unit. Pastaj, ekzistencialistët me anë të artit kompensojnë karakterin kontradiktor, fragmentar, eklektik të ideve të tyre filozofike, që s'arrijnë shpesh t'i zhvillojnë, t'i përpunojnë në një sistem pak a shumë të plotë. Për të fshehur mungesën e koherencës logjike, karakterin eklektik të ideve të tyre filozofike, ekzistencialistët i veshin me simbole, aforizma, figura, alegori e krahasime. Këtij qëllimi i shërben edhe gjuha e errët, e pakuftueshme, hermetike filozofike që kombinohet edhe me përmbajtjen polisemike, ekuivoqe, të papërcaktuar të gjuhës së figurave artistike.¹⁾ Mirëpo ndërsa polisemizmi i figurave të kryeveprave artistike vjen nga përmbajtja e pasur dhe e thellë që ato kanë, në fushën e filozofisë karakteri ekuivok, i papërcaktuar ose polisemik i ideve s'mund të jetë veçse një pretendim i pathemeltë për një origjinalitet fals. Për vetë natyrën e saj filozofia kërkon ato mënyra e mjete të parashtrimit të ideve të saj, që janë specifike për të dhe të afërta për shkencat teorike, kurse mjetet figurative artistike nuk mund të lozin veçse një rol të dorës së dytë, ndihmës në sistemin e argumentimit teorik, logjik të ideve filozofike. Natyrisht, gjuha e errët dhe hermetike që përdorin ekzistencialistët lidhet edhe me përpjekjen e tyre për të kamufluar karakterin borgjez e mikroborgjez të ideve të tyre, me qëllim që këto të punojnë dhe të ndikojnë jo vetëm te sundimtarët por edhe te të shtypurit. Pikërisht kjo e bën edhe më të rrezikshme letërsinë ekzistencialiste.

1) Për të pasur një ide mbi ndërlikimin artificial të gjuhës që përdorin ekzistencialistët, po përmendim vetëm dy shembuj kuptimplotë për gjuhën e tyre në tërësi, që dëshmojnë se si mund të errësohen artificialisht gjëra që mund të thuheshin shumë më thjesht. Ekzistencialisti gjerman, Martin Hajdeger, shkruan: «Fjala «njeriu ekziston» do të thotë njeriu është të qenë që karakterizohet nga ndodhja e hapët në çmbylljen e të qenit, që shfaqet në të qenët dhe nga të qenët». Edhe Sartri përdor për parashtrimin e ideve të tij filozofike këtë gjuhë: «Prandaj besimi është qenët që dyshon në të qenët e vet; që mund ta realizojë veten vetëm në vetshkatërrimin e vet, që mund ta lajmërojë vetë veten e vet, duke mohuar veten. Kjo është qenie, për të cilën thjesht do të thotë të shfaqesh. kurse të shfaqesh do të thotë të mohosh veten. Të besosh do të thotë të mos besosh!»

Një veçori tjetër e letërsisë ekzistencialiste qëndron në faktin se ajo, qoftë në planin filozofik, sociologjik qoftë në atë estetik-artistik, nuk i ka shmangur dhe nuk u ka bërë bisht shumë problemeve shqetësuese të epokës sonë, por, përkundrazi, është kapur pas tyre. Ekzistencialistët s'janë shkrimtarë të mbyllur në «kullën e fildishtë», por janë interesuar dhe interesohen për probleme politike e morale të kohës sonë, u bëjnë jehonë atyre në veprat artistike, të cilat shpesh i shikojnë si fusha eksperimentale të ideve të tyre filozofike, sociologjike, etike apo fetare. Madje, filozofia ekzistencialiste i nënvleftëson problemet e mirëfillta filozofike, metodologjike të shkecape bashkëkohore dhe kapet në radhë të parë pas problemit të «totalitetit» të njeriut, të «ekzistencës njerëzore», d.m.th. pas atyre problemeve filozofike, për të cilat interesohet një masë më e madhe njerëzish, jo vetëm specialistë të ngushtë të filozofisë dhe shkencës, por gati çdo njeri, pas problemeve filozofike të jetës së rëndomtë. Çështje të parapëlqyera të ekzistencializmit janë: Ç'është njeriu? Vendi i tij në botë? Kuptimi i botës dhe i ekzistencës së njeriut? Ç'e pret atë në botë? A mund të jetë i lumtur? A kishte për të qenë reale lumturia, liria? Ç'është vdekja? Lumturia dhe fatkeqësia? Frika dhe gëzimi? Këto probleme në letërsinë ekzistencialiste zgjidhen nga pozita ideologjike kundërrevolucionare.

Ekzistencializmi është filozofia e pesimizmit social dhe me këtë brendi ai bëhet tërheqës, si për ata njerëz që identifikojnë fatet historike të kapitalizmit me fatet historike të njerëzimit në përgjithësi, si për ata që, pasi kanë humbur besimin në vlerat borgjeze, nuk kanë gjetur vlera të tjera dhe, të pushtuar nga një pështjellim shpirtëror, preferojnë nihilizmin në vend të një koncepti pozitiv e optimist mbi të tashmen dhe të ardhmen e njerëzimit. Dhe meqenëse ky nihilizëm ka karakter social-klasor dhe përbën një formë të zhgënjimit ideologjik ndaj së ardhmes të jetës shoqërore dhe të idealeve të progresit shoqëror, konkluzioni i pashmangshëm i tij është bindja për vlerën e pakufizuar vetëm të ekzistencës personale, të unit të izoluar. Kjo përbën edhe tematikën qëndrore të ekzistencializmit, koncepti themelor i të cilit — *ekzistenca* identifikohet me vetëdijen individuale, të zhveshur nga përmbajtja social-klasore, me *subjektivitetin e kulluar të qenies së përveçme njerëzore*. Ekzistencialistët e marrin jetën e brendshme shpirtërore të njeriut si të pavarur nga shoqëria dhe të pandryshuar histo-

rikisht. Një nga ekzistencialistët thotë se «jeta e brendshme shpirtërore e njeriut i përket vetëm atij dhe asnjë histori nuk e prek këtë fushë».

Duke bërë si objekt themelor hulumtimi ekzistencën njerëzore, ekzistencializmi paraqitet si «filozofi e njeriut», «e jetës» së njeriut. Mirëpo, ndryshe nga shumë shkolla të tjera filozofike, ekzistencializmi nuk flet për «njeriun në përgjithësi», për «natyrën njerëzore», si për një thelb metafizik, të përhershëm, por ka parasysh «realitetin imediat njerëzor» d.m.th. njeriun e përveçëm e të papërsëritshëm individual, vetëm Unin tim. Por Unin ekzistencialistët nuk e marrin në planin gnoseologjik, d.m.th. si pasqyrim subjektiv të botës objektive, por në radhë të parë në plan ontologjik d.m.th. si të vetmin realitet ekzistues. Ata flasin për «vetminë ontologjike të Unit», që vjen nga pranimi në botë vetëm i Unit tim, kurse çdo gjë tjetër shpallet si e huaj për Unin. Ekzistencën e individit filozofët ekzistencialistë e aksiomatizojnë si të vetmen fillësë primare të pavarur edhe nga bota objektive, edhe nga jeta dhe marrëdhëniet sociale, e aksiomatizojnë si një fillësë që nis me lindjen dhe mbaron me vdekjen e njeriut, d.m.th. që barazohet me ekzistencën individuale njerëzore. Ky kuptim i njeriut, për ekzistencializmin, e bëri shumë të rëndësishëm në rafshin filozofik botën intime të Unit. Për filozofinë ekzistencialiste s'kanë rëndësi ato kategori që karakterizojnë realitetin objektiv jashtë ndërgjegjes njerëzore, sepse gjoja ato s'kanë të bëjnë dhe s'na afrojnë me intimitetin e Unit. Prandaj te ekzistencializmi dalin në plan të parë përjetimet, që karakterizojnë ekzistencën njerëzore individuale, madje, përjetimet me ngarkesë emocionale negative. Ekzistenca mbushet nga emocionet negative dhe në këtë mënyrë të jetosh do të thotë të vuash ose, në fund të fundit, do të thotë të kalosh jetën i tmerruar përballë vdekjes.

Mjerimi, natyrisht, s'është një gjendje e paqënë në ekzistencën njerëzore, sidomos në kushtet e rrethave shfrytëzuese e në veçanti, të kapitalizmit. Por ekzistencializmi nuk pranon ndonjë burim konkret, social e klasor të mjerimit, të vuajtjeve; pastaj, ai s'tregon asnjë rrugëdalje nga vuajtjet; madje, sipas tij as që mund të ketë rrugëdalje. Ai i merr ato si mënyrë themelore të ekzistencës së njeriut si të tillë. Prandaj, megjithëse ekzistencialistët kanë bërë sikur s'e kanë pranuar «njerinë në përgjithësi», në fakt njeriu i tyre, për shkak të asocialitetit të tij, kthehet në një qenie abstrak-

te që s'jeton në kushte konkrete sociale, klasore e historike. Njeriu i ekzistencialistëve është një qenie abstrakte, sepse ekzistenca e tij merret jo si një formë lidhjeje, si një raport i tij me botën, me natyrën e me shoqërinë, por si një ndarje, veçim, tëhuajtje e tij prej tyre. Çdo gjë e jashtme, sipas ekzistencialistëve e jetëron ekzistencën e individit, e largon atë nga vetvetja, e zbraz dhe i varfëron Unin individual. Ekzistencializmi e katandis Unin vetëm në «përvojën intime personale ekzistenciale», të cilën e ka çdo individ, kur zhytet në vetvete dhe u shpëton ndikimeve të jashtme që mund të depërtojnë tek ai në trajtën e edukimit, arsimit, paragjykimeve ideologjike sociale, klasore etj. Ekzistencializmi në frymën e individualizmit borgjez shpall armiqtësinë e botës ndaj Unit dhe i lejon individit vetëm një të drejtë: të përkujdeset vetëm për veten e vet, vetëm për shqetësimet intime e personale.

Ekzistencializmi njeh vetëm një gjendje për individin: vetminë e tij në një botë armiqtësore. «Ndërgjegja fatkeqe» dhe «bota ndrydhëse armiqtësore» përbëjnë raportet fillestare të çdo arsytimi ekzistencialist, që i hap rrugën konceptit të absurditetit të ekzistencës njerëzore. Është e vërtetë se filozofia dhe letërsia ekzistencialiste, duke qenë të përkshkuara nga fryma e relativizmit, janë paraqitur dhe paraqiten në trajta të shumta, me nuanca të veçanta autorësh, vendesh dhe periudhash të ndryshme, por me një thelb ideologjik social-klasor të njëjtë borgjez. Prandaj për të konkretizuar dhe kuptuar karakterin reaksionar, regresiv të ekzistencializmit si filozofi dhe si art, do të kufizohemi në analizën kritike të krijimeve letrare artistike vetëm të dy autorëve, të Zh. P. Sartrit dhe të A. Kamysë përfaqësues kryesorë që janë të ekzistencializmit.

Ekzistenca në botën e vetmisë

Koncepti ekzistencialist mbi botën dhe njeriun në një trajtë mjaft të kulluar e të qartë është dhënë qysh në një nga veprat më të hershme të letërsisë artistike ekzistencialiste, në romanin «Neveria» (1938) të Zh. P. Sartrit.

Zh. P. Sartri është përpjekur të tregojë se ai i ka bërë ekzistencializmit të tij shumë modifikime aq sa është e pamundur të gjendet një përmbajtje e kulluar e filozofisë

së tij. Ky mendim është përdorur e përdoret më fort për ta paraqitur ekzistencializmin me tërë historinë e tij si «filozofi në lëvizje» se sa për të mohuar një pjesë të kësaj historie. Në këtë kuptim edhe romani «Neveria», pavarësisht nga rezervat që ka shprehur më vonë për të vetë Sartri, është kuptimplotë sepse përmban pikat e nisjes, fillimet autentike të ekzistencializmit sartrian në atë kohë kur nuk i ishin veshur lloj-lloj petkash për t'i fshehur lakuriqësinë. Në këtë roman janë dhënë ato ide themelore ekzistencialiste që përbëjnë palcën kurrizore, e cila në këtë ose në atë mënyrë mbeti e paprekur. «Neveria» është një nga «eksperimentet» letraro-filozofike më të kulluara të ekzistencializmit.

Romani «Neveria» është ndërtaur në formë dhe përmbajtje sipas traditës së letërsisë moderniste. Vepra nuk ka intrigë dhe subjekt të mirëfilltë; edhe personazhe me tërë kuptimin e fjalës s'ka. Në trajtën e një ditari përshkruhet përvoja personale e «heroit», që flet në vetën e parë, e Antoan Rokantenit, një pasaniku ranté që në moshën 35-vjeçare vendoset në qytetin provincial Buvil me qëllim që të grumbullojë në arkivin e bibliotekës së qytetit të dhëna mbi jetën e aventurierit francez të shek. XVIII, markizit Rolebon, për të cilin Rokanteni kërkon të shkruajë një libër. Por sa më tepër që «heroit» i romanit rrëmon në pluhurin e dokumenteve aq më e ngatërruar, më e pakuptueshme dhe më e pakapshme i bëhet jeta e Rolebonit. Përveç Rokantenit në roman bëhet fjalë edhe për një personazh tjetër, Autodidaktin, për të cilin mësojmë shumë pak gjëra. Me këtë personazh, autori ka dashur të karikaturizojë e të përqeshë besimin në forcën sovranë të arsyes njerëzore. Autodidakti beson pa lëkundjen më të vogël se të fshehtat e qënies janë zgjidhur dhe janë dhënë në librat e shumta të shkruara prej kohësh. Që ta zotërojë këtë të fshehtë, të mbyllur në librat e bibliotekës, ai i hyn leximit të tyre duke ndjekur rendin alfabetik. Sartri me këtë personazh kërkon të diskreditojë çdo filozofi, që mbron optimizmin gnoseologjik, mundësinë e njohjes së botës.

Personazhi i tretë është Anja, mikeshja e Rokantenit, që xixëllon aty këtu nëpër faqet e romanit për të përligjur me mendjelehtësi jetën e zbrazët me qejfet e rëndomta.

«Heroin» e romanit, Antoan Rokantenin, Sartri e vendos në një situatë tërësisht ekzistencialiste. Ai na shfaqet në momentin e krizës së ndërgjegjes, kur i lindin pyetjet shqetësuese: Përse jeton? Cili është kuptimi i ekzistencës? Rokan-

teni, i mërzitur nga jeta e zbrazët e udhëtimeve nëpër botë, të cilat nuk e kënaqin, e përbuz edhe jetën banale triviale të qytetit provincial dhe prandaj parapëlqen të endet së koti rrugëve, duke thithur tymin e duhanit dhe duke murmuritur me vete mendimet «e shtrenjta», intime, banale. Ja të ç'natyre janë mendimet që i vërtiten në kokë: «Më pëlqen shumë të mbledh lëvozhga gështenjash, lecka të vjetra, sidomos copa letrash. Kënaqem t'i kap, t'i shtrëngoj në dorë e pastaj t'i afroje te goja, ashtu siç bëjnë fëmijët. Në verë ose në fillim të vjeshtës gjen nëpër kopshte copa gazetash të pjekura në diell, të thara, që thyen si gjethe të vyshkura që janë aq të verdha sa të vete mendja se kanë kaluar nëpër acid pirik... Nganjëherë duke i shikuar së afërmi i prek, herë të tjera i gris për t'u dëgjuar zhurmën e tyre të gjatë, ose kur janë shumë të lagura, u vë zjarrin, ndonëse mezi digjen, pastaj i fshij duart e ndotura për muri ose pas ndonjë trungu...».

Kuptohet, se «heroit» me dërdëllisje të tilla në ndërgjegje nuk ngrihet më lart se jeta e zbrazët e Buvilit, të cilën e përqesh. Ky «hero» ngjet shumë me atë tip personazhi që hasim në veprat e Prustit dhe të Xhojsit. Duke qenë i bindur për varfërinë intelektuale të jetës së këtyre personazheve të letërsisë moderniste të «përroit» psikik Sartri bën një dredhi, përpiket ta fshehtë që është duke imituar teknikën e «përroit» psikik. Për të qenë «origjinal» ai përpiket të bindë lexuesin se gjoja «heroit» i tij ka një jetë intelektuale më të pasur dhe prandaj përpiket t'u japë përjetimeve të Rokantenit një përmbajtje më substanciale «filozofike». Për këtë qëllim në ndihmë i vjen filozofia e ekzistencializmit. Kështu romani shndërrohet në vepër letrare me dy shtresa — njëra psikografike si të letërsia e «përroit» psikik dhe tjetra filozofike. Këtu duket në vështrimin e parë një veçori e krijimtarisë letrare të Sartrit në krahasim me letërsinë e «përroit» psikik. Mirëpo futja e një përmbajtjeje filozofike nuk e largon në fakt letërsinë ekzistencialiste prej rrugës së letërsisë së «përroit» psikik, mbasi filozofia e Sartrit është filozofia e Unit, e psikikës së një «heroit» që interesohej vetëm për veten e vet. Prandaj filozofimet e Rokantenit nuk e pasurojnë dhe nuk e bëjnë më interesant këtë personazh; ato mbeten një pozë filozofike, një barrë e rëndë për një personazh, i cili s'del dot përtej caqeve të Unit dhe që për këtë s'mund t'u japë njerëzve të tjerë mësim se ku duhet ta shikojnë kuptimin e jetës, të ekzistencës. Por

duke qenë një pozë, filozofimet e Rokantenit bëhen më të rrezikshme se sa letërsia e zakonshme e «përroit» psikik, mbasi i sjellin kësaj një ngarkesë më të madhe ideologjike, ia nënshtrojnë mjetet formale të «përroit» psikik përmbajtjes reaksionare të filozofisë ekzistencialiste.

Te «Neveria» Sartri e vë Rokantenin në një situatë vetmie, sepse vetëm në një situatë të tillë i hapet rruga drejt zhbirimeve të ndërëgjegjes, tek «ekzistenca e vërtetë njerëzore». Rokanteni jeton në një hotel të një qyteti, ku s'nieh askërkënd dhe ku s'njihet nga njeri. Këtu i zënë fill shqetësimet e para që i paralajmërojnë një «krizë» të thellë shpirtërore, ndonëse për këtë autori nuk na tregon ndonjë shkak të mjaftueshëm. «Krizë» shpirtërore e Rokantenit është e sajuar, artificiale sepse nuk i vjen nga situata dramatike; në botën ku ai sorollatet nuk ndodh asgjë e rëndësishme; ndryshime ndodhin vetëm në psikikën e tij dhe janë ato që e shtyjnë në «krizë». Prandaj romani i Sartrit degjeneron në një Odise të përjetimeve të individualistit Rokanten. Shqetësimet fillestare, që s'di se nga i vijnë, Rokantenit i kthehen në frikë që i pushton gjithë qenien. Papritmas ai sikur e gjen burimin e frikës, Rokanteni zbulon armiqësinë e sendeve, të botës së jashtme. Sartri kërkon ta shpallë armiqësinë e sendeve ndaj Rokantenit në një parim «origjinal» të filozofisë ekzistencialiste, por nuk mund të mos vësh re prapa këtij parimi kufizimet e dualizmit të vjetër filozofik, që i shpallte substancën materiale dhe substancën shpirtërore si forca paralele, të papajtueshme dhe armiqësore, d.m.th. na kthen mjaft prapa, te dualizmi i shek. XVII. Kjo gjë tregon se filozofia ekzistencialiste ngrihet në mënyrë eklektike, duke kombinuar parime të drejtimeve filozofike të kundërta.

Në të vërtetë sendet e natyrës nuk i tregojnë njeriut kurrfarë armiqësie. Edhe kur njeriu shikon te ta forca armiqësore, kjo nuk vjen për faj të sendeve, që mbeten gjithmonë indiferente ndaj fatit të njeriut, por për shkaqe të tjera, në radhë të parë për shkak të karakterit të sistemit të marrëdhënieve shoqërore, në kuadrin e të cilave njeriu mund të jetë i pafuqishëm t'i bëjë zap, t'i përdorë për qëllimet e tij. Për më tepër, koncepti i ekzistencialistëve s'është i vërtetë, edhe sepse bota e sendeve mund të shërbejë edhe si burim force për njeriun. Forca e njeriut në raport me natyrën nuk buron thjesht nga subjektiviteti i tij (siç predikojnë idealistët), por para së gjithash nga lidhjet që

krijon njeriu me botën, nga përvetësimi i forcave, i sendeve dhe i vetive të tyre në procesin e praktikës prodhuese shoqërore. Shkalla e fuqisë së njeriut varet nga shkalla e sundimit dhe e përvetësimit praktik prej tij të forcave dhe mjeteve të natyrës, e cila, sipas filozofit materialist Foerbahut, është nëna e njeriut. Prandaj po të përdorim mënyrën ekzistencialiste të shprehjes, do të thoshnim se sendet (kur njeriu i përdor me sukses për qëllimet e tij) mund t'i tregojnë edhe «mirësinë» e tyre. Por psikika e dobësuar, dekadente e Rokantenit s'është e aftë të fiksojë veçse «armiqësinë» e trilluar të sendeve të botës.

Përballë armiqësisë së sendeve të jashtme materiale, Rokanteni s'ka me se të mbrohet, veçse me neverinë, krupën, ndotjen. Neveria kthehet në një forcë që tërheq në vorbullën e saj gjithçka. Krupë e ndotje i vjen Rokantenit nga sipërfaqja e lëmuar e një guri, nga doreza e derës, nga gota, por neveria e pushton atë edhe nga njerëzit e tjerë që janë, gjithashtu, prej lënde. Dora e tjetrit Rokantenit i duket si një gjë e kuqërremtë, e pështirë, me qime të shndritshme që të ngjallin një lloj neverie. Atij i vjen ndot nga njerëzit e tjerë, nga biografite e tyre banale, nga ato që bëjnë, nga ato që thonë; të gjithë për të janë armiq, ai s'ka as shok, as miq dhe bile s'ka ç'i duhen, sepse i ngjallin krupë. Neveri Rokantenit i vjen edhe nga vetvetja, nga vetë trupi i tij, që i duket krejt i huaj, në krahasim me subjektivitetin e tij. Edhe në këtë rast ne vëmë re mbrojtjen e pikëpamjes së vjetër të filozofisë idealiste, që përpiqet të absolutizojë ndarjen e shpirtit nga trupi dhe të afirmojë përparësinë e ndërëgjegjes mbi materien, të shpirtit mbi trupin.

Neveria dihet se është një gjendje emocionale shpirtërore negative, d.m.th. e padëshiruar për njeriun normal, kurse Sartri i jep asaj një interpretim tjetër. Neveria i shndërron Rokantenit gradualisht në një ndjenjë normale, që s'i rëndohet, që s'e mundon, i bëhet një mjet mbrojtjeje. Sipas Sartrit, neveria e mbron Rokantenin ngaqë e shkëput, e veçon nga çdo gjë e jashtme, e ndan nga natyra materiale, nga të tjerët, nga çdo gjë që s'është subjekt, e mbyll në një vetmi absolute, e lë vetëm me subjektivitetin e tij. Filozofia e Rokantenit pranon se njeriu e fiton individualitetin e vet, qenien e tij të pavarur vetëm duke u tëhuajtur prej botës, prej sendeve, duke mos u përzier me shqetësimet dhe influencat e të tjerëve, të botës së jashtme. Në këtë rrugë, sipas Sartrit,

secili duke mohuar botën, duke refuzuar, të tjerët, gjen vetveten fiton ekzistencën.

Në të vërtetë në kushtet e një tëhuajtje e të një izolimi të tillë njeriu nuk e fiton, por e humbet ndërgjegjen. Shkencaat psikologjike tregojnë se ekzistenca e ndërgjegjes është krejt e pamundur jashtë kontaktit dhe lidhjeve të njeriut me botën e jashtme; ajo ekziston dhe manifestohet realisht vetëm si veti e bashkëveprimit praktik material të njeriut me botën e jashtme. Prandaj ideja ekzistencialiste se përmes tëhuajtjes njeriu i afrohet ekzistencës dhe njohjes së vetvetes është një iluzion subjektivist, i përgënjeshtuar nga shkencat, por që përdoret prej Sartrit për të mbrojtur tinëzisht në filozofi idealizmin subjektiv. Mbyllja në vetvete përmes neverisë s'është veçse një rrugë për të subjektivizuar gjithçka, për ta shndërruar çdo gjë në një moment të ndërgjegjes së individit, në një përjetim subjektiv të saj. «Tani, mediton Rokantenit, e di fort mirë: sendet janë pikërisht përjetimet e tyre dhe prej tyre s'mbetet asgjë tjetër». Pra, në romanin «Neveria» Sartri i hap të gjitha shtigjet për të afirmuar parimin e idealizmit subjektiv, që s'pranon asnjë realitet tjetër përveç Unit.

Por ç'mund të arrijë një ndërgjegje e izoluar që e bën veten epiqendër të gjithçkaje? Një ndërgjegje e tillë (në të s'është e vështirë të zbulosh ndërgjegjen egoiste të individualistit borgjez) s'është e aftë veçse të kënaqet duke soditur e vrojtuar veten. Rokanteni është një filozof i dështuar. Ndërsa filozofia i duhet njeriut për ta nxjerrë në një botë të madhe, të gjerë, filozofia ekzistencialiste e ndrydh atë brenda cageve të Unit. Këtë ndërgjegje prej individualisti Sartri e jep për model të «ndërgjegjes moderne». Po të kemi parasysh se Sartri i thurte himne kësaj ndërgjegjeje në një kohë krizash (romani bën fjalë për vitin 1932), kur në skenë luhej drama e qindra miliona njerëzve dhe kur ishte mbjellë fara e fashizmit, kur po ngriheshin stuhi të reja revolucionare, del i qartë karakteri antisocial i ndërgjegjes së Rokantenit. Përballë ngjarjesh të tilla ndërgjegja e Rokantenit s'mund të ishte veçse një ndërgjegje dekadente, një ndërgjegje që e shpall absurde botën, që tallet me idetë e progresit shoqëror e të lartësimit të njeriut.

Filozofia pesimiste e Rokantenit duket sikur paralajmëronte disfatën e Francës përballë agresionit fashist. Ajo ishte shumë e afërt me filozofinë e Vishisë dhe të kolaboracionistëve. Sartri është munduar shumë herë të mbrohet duke

thënë se «heroi» i tij, Rokanteni, nuk është humanist, por nuk është as antihumanist. Në të vërtetë vetëm një antihumanist mund të gogësin, kur divizionet e esesëve po marshonin rrugëve të Evropës. Me bagazhin ideologjik të Rokantenit nuk mund të nisesh asnjë njeri në beteja për një të ardhme të ndritshme të njerëzimit. Filozofia e Rokantenit është filozofia e atij që, në kaosin e botës absurde, e pranon si të pashmangshme ngadhnjimin e së keqes. Ai që përhapte më 1938 idenë se bota shkonte pa asnjë shpresë shpëtimi për më keq, në fakt u hapte udhët divizioneve fashiste. Për një filozofi të tillë Gebelsi paguante.

Duke e quajtur të pamjaftueshëm argumentimin artistik të filozofisë së Rokantenit, Sartri iu vu punës për ta ngritur këtë filozofi në rangun e një sistemi të argumentuar logjikisht dhe teorikisht. Këtë e bëri sidomos në traktatin «Qenia dhe asgjëja (hiçi)» (1943). Sartri u përpoq ta paraqitë ekzistencializmin si një filozofi origjinale, që merr përsipër të kapërcejë ekstremet, «njëanësitë» e materializmit dhe idealizmit, që jep një zgjidhje «të re» të problemeve të filozofisë. Në të vërtetë ekzistencializmi jo vetëm që nuk arrin të ngrihet mbi dy drejtimet themelore në filozofi e të zërë ndonjë pozitë të veçantë, por përmes kontradiktash, inkonsekuençash, zigzagesh e akrobacish teorike përsërit përfundimet e vjetra të filozofisë idealiste.

Filozofia e ultraegoizmit borgjez

Pas veprës së tij «Qenia dhe asgjëja», Sartri iu drejtua dramaturgjisë, duke e quajtur fushë të përshtatshme, që me mjetet e artit të konkretizonte konceptin e tij filozofik mbi «njeriun në situatë ekzistencialë». «Situata ekzistencialë» është situata e njeriut përballë armiqësisë së botës, përballë asaj që e kërcënon me vdekje. Sartri interesohet të zbulojë në dramën e tij se ç'bën njeriu në një situatë ekzistencialë, si vepron për ta kapërcyer atë. Kapërcimin Sartri e quan një akt «krijimtarie aktive të lirë» të njeriut, mirëpo ky akt për të nuk është veprimtari politike praktike shoqërore, por është lëvizje vetëm brenda ndërgjegjes, në subjektivitetin e tij. Kapërcim i i «situatave ekzistencialë» për Sartrin s'është ndryshim i realitetit, por ndërtim dhe rindërtim i vetvetes, i ndërgjegjes, i Unit. Duke u ndeshur «uni» me «të tjerët», d.m.th.

duke u përfshirë në një «situatë ekzistenciale», në «konflikt ndërgjegjesh» realizohet, sipas Sartrit, «projekti», intencioni (pikësnyimi).

Duke e përdorur dramaturgjinë si laborator eksperimental të ideve të tij filozofike, Sartri i imponoi asaj një intelektualizëm të njëanshëm e të sajuar. Dramat e tij janë të mbingarkuara me situata artificiale; personazhet e tyre shpesh shndërrohen në skema, që personifikojnë koncepte abstrakte të filozofisë së tij idealiste. Kjo gjë duket mirë jo vetëm në dramën «Mizat», që e kemi përmendur, që ishte sajuar për të konkretizuar konceptin ekzistencialist të lirisë si një «pasion shterpë», por edhe në dramën «Dyer të mbyllura» (1945), që është e ndërtuar nga çdo pikëpamje sipas frymës ekzistencialiste. Veprimi i dramës ndodh në një ambient konvencional, në skëterrë, po skëterra ka pamjen e një salloni të mobiluar me orënditë e një dhome të rëndomtë banimi. Në të zhvillohet drama e tre të vdekurve. Si për skëterrë salloni s'është dhe aq i keq, bën pak vapë, ç'është e vërteta, mungojnë dritaret dhe nuk ka dalje. Pastaj heronjtë — kufoma janë privuar dhe nga ndonjë e drejtë: s'u lejohet të kenë furçë dhëmbësh (se ç'u lypset ajo të vdekurve nuk kuptohet). Aty janë destinuar të jetojnë në jetë të jetëve Garseni dhe dy gra: Inesa dhe Eteli! Ata nuk i nënshtrohen asnjë torture fizike dhe ambienti i tyre është lule në krahasim me skëterrën e Dantes. Megjithëkëtë jeta e të tre «heronjve» shndërrohet në një torturë të paduruar, bëhet skëterrë e vërtetë. Po kush e sjell skëterrën? Sipas Sartrit vetë prania e njerëzve, prania e njëri-tjetrit është një shkak i mjaftueshëm që jeta e të gjithëve të bëhet skëterrë. Ata të tre bezdisin njëri-tjetrin deri në urrejtje. Kështu drama «Dyer të mbyllura» kthehet në një eksperiment për të provuar tezën ekzistencialiste: «*skëterrë janë të tjerët*».

Estetët revizionistë me qëllim që ta përligjin dhe mbrojtur ekzistencializmin përpiqen t'ia fshehin kuptimin e vërtetë dramës «Dyer të mbyllura», duke e paraqitur atë si satirë kundër individualizmit. Në të vërtetë kjo dramë e përligj individualizmin borgjez, e merr nën mbrojtje mbasi e maskon shkakun e tij dhe e shpall një atribut të pandarë të ekzistencës njerëzore.

S'ka, sipas Sartrit, bashkësi shoqërore, brenda së cilës individi të mund të jetë i lumtur, sepse gjithmonë ai ka për të lojtur në të rolin ose të viktimës ose të xhelatit. Kuptohet se me këtë konkluzion Sartri jo vetëm nuk e satirizon, nuk

e demaskon rendin kapitalist, por përkundrazi i bën një shërbim të madh, sepse përpriqet ta bindë spektatorin të besojë se faji për armiqësinë e të gjithëve kundër të gjithëve nuk bie mbi shoqërinë kapitaliste, por mbi ligjin absolut të moskoincidimit të «Unit» me «Ti»-në.

Përveç individualizmit, egoizmit, Sartri nuk pranon asnjë variant tjetër të mundshëm sjelljeje. Mirëpo për njerëzit që morën pjesë aktive në lëvizjen e rezistencës, në luftën çlirimtare antifashiste kundër pushtuesve dhe që treguan shembuj të lartë solidariteti, vetmohimi dhe kolektivizmi, për njerëzit që bashkohen nga solidariteti dhe nga internacionalizmi proletar në lëvizjet revolucionare kundër skllavërisë me mëditje, për njerëzit që bashkohen nga kolektivizmi proletar në përpjekjet për ndërtimin e shoqërisë socialiste situata e dramës sartriane «Dyer të mbyllura» është një situatë fals, e sajuar, është një mistifikim i rafinuar i jetës nga pozitë e një filozofie dhe psikologjie individualiste, që s'njeh asnjë variant tjetër sjelljeje në marrëdhëniet midis njerëzve përveç ligjit kapitalist të xhunglës. Ata jo vetëm besojnë në një mundësi tjetër, në mundësinë e solidaritetit, të kolektivizmit, por me përpjekjet e tyre e krijojnë realisht këtë situatë, e kthejnë në një fakt të qenies, të ekzistencës njerëzore, duke luftuar shoqërinë e pronës private, duke ndërtuar shoqërinë socialiste, siç po ndodh në vendin tonë.

Pas Luftës së Dytë Botërore Sartri kaloi në pozita të hapta antikomuniste. Për këtë dëshmon drama «Duart e ndyra» (1948), që falsifikon dhe shpif në mënyrën më të poshtër kundër luftës nacionalçlirimtare të popujve të Evropës Lindore gjatë pushtimit fashist. Meqë është fjala për këtë dramë antikomuniste, nuk mund të mos përmendim një fakt, që dëshmon se gjer ku kanë shkuar në degjenerimin e tyre estetët revizionistë. Esteti sovjetik Velikovski, në vrullin e tij për të mbrojtur Sartrin, kërkon ta shpëtojë edhe paskuillin antikomunist «Duart e ndyra», duke e akuzuar publikun që në kohën e vet, kur u shfaq për herë të parë, «nuk e kuptoi» dramën, e mori për vepër antikomuniste, kurse, sipas tij, kjo dramë na qenkërka «një rrëfim për jetën e përditshme të njerëzve të revolucionit, që bëjnë punët e tyre të rëndomta». Me cinizëm të pashoq Velikovski kërkon të mbajë gjallë shpifjet e ndyra kundër komunistëve që ka përhapur makina e propagandës antikomuniste. Kjo dëshmon se Velikovski nuk ka ndonjë përfytyrim tjetër për luftëtarin e rezistencës antifashiste dhe komunistin, veç atij përfytyrimi shpi-

farak që servirin ekzistencializmi dhe propaganda e antikomunizmit.

Interpretimin ekzistencialist të jetës dhe diskreditimin e solidaritetit revolucionar të forcave progresive i ndeshim edhe në prozën që Sartri shkroi pas Luftës, në serinë e papërfunduara të romaneve të tij «Rrugët e lirisë», ku përfshihen «Moshë e pjekurisë» (1945), «Shtyrja e afatit» (1946), «Vdekja në shpirt» (1949). Ngjarjet që përshkruhen në këto romane kanë të bëjnë me Francën në prag dhe gjatë Luftës së Dytë Botërore, por ato jepen të interpretuara në frymën e filozofisë së ekzistencializmit. Ky interpretim duket qoftë në situatat, qoftë në personazhet.

Sartri i ka dhënë romanit titullin simbolik «Rrugët e lirisë», por në të nuk bëhet fjalë për lëvizjen e rezistencës kundër pushtuesve fashistë dhe luftën për fitoren e lirisë. Ai e përdor në titullin e romanit fjalën «liri» në kuptimin ekzistencialist, si tërheqje nga çdo angazhim social.

Në romanin «Moshë e pjekurisë» Sartri paraqit ngjarje nga disa ditë të jetës së personazhit kryesor të romanit, Matjës, dhe të njerëzve me të cilët ka të bëjë ai në prag të pushtimit të Francës nga Gjermania. Romani është i ngarkuar me përshkrime natyraliste, me skena erotike, pornografike dhe perversitete; në roman zotëron jeta e shthurur e grupeve bohemë me ndërjegje e psikologji individualiste, të kredhur vetëm në shqetësimet dhe vogëlsitë e jetës së tyre intime dhe seksuale. Matjé Deljaro, 35-vjeçar, profesor i filozofisë në një lice të Parisit, në prag të moshës së pjekurisë është i preokuptuar tërësisht si të ruaj dhe të realizojë «lirinë» e tij në kuptimin ekzistencialist të fjalës, «lirinë» si një mosangazhim të plotë. Ai e quante absurde luftën që po afrohej, pjesëmarrjen ose kundërshtimin e saj; ai kërkon të qëndrojë njëloj larg edhe nga fashistët edhe nga antifashistët, që mund t'ia kufizojnë «pavarësinë». Për hir të kësaj «pavarësie» ai refuzon të krijojë familje, ngaqë edhe ajo i rëndohet; dhe bën çmos të sigurojë paret e nevojshme duke vjedhur për të bërë abortin e Marselës, dashnores së tij.

Megjithëse «heroi» i Sartrit kërkon të tregojë epërsinë e vet ndaj të gjithë njerëzve që e rrethojnë, duke çmuar lirinë e brendshme dhe pavarësinë, në realitet ai është një egoist i pashpirt, cinik dhe hipokrit, meskin dhe imoral, anarkist dhe konformist; ai është i rrethuar nga njerëz imoralë. të korruptuar, me deformacione psikofiziologjike, me tipa patologjikë. Ai bën një jetë të shthurur dhe të paqëllimtë. «Mo-

sha e pjekurisë» përfton konkluzionin se pas argëtimeve skandaloze të rinisë, vetë jeta dhe vështirësitë e saj e detyrojnë njeriun të pajtohet me mënyrën borgjeze të jetesës, e shtynjë të heqë dorë nga iluzionet e «lirisë së brendshme» dhe të pajtohet me botën borgjeze.

Në vëllimin e dytë «Shtyrja e afatit» përshkruhen ngjarjet e disa ditëve në shtator të vitit 1938 kur njerëzit janë pushtuar nga alarmi i fillimit të luftës, kurse në vëllimin e tretë «Vdekja në shpirt» Sartri përshkruan situatën kur ushtria franceze tërhiqet përballë presionit të ushtrisë hitleriane. Ngjarjet historike në prag dhe gjatë Luftës Sartri i karikaturizon dhe në vend që t'ua nënshtrojë një analize sociale, përkundrazi, i thjeshtëzon në mënyrë vulgare dhe i paraqit në një plan grotesk, qesharak, fragmentar me episode natyraliste. Popullin dhe ushtarët Sartri i paraqit si një kope «ekzistencash», të pushtuar nga frika përpara së ardhmes dhe të egërsuar nga instinktet. Sartri përpiqet t'i karikaturizojë përfaqësuesit e forcave progresive, i paraqit si fanatikë, me horizont të ngushtë, zezekë, të egër, me pikëpamje të kufizuara dhe të ngurtëzuara. Ndërsa karikaturizon heronjtë revolucionarë me qëllim që t'i diskreditojë, Sartri shpreh gjithë simpatinë e tij për tipat ekzistencialistë, me të cilët e identifikon veten. Mirëpo me gjithë përpjekjet e Sartrit për t'i zbuluar dhe për t'i bërë më bindës, më të pranueshëm, tipat ekzistencialistë përpëliten në jetë si individualistë të tërbuar, egoistë, që mburren me vetveten, njerëz me një botë të vogël, të aftë vetëm për poza. Me këto cilësi ata s'i pret veçse falimentimi.

Në romanet e tij Sartri e ka zëvendësuar temën e luftës epike të popullit, të forcave antifashiste, me përshkrimin e hollësishëm të pësimeve të individëve të izoluar, që kërkojnë rrugët individuale drejt «lirisë absolute». Simbolika pseudofilozofike, fragmentarizmi i episodeve, që humbet lidhjet shkakësore të ngjarjeve, monologët e brendshëm sipas stilit të letërsisë së «perroit» psikik, përshkrimet natyraliste të perversiteteve dhe të skenave pornografike, janë mjetet më të shpeshta që i përdor Sartri për ta shtrembëruar tablonë reale të ngjarjeve. Ato ia bëjnë krejt të pamundur lexuesit të përftojë një përfytyrim të saktë mbi këtë epokë. Sartri e përdor romanin për ta mistifikuar jetën dhe për ta futur atë në suazën e një miti ekzistencialist.

Me mbarimin e Luftës së Dytë Botërore ideologjia borgjeze ekzistencialiste e amoralizmit u diskreditua rëndë. Për-

ballë miliona viktimave dhe shkatërrimeve, që i solli fashizmi njerëzimit, filozofia e amoralizmit nuk mund të kishte atë kredi që pati në prag të Luftës. Prandaj Sartri për të ruajtur dhe rritur ndikimin e ekzistencializmit filloi t'i bëjë filozofisë së tij një varg modifikimesh, qëllimi kryesor i të cilave ishte që t'i servirej publikut ekzistencializmi, tashmë si një filozofi «humanitare». Këto modifikime Sartri i shprehu sidomos në leksionin e tij «Ekzistencializmi është humanizëm» (1946), në të cilin shpallte se pikënisja e vetme për ta ndër-tuar ekzistencializmin si doktrinë humanitare dhe të moralshme ishte individi, subjektiviteti. «Pika jonë e nisjes, — shkruante ai, — është me të vërtetë subjektiviteti i individit. S'ka asnjë të vërtetë më të përshtatshme, prej së cilës mund të nisesh përveç: unë mendoj, pra, ekzistoj. Kjo është një e vërtetë absolute e ndërgegjes, që arrin te vetvetja». Ky mendim i Sartrit dëshmon se edhe pas Luftës ai nuk e ndryshoi thelbin idealist të ekzistencializmit, duke vënë në epiqendër të botëkuptimit të tij Unin, mendimin, subjektivitetin dhe duke nxjerrë prej tyre ekzistencën. Mirëpo po të nisesh nga individi i izoluar nuk mund të ndërtohet moral, sepse morali, sidoqoftë, nënkupton edhe të tjerët, nënkupton, pra, edhe raportet e caktuara shoqërore, d.m.th. ekzistencën në bashkësi të caktuara shoqërore, klasore, kurse Sartri individin e merr si një të dhënë primare që e ndërton veten nga vetvetja, që është i pavarur dhe nga bota dhe nga shoqëria.

Mbi bazën e robinsonadës individualiste të Sartrit dhe idealizmit të tij subjektiv nuk mund të ndërtohet as moral dhe as botëkuptim humanitar, por vetëm për ligjet amoralizmi e arbitrariteti moral. Vërtet, në qoftë se njeriu, individi merret i çliruar nga çdo vartësi tjetër, i braktisur vetëm me veten dhe i lirë ta ndërtojë siç e dëshiron vetveten, s'mund të ketë asnjë kriter objektiv për t'i vlerësuar moralisht sjelljet e tij; individi mbetet autor dhe gjykatës i vetes dhe kjo do të thotë se ai ka të drejtë që çdo sjellje të tij ta justifikojë dhe ta konsiderojë të moralshme. Sartri idetë e tij mbi «lirinë» i ilustron me një shembull që tregon se koncepti i tij etik nuk e angazhon në fakt aspak individin në lëvizjet shoqërore për progresin shoqëror. Ai përmend se një nxënës i tij gjatë Luftës e pyeti se ç'rrugë duhej të zgjidhte: të bënte detyrën ndaj atdheut, duke braktisur nënën dhe duke u bashkuar me luftëtarët antifashistë, apo të rrinte në shtëpi duke bërë detyrën ndaj nënës? Dhe Sartri iu përgjigj se këtë vendim s'kishte kush ta merrte përveç atij vetë dhe se ai ish-

te i lirë të zgjidhte vetë cilën rrugë që të deshte dhe në të dy rastet kishte për të mbetur i lirë. Kuptohet se me këtë «këshillë» filozofia e ekzistencializmit nuk bëhej filozofi e rezistencës antifashiste. Sikur çdo antifashist të qëndronte pranë nënës, duke u pajtuar me pushtimin fashist kuptohet se kjo nuk do të ishte rruga për të mbrojtur nënat, për të plotësuar detyrën morale ndaj tyre. Vetëm frikacaku edhe egoisti, për të për ligjur veprimet e tij, do ta quante të një-llojtë zgjedhjen: të qëndrojë me nënën apo të luftojë me fashizmin. Natyrisht, gjatë luftës kishte edhe njerëz që i barazonin këto motive krejt të ndryshme, por ata nuk ndihmonin në dëbimin e murtajes fashiste. Edhe filozofia e etika ekzistencialiste e Sartrit, ndonëse pretendojnë të jenë «humanitare», në fakt janë filozofi e justifikimit të nënshtrimit, e pajtimit me pushtuesit. Sipas tyre, njeriu s'ka pse të luftojë mbase edhe në kushtet e pushtimit të atdheut njeriu nuk e humbë kërka lirinë, mjafton të zgjedhë nënën dhe mbetet i lirë!

Sartri ia fsheh njeriut ato rrugë që e shpjen shoqërinë përpara. Ai e le njeriun në udhëkryq, të braktisur me vetveten, të ikë nga të dojë, e le pa ideal të qartë. Ekzistencializmi nuk beson se mund të ketë një rrugëdalje për njeriun, sepse për këtë filozofi historia paraqitet si një grumbull katotik situatash të rastit, në të cilat secili bën zgjedhjet individuale, absolutisht arbitrare. Ja përse ekzistencializmi nuk u shndërrua në një doktrinë humanitare me gjithë modifikimet që solli në këtë filozofi Sartri pas Luftës së Dytë Botërore. Në të vërtetë, sado i rëndësishëm që të jetë qëndrimi zgjedhës i njeriut, marksizmi pranon se njeriu është i lidhur me mijëra fije me kushtet e jetës shoqërore dhe në qoftë se s'bëjnë përpara moralisht shumë njerëz në kapitalizëm, në qoftë se krimet e fashistëve përsëriten, për këtë përgjegjësi mbajnë jo vetëm subjektet e këtyre veprimeve, por në radhë të parë rendi kapitalist. Prandaj marksizmi pranon se progresi moral nuk mund të realizohet duke e mbështetur gjithë luftën në përsosjen e individit të izoluar, por duke përmbytur rendin shoqëror shfrytëzues, rendin kapitalist, duke transformuar me rrugë revolucionare shoqërinë dhe duke krijuar një shoqëri me të vërtetë njerëzore, siç është shoqëria socialiste, në të cilën sigurohet edhe një zhvillim i gjithanshëm harmonik i personalitetit të njeriut punonjës.

Antiheroi i absurditetit.

Një nga përfaqësuesit kryesorë të letërsisë ekzistencialiste është edhe shkrimtari tjetër francez, Alber Kamy. Ky është më tepër shkrimtar dhe më pak filozof sesa Sartri, prandaj ai ka ndikuar më shumë me veprat e tij letrare në përhapjen e ekzistencializmit.

Veprat letrare të Kamysë u kushtohen problemeve të rëndësishme, si të thuash, «metafizike», që kanë të bëjnë me themelet e jetës së njerëzimit në përgjithësi. Kjo veçori sjell në to një përmbajtje të ngjeshur filozofike, por njëkohësisht i largon ato nga një pasqyrim realist i problemeve të vërteta të njerëzve të një periudhe, epoke, rendi apo shoqërie konkrete. Në veprat letrare e filozofike, Kamy, shprehu dhe mbrojti filozofinë e absurditetit më me konsekuencë, pa akrobacitë, eklektizmin dhe zigzaget e Sartrit.

Qysh në përmbledhjen me tregime me titull «Mbarë e prapë» (1935-1937) Kamy filloi të meditojë për absurditetin e ekzistencës së individit të vetmuar. Kjo kohë përkon me periudhën e rritjes së kërcënimit të njerëzimit nga fashizmi, e rritjes së shqetësimit për problemin: a mund të ndalej dhe si mund të ndalej fashizmi? Në këtë kohë Kamy fillon të sajojë, me pretekstin e këtyre shqetësimeve, një filozofi, që e paralizonte dhe e dëshpëronte njeriun përballë murtajes fashiste. Në tregimet «Ironia», «Vdekja në shpirt», «Dashuria për jetën» paraqiten situata që e bëjnë tragjike jetën e individëve të vetmuar, që s'kanë ku të mbështeten dhe që zbulojnë në fund të fundit absurditetin e ekzistencës së tyre personale. Tregimet e kësaj periudhe të A. Kamysë janë shumë të afërta me frymën e tregimeve të Kafkës. Pesimizmi i thellë, rrëmihja në skutat e errëta të ndërgjegjes së njeriut, individualizmi dhe dëshpërimi janë cilësitë shpirtërore që i shquajnë heronjtë e këtyre tregimeve. Por vepra kryesore, në të cilën duket qartë filozofia ekzistencialiste e Kamysë është novela «I huaji» (1942). Ajo është ndërtuar sipas teknikës së «përroit psikik». Ajo fillon me një stil të qetë rrëfyes për ngjarje të rëndomta në jetën e një nëpunësi të rëndomtë, Mersosë. Pak nga pak në të zbulohet përmbajtja tragjike që fshihet prapa këtyre ngjarjeve të rëndomta. Shkrimtari Mersonë e paraqit si një njeri krejt të huaj: s'dihet cili është, nga ka ardhur dhe ku ka jetuar; herë duket si një njeri naiv, madje primitiv, herë jepet pas meditimesh filozofike, por gjithnjë duket një qe-

nie e huaj në mjedisin ku jeton, ashtu si edhe Rokateni i Sartrit. Merso është sajuar për të provuar absurditetin e ekzistencës njerëzore. Ai bën një jetë monotone, aspak interesante, sorrollatet kot, pa asnjë qëllim, madje, pa dëshirë; indiferentizmi e apatia përbëjnë thelbin e qenies së tij. Edhe lajmi i vdekjes së nënës nuk i shkakton kurfarë emocion. Ja si e përjeton ai këtë ngjarje: «Sot vdiq nëna, ose, ndoshta, dje, nuk e di. Nga pensioni mora telegramin: «Në-nokja vdiq. Varrimi nesër. Të ngushëllojmë singërisht». Nuk e merr vesh dot kur? Ndoshta dje? Po qe dje d.m.th. varrimi bëhet sot, po qe sot varrimi bëhet nesër, ndonëse asnjë rëndësi s'ka për të, sepse njëlloj ajo ka vdekur». Atij i rëndohet të marrë pjesë në varrimin e nënës së vet, sepse do t'i duhej të bisedonte me eprorin për t'i marrë leje, pastaj do të hiqte mundimet e udhëtimit, troshitje në autobus, erën e benzinës, vapën, ngushëllimet dhe gjithë hipokrizinë e varrimit... Kështu shfaqen embrionet e para të një karakteri të zhveshur nga ndjenja të zakonshme elementare njerëzore.

Kudo ku vërtitej Mersoja ndien zbrazësi dhe shpreh indiferentizëm. Atij nuk i pëlqen mikësia, ndonëse pranon të martohet me të. E përse? Sepse për të është njëlloj si të jetë i martuar, si të jetë i pamartuar. Në disa raste shkrimtari na e paraqit Mersonë naiv si një fëmijë, por ky «fëmijë» vret një arab dhe gjendet në bankën e të akuzuarit. Edhe në një situatë të tillë ai tregohet apatik dhe idiferent. Ai nuk e mohon vrasjen, nuk ka qejf të mbrohet para trupit gjykues, madje edhe kur ia kërkojnë, mbrohet kaq keq, saqë fjalët e tij kthehen në prova të fajësisë së tij. Atë nuk e habit fakti që i kërkojnë të pranojë fajin (këtë aj e bën me qejf), por që duan ta përfshijnë edhe atë që pret të dënohet me vdekje në komedinë hipokrite të gjyqit dhe të luajë në të rolin që i caktojnë. Mirëpo ai, një tip i veçantë njeriu, s'dëshiron të luajë asnjë rol, edhe sikur ta paguajë këtë me kokë.

Atij, procesi gjyqësor i duket një lojë absurde, krejt pa kuptim, një farsë hipokrizie, ku luajnë me konformizëm rolet e tyre — hetuesi, prokurori, avokati, publiku, shtypi etj. Gjatë kësaj komedie Merso e zbulon veten si një «qenie absurde», si një «i huaj» për të tjerët e për veten e vet, sepse s'do të bëhet hipokrit si gjithë të tjerët prandaj rrëfëhet i singërtë. Madje tek ai dikush nga publiku shikon një njeri «të rrezikshëm», ngaqë pranimin e fajësisë ia marrin si re-

voltë ndaj rendit, shoqërisë «së vlerave». Prokurori e harron vrasjen dhe akuzën e drejton para së gjithash në një drejtim: e paraqit rrezik të madh për shoqërinë që Merso ka mbetur «i hua» dhe s'do të përfshihet në shoqërinë e tij; ia quajnë faj (më të rëndë edhe se vrasja) indiferentizmin a mungesën e dëshirës për t'u përfshirë në shoqërinë e «fjalëve të mëdha», të «detyrës», «drejtësisë», «përgjegjësisë», «dashurisë», «perëndisë», «moralit», «idealit», etj. Merso nuk dëshiron të pranojë hipokrizinë e këtyre fjalëve bombastike, prapa të cilave shikon ftohtësinë dhe armiqësinë e një bote absurde. Por pikërisht me indiferentizmin, naivitetin ai bëhet «i rrezikshëm» dhe për të tilla «faje» dënohet me vdekje.

Skena e zhvillimit të gjyqit mund të duket si një motiv i rëndomtë, i përdorur gjerësisht në letërsinë e realizmit kritik, që nga Stendali, Balzaku ose Tolstoi. Mjafton të kujtojmë gjyqin e Maslovës nga «Ringjallja» e L. Tolstoit. Prandaj, mos vallë Kamy përmes gjyqit të Mersosë kërkon të demaskojë shoqërinë e «vlerave», që mbështetet në padrejtësinë sociale, të cilën e fsheh në mënyrë hipokrite, siç kanë vepruar përfaqësuesit e realizmit kritik? Sigurisht, elemente «kritike» ndaj shoqërisë borgjeze ka në mjaft shkrime të ekzistencialistëve, ashtu si edhe në farsën e gjyqit të Mersosë. Mirëpo ato nuk janë qëllimi i veprës, por vetëm një mjet për të fshehur e maskuar, për ta bërë të pranueshme një filozofi të tërë, filozofinë e absurditetit, e cila është tërësisht në shërbim të rendit borgjez. Këtë e zbulojmë nga zërthimi i kuptimit të novelës në tërësi.

Indiferentizmi i Mersosë është një lloj «revolte» e veçantë ndaj hipokrizisë së «shoqërisë së vlerave». Kjo duket në fjalët e tij të fundit: «S'më mbetet veçse të shfaq dëshirën që ditën e ekzekutimit tim të kishte shumë spektatorë dhe që ata të më prisnin me britma e urrejtje». Vdekjen ai e merr si lumturi, si shpëtim. Mirëpo «protesta» e Mersosë kthehet në të kundërtën e saj: në një pasivitet të plotë përballë veprimit të forcave armiqësore jetërsuese të kësaj shoqërie. Për Mersonë ky veprim jetërsues s'është veçse një manifestim i një ligji ontologjik, universal, i absurditetit të botës e të qenies njerëzore. Absurde për Mersonë është gjithçka, jo vetëm gjyqi i «drejtësisë», por edhe vetë jeta. Nuk është e rastit që novela mbyllet me arsyetimet filozofike të Mersosë, i cili e ndien veten fajtor që jeton dhe përpiket t'i verë një bazë «filozofike» tëhuajtjes dhe largimit nga jeta. Me

ndihmën e tyre shkrimtari përlligj nënshtrimin e plotë të Mersosë ndaj veprimit të forcave jetërsuese, përballë të cilave ai zbulon pafuqishmërinë e vet. Kamy e sajton Mersonë si një tip asocial, individualist, që shikon vetëm një strofkë për t'iu fshehur presionit armiqësor të botës së jashtme, vetëm intimitetin e tij të brendshëm, indiferentizmin social. Meditimet metafizike, të cilave u mungon çdo vërtetësi jetësore, luajnë rolin e një «deus ex machina», përdoren nga shkrimtari që Merso ta presë qetësisht «fundin e ëmbël», largimin nga kjo botë e kotë. Pra Merso është një individualist i pafuqishëm, që mburret me pafuqishmërinë e vet dhe që s'ka ç'ti kundërvërë botës armiqësore përveç kësaj pafuqishmërie. Por dihet se filozofia që e ngre në kult pafuqishmërinë e njeriut jo vetëm nuk ndihmon për ta ngushtuar burimin e kësaj pafuqishmërie, por, përkundrazi, e ushqen, e bën pjesë të pandarë të sistemit të forcave jetërsuese. Filozofia pesimiste e absurditetit e Kamysë shërben për ta mistifikuar natyrën e forcave që e jetërsojnë njeriun në kushtet e rendit kapitalist dhe për ta bindur njeriun për pafuqishmërinë e plotë të tij ndaj këtyre forcave.

Ka pasur kritikë që janë përpjekur ta paraqitin Mersonë si refuzues të atyre «vlerave» që karakterizojnë shoqërinë borgjeze. Mirëpo edhe refuzimi i tij është i veçantë nuk është i dëmshëm për këtë shoqëri. Kamy përpiket ta bindë lexuesin se cilido që do t'i kundërvihet shoqërisë borgjeze do të merrte rrugën e Mersosë, të refuzimit nihilist, anarkist të çdo vlere në përgjithësi. Me fjalë të tjera, Kamy përpiket ta diskreditojë idenë e kundërshtimit të rendit shfrytëzues.

Duke e shpallur absurde gjithë botën, shoqërinë, historinë, çdo gjë jashtë tij, Merso paraqitet si bartës i amoralizmit. Ai nuk pranon asnjë moral, asnjë normë sociale, të cilat i njëjtëson me moralin e «shoqërisë së vlerave». Për Mersonë çdo realitet social, çdo moral nuk del jashtë kufijve të realitetit të shoqërisë hipokrite të «vlerave», të moralit të saj hipokrit. Në këtë mënyrë Kamy e çliron Mersonë edhe nga *ndërgjegjja e fajit*, kur vret pa dashur arabin. Shkrimtari nuk e dënon këtë akt sepse është i bindur se në historinë dhe në lëvizjen e saj nuk ka asgjë pozitive, asnjë përvojë të dobishme, as prapa, as përpara. Prandaj përmes nihilizmit të Mersosë, Kamy kërkon ta bindë lexuesin se nuk ka asnjë rrugëdalje për njerëzimin.

Disa kritikë e paraqisin Mersonë si një njeri që duhet mëshiruar, si personifikim të pastërtisë morale, të sinqeritetit të

një fëmije. Në të vërtetë, bota kapitaliste jetërsuese e ka shtrembëruar dhe varfëruar tepër botën e Mersosë, i ka hequr shumë cilësi njerëzore. Këtë gjë kritika revizioniste e ka fshehur me qëllim që ta bëjë edhe më tërheqëse figurën e tij, ta paraqitë si viktimë të përpjekjeve individuale për të ruajtur diçka njerëzore. Në fakt ai ka humbur shumë prej cilësive njerëzore dhe është degraduar shpirtërisht. Nuk mund të thuhet se nuk e do t'ëmën, por sidoqoftë, e kishte braktisur në azil, i kishte shkëputur lidhjet me të dhe, madje, nuk ndien keqardhje as për vdekjen e saj. Ai s'është i aftë të dashurojë, ndonëse nuk i refuzon lidhjet me Marinë, atij nuk i duket interesante puna; miqësinë e vërtetë nuk e njeh. Lohja, apatia, mërzia flasin vetëm për varfëri shpirtërore. I mbyllur në vetvete, i kthyer nga vetja, ai nuk komunikoi dot me të tjerët. Ai është personifikim i ideve ekzistencialiste mbi tëhuatjen e njeriut, mbi pamundësinë e komunikimit të tij. Prandaj novela «I huaji» tregon se Kamy në kohën e Luftës së Dytë Botërore s'mundi të kalojë sipas shprehjes së Eluarit, nga «horizonti i njërit drejt horizontit të të gjithëve», d.m.th. mbeti partizan i filozofisë së individualizmit, indiferentizmit social, i pesimizmit historik.

Miti i Sizifit

Meditimet e Mersosë, Kamy desh t'i ngrerë në rangun e një filozofie. Këtë ai e bëri shpejt në librin e tij «Miti i Sizifit». Libri është një esé, në të cilën përdoret miti i lashtë i Sizifit për të afirmuar filozofinë e absurditetit.

Dihet përmbajtja e këtij miti: perënditë e padrejta e kanë dënuar Sizifin të bëjë një punë të rëndë e të padobishme, të ngjitë një gur të madh deri te maja e malit; por sa herë arrin te maja, guri i shket dhe Sizifit i duhet të zbresë në fund të malit e ta nisë nga e para këtë punë boshe. Meqë s'mund t'i shpëtonte dënimit, Sizifit s'i mbetej veçse t'i për-buzte vuajtjet dhe të duronte me stoicizëm fatin e tij tragjik. Kësaj filozofie, Kamy i veshi emrin e «humanizmit tragjik».

Vepra «Miti i Sizifit» u shkrua më 1942, në kulmin e zhvillimit të Luftës së Dytë Botërore. Në të pushtimi i Evropës nga fashizmi vlerësohej në mënyrë pesimiste si një ngjarje fatale, e pashmangshme. Kamy tregon se kishte humbur çdo shpresë dhe nuk shikon asnjë perspektivë për të dalë nga

realiteti absurd i pushtimit fashist. Duke u nisur nga ngjarjet e viteve të para të Luftës së Dytë Botërore, Kamy përpjek të argumentonte filozofikisht se absurditeti ka pushtuar gjithë përmbajtjen e jetës njerëzore.

Në librin «Miti i Sizifit» Kamy e konsideron absurditetin si princip fillestar dhe universal, sepse gjithë realiteti dhe ekzistenca njerëzore janë absurde. Kamy e argumenton këtë me anë të një arsytimi të tillë: arsyeja njerëzore u nënshtrohet ligjeve të logjikës formale, por njeriu, gjatë procesit të njohjes ndeshet vazhdimisht me dukuri të pashpjegueshme që dalin përtej kufijve të logjikës formale. Kjo provon, sipas tij, se në themel të realitetit qëndron diçka irracionale, absurde, ashtu si dhe në ekzistencën njerëzore.

Gjithë kjo vijë arsytimi është e pathemeltë, sepse niset nga një premisë e gabuar, sikur njohja njerëzore u nënshtrohet vetëm ligjeve të logjikës formale. Në të vërtetë, intelekti i njeriut, duke i kaluar kufijtë e logjikës formale, mund të mbështetet në mendimin dialektik, në ligjet e *logjikës dialektike* dhe me ndihmën e tyre mund të depërtojë aty ku nuk depërton logjika formale dhe mund të kapë thelbin kontradiktor të botës, gjithë rrymat e thella, kontradiktore që përcaktojnë zhvillimin e jetës. Mendimi dialektik është në gjendje të shpjegojë shkaqet natyrore e historike të gjithë atyre dukurive, që nga pikëpamja e logjikës formale mund të duken absurde, irracionale. Prandaj kapërcimi i caqeve të logjikës formale nga intelekti nuk mund të shërbejë si argument shkencor për të provuar karakterin irracional dhe absurd të realitetit.

Pasi pranon absurditetin e qenies Kamy shpall si problem themelor të filozofisë problemin e vetëvrasjes. «Ka vetëm një problem filozofik vërtet serioz, — shkruan ai, — dhe ky është problemi i vetëvrasjes». Midis vetëvrasjes dhe absurditetit, sipas tij, ka një lidhje të brendshme, të thellë sepse nuk do të kishte kuptim jeta e një individi të vetmuar në botën absurde që s'e përballon dot në asnjë mënyrë. «Absurditeti është gjendje metafizike e njeriut në botë», — shkruan Kamy në «Mitin e Sizifit». Absurde për të është gjithçka: «Zgjim, tramvai, 4 orë në zyrë ose në uzinë, dreka, tramvai, përsëri 4 orë në punë, darka, e hëna dhe e marta, e mërkura, e enjtja, e premtja, e shtuna dhe përsëri gjithçka me këtë ritëm». S'është e vështirë të vësh re këtu të përsëritura idetë ose filozofinë e Mersosë për të cilën asgjë nuk ka kuptim. Vetëm në një drejtim Kamy bën një hap

përpara: ndërsa në novelën «I huaji» vdekja paraqitet si shpëtim nga bota absurde, në «Mitin e Sizifit» Kamy e bën vdekjen substancë të jetës. Absurditeti i jetës, sipas Kamy-së, vjen ngaqë njeriu e përgjon vdekja dhe e pret pashmangërisht, duke i përmbysur gjithë planet e tij për të ardhmen; njeriu është i detyruar të jetojë në një kohë kur jeta e afron te varri. Çdo gjë që e rrethon njeriu i kujton atij armiqësinë e botës ku ai jeton; këtë ia zbulon edhe guri, tek i cili pengohet njeriu kur është duke ecur. Prandaj Kamy kërkon që njeriu të heqë dorë nga çdo koncept optimist mbi botën dhe historinë.

Logjikisht vetëvraska, sipas kësaj filozofie, do të ishte e përligjur nga çdo pikëpamje dhe për çdo individ. Mirëpo zor se mund të gjente shumë partizanë filozofia, që do t'u rekomandonte njerëzve si të vetmen recetë shpëtimi vetëvraskjen. Prandaj në mënyrë sofistike, duke bërë një akrobaci logjike në kundërshtim me parimet fillestare të filozofisë së tij, Kamy pohon se mjafton ta pranosh karakterin absurd të realitetit si një normë të pashmangshme të jetës dhe atëherë vetëvraska humbet çdo kuptim, kurse jeta e njeriut merr kuptim: qëllimi i jetës bëhet të kuptuarit e vetes si një individ absurd. Të pranosh karakterin absurd të botës, sipas tij, nuk do të thotë të bësh harakiri, të përfundosh në vetëvrasje. Vetëm një individ me mendje të cekët mund të arrijë në këtë përfundim, kurse njeriu i thellë, i armatosur me filozofinë, «urtësinë» ekzistencialiste e përballon me seriozitet gjendjen tragjike të njeriut në botë. «Absurdi, — shkruan ai, — ka kuptim gjersa me të s'pajtohesh». Por nuk duhet menduar se kjo është thirrje për të vepruar aktivisht, për ta kundërshtuar botën absurde, përkundrazi, Kamy sajton një filozofi që predikon në fund të fundit nënshtrim e pasivitet.

Njeriu, duke e kuptuar që është absurd, predikon Kamy, krijon për veten e vet në mjedisin rrethues «klimën e ekzistencës absurde», d.m.th. mësohet t'i përshtatet e të jetojë. Tragjedia e njeriut, predikon Kamy, nuk vjen ngaqë ai gjendet në një botë absurde, por ngaqë e përjeton absurditetin si vuajtje, por po ta merrte si pasion, atëherë absurditeti i qenies bëhet për njeriun i durueshëm dhe ai duhet të heqë dorë nga vetëvraska. Sizifi është ai që vazhdon të jetojë duke ditur se sa absurde është jeta, këtu qëndron edhe tragjizmi dhe heroizmi, madhështia e Sizifit, e këtij «proletari» të përvendive. Sizifi s'kërkon mëshirë, por përbuz ata që e bëjnë të vuajë. Duke mos qenë në gjendje të anullojë fatin e tij të

rëndë, ai e bën qëndresën e tij një akuzë kundër pafuqishmërisë dobësisë së shpirtit, e bën një simbol të shpirtit të pamposhtur: «Sizifi të mëson besnikërinë në të vërtetën më të madhe, — shkruan Kamy, — e cila hedh poshtë perënditë dhe hedh poshtë shkëmbinjtë. Kjo botë, ku tashmë s'ka urdhërues, s'i duket as e pafrytshme, as alogjike. Ngjitjet drejt majës janë të mjaftueshme për të mbushur zbrazësinë në zemrën e njeriut. Duhet ta përfytyrosh veten Sizif të lumtur».

Në një mënyrë sofistike Kamy i paraqit punët e njeriut sikur para tij të qëndronte vetëm kjo alternativë: ose të vrasë veten, ose ta pranohë gjendjen tragjike në botën absurde. Mirëpo ka edhe një alternativë tjetër, që Kamy s'e merr në konsideratë: mundësinë e luftës aktive për ta përmbysur botën absurde e për të krijuar një jetë të denjë e të lumtur për njeriun. Lufta për Kamynë mund të ketë vetëm këtë përmbajtje e pikësynim: ta detyrojë njeriun t'i përshtatet gjendjes absurde të ekzistencës njerëzore.

Filozofia e Kamysë mund të ishte qetësuese dhe e dobishme sikur vërtet të mos kishte për njeriun asnjë rrugëdalje; por pa këtë rrugëdalje (dhe rrugëdalje ka në radhë të parë përmes revolucionit) askurrkush s'do të parapëlqente të bënte punë shterpë; çdo njeri vërtet i revoltuar do të dëshironte të kontribuonte sadopak në atë vepër që çon drejt lirisë. Ja përse interpretimi ekzistencialist i mitit të Sizifit bëhet një pilulë ideologjike e dobishme për borgjezinë reaksionare.

Në pjesën e dytë të librit «Miti i Sizifit» Kamy analizon absurditetin e njeriut që jeton në një botë ku mungojnë vlera të qëndrueshme, të përjetshme, qëllime të larta e ideale, ku s'ka mundësi për të zgjedhur, ku mungon liria. Po atëherë ç'gjë do t'i jepte kuptim jetës njerëzore? Kamy i kushton një vëmendje të posaçme në doktrinën e tij filozofiko-etike problemit të krijimtarisë, të cilën e quan përmbajtje të jetës së «njeriut absurd». Por ku çon krijimtaria, gjersa gjithë vlerat janë iluzore? Duke mos pranuar qëllimet, Kamy e identifikon krijimtarinë e «njeriut absurd» me aftësinë për t'u përfshirë në rrjedhën e jetës së rëndomtë. Parimi themelor i kësaj filozofie është: krijo pa shikuar të nesërmen, pa besuar në të ardhmen. E kaluara, predikon Kamy, nuk i jep njeriut mbështetje, e ardhmja s'i tregon qëllime, prandaj s'i mbetet gjë tjetër veçse të përdorë çdo çast, të zhytet në jetën e rëndomtë. «Momenti i tanishëm dhe

zëvendësimi i momenteve të tanishme para ndërgjegjes që gjithmonë është e zgjuar, — shkruan Kamy, — ky është ideali i njeriut absurd». Kjo tregon se Kamy me ndihmën e filozofisë së tij e shndërron Sizifin nga një kryengritës në një Merso, që i nënshtrohet çastit, që s'çan kokën për moral, që nuk kupton se s'ke të drejtë ta godasësh tjetrin (siç bën Merso) vetëm ngaqë dielli djeg si shumë në një çast. Përmes transformimit të Sizifit në Merso lind papërgjegjësia morale. Merso i braktisur në vetvete s'do të dijë për asgjë tjetër përveç çastit, të cilit i dorëzohet tërësisht, mirëpo një njeri i tillë nuk mund të jetë i moralshëm. Para këtij njeriu nuk është e hapur rruga e heroizmit, por vetëm ajo e amoralizmit.

Kamy u përpoq që me mitin e Sizifit ta kamuflonë frymën pesimiste të filozofisë së tij, duke bërë sikur e fton njeriun drejt pasionit, aktivizmit, veprimt. Por në fakt filozofia e Kamysë mbetet filozofi e tragjizmit absolut të jetës, sepse ajo vërtet e fton njeriun në veprim plot pasion, por duke e quajtur të pamundur fitoren. Po kush do të mund të pranonte të vepronte, të luftonte pa pasur asnjë shpresë në fitore? Prandaj filozofia e Kamysë paraqitet si përlligjje vetëm e veprimeve të individualistëve anarkistë, që janë të destinuara të dështojnë. Zaten këtë e pohon edhe vetë Kamy në pjesën e fundit të «Mitit të Sizifit», që mban titullin «Kryengritësi i përjetshëm». Heroi ideal i Kamysë është ai që e bën revoltën qëllim në vetvete. Heroi i Kamysë s'ka dhe s'mund të ketë program pozitiv, sepse jetërsimin ai e quante të pamënjanueshëm. Mirëpo këtu qëndron edhe absurditeti i revoltës, që u servir Kamy njerëzve si diçka që mund t'a zëvendësojë lumturinë. «Revolta permanente» e Kamysë ka karakter tragjik, sepse e bën njeriun të pajtohet me realitetin absurd, ta durojë meqë s'ka rrugëdalje. Kamy predikon se tragjizmi i jetës së njeriut vjen ngaqë njeriu bëhet i vetëdijshëm për fatin e tij të hidhur. «Ekzistenca e punëtorit, — thotë Kamy, — është tragjike vetëm në ato momente, në të cilat punëtori bëhet i ndërgjegjshëm» d.m.th. përgjegjësinë për tragjizmin e punëtorit nuk e paskërkan kushtet ekonomike të rendit shfrytëzues borgjez, por vetë punëtori, i cili e kuptokërka se shtypet e shfrytëzohet. Kjo tregon se filozofia e absurditetit me idetë e saj reaksionare kthehet në një apologji të kapitalizmit.

Filozofinë e «kryengritësit absurd» Kamy e vuri edhe në themel të pikëpamjeve të tij estetike, të të ashtuquajturës teori të «revoltës në art», që e paraqiti në mënyrë të përmbled-

dhur në fjalën që mbajti kur iu dorëzua çmimi «Nobel». Kryejimtarinë artistike, ashtu si dhe jetën, ai e quante një «lojë absurde», kurse artin një mjet për ta manifestuar ndërgjegjen e «revoltuar» të artistit, që është, sipas tij, nga vetë natyra kryeindividualist. Kamy pranon vetëm një model artisti, vetëm atë që është i pushtuar nga ideologjia e individualizmit borgjez. Ky tip artisti i ndien të metat e botës absurde dhe priret t'i kundërshtojë. Mirëpo çdo ndryshim i botës, sipas Kamysë, është i mbarsur me rreziqe; sipas tij, përmbysjet dhe tronditjet e thella në histori gjoja s'kanë qenë të favorshme për artin. Në këtë mënyrë duke shpifur kundër revolucioneve dhe duke falsifikuar historinë e vërtetë të tyre, Kamy shpalli armiqësinë e papajtuësme midis tyre. Me këto predikime ai kërkon t'i trembë artistët dhe t'i largojë nga çdo lëvizje revolucionare.

Kamy predikon se arti është mjeti i vetëm, që mund të realizojë atë që s'e arrijnë revolucionet, mund të rivojë perspektivën përfundimtare të «revoltës njerëzore». Megjithëse Kamy thoshte se «arti është revoltë», ai shprehej kundër angazhimit social të artit. «Arti i madh, — thoshte ai, — është stil». Kjo tregon se teorikisht në estetikë Kamy qëndron në pozitë të formalizmit modernist, ndonëse veprat e tij artistike i ngjesh me përmbajtje ideologjike tendencioze, ekzistencialiste.

Kamy e kundërshtonte realizmin duke përdorur një varg argumentash banale. Realizmi, sipas tij, është një imitim fotografik dhe prandaj ai e shpallte parimisht të pamundur realizmin, sepse kopjimi absolut është i pamundur; i vetmi «film» realist, sipas tij, është vetë jeta, realiteti, kurse artit i duhet të largohet prej jetës. Artistit, predikon Kamy, i duhet të zgjedhë, por kjo s'e lejon të jetë objektiv, prandaj arti mbetet gjithmonë larg së vërtetës, mbetet një gënjeshtër. Arti është një revoltë karshi botës së mangët që rrëshqet; asaj ai synon t'i japë një trajtë tjetër, duke u shkëputur dhe larguar prej saj, prej realitetit. Kuptohet se arti, që do të ndërtohej sipas parimeve estetike të Kamysë, do t'i bënte shërbime të shumta shoqërisë borgjeze, duke i fshehur plagët e kontradiktat e saj, duke i mistifikuar ato. Zaten këtë e pohon haptas Kamy kur thotë se artistët s'janë as ligjvënës, as prokurorë, se puna e tyre s'është të gjykojnë, por të përlligjin. Artistit s'i mbetet veçse të fiksojë atë që lëviz në ndërgjegjen e secilit, pa dhënë gjykime e vlerësime për të, duke përlligjur çdo gjë. Në këtë mënyrë estetika ekzistencial-

liste e Kamysë u shndërrua nga mjet i «revoltës permanente» në mjet që herë haptas e herë tërthorazi merr në mbrojtje rendin «e mangët» kapitalist. Kamy i kalon kufijtë e artistit «të paanshëm». Ai merr përsipër rolin e gjykatësit që jep dënime, që dënon artin revolucionar realist dhe që merr në mbrojtje artin modernist. Kamy nuk e quante veten artist në shërbim të rendit shfrytëzues, por, megjithëkëtë, ai ndodhej mbi këtë anije dhe pajtohej të qëndronte në të edhe kur e ndiente se anija ecte drejt një fundi, drejt greminës.

Heroi absurd në art.

Veprat e tij artistike A. Kamy përherë e më tepër i shndërroi në fusha eksperimentale të filozofisë së tij ekzistencialiste dhe i ngjeshi me ide reaksionare. Për ta afirmuar me mjete artistike filozofinë e absurditetit Kamy përdori edhe dramën «Keqkuptimi» (1944). Drama ka një subjekt banal që të kujton përmbajtjen e «Rigoletos» së Verdit dhe që është përdorur shpesh në letërsinë e verdhë. A. Kamy shton në këtë subjekt vetëm një përmbajtje thellësisht ekzistencialiste, idenë se jeta është një zinxhir i pafund koincidenceash të rastit, që e bëjnë atë absurde e tragjike. Ja fabula e dramës. Zhani pas shumë vjetësh kthehet në shtëpinë e tij ku jeton e ëma me të motrën; në mërgim ai është pasuruar dhe vjen t'i bëjë të lumtur të afërmit e tij, që administrojnë një hotel-pension të vogël. Mirëpo nga dëshira për të marrë vesh se ç'presin nga jeta e ëma dhe e motra, Zhani e mban të fshehtë emrin e vërtetë dhe paraqitet si një afarist i pasur që ndalet me bujt në pensionin e tyre. Martës, motrës, s'i shkon në mendje ta pyesë për emrin dhe as që do të dijë se cili ishte. Ajo e mërzhitur nga jeta e varfër vendos ta vrasë bashkë me t'ëmën Zhanin, t'i marrë paret dhe më në fund të realizojë ëndrrën për të bërë një jetë të lumtur pa mundim e kokëçarje. E ëma vetëm që të mos dëgjonte në të ardhmen ankesat e së bijës, pajtohet me planin e Martës, sidomos, kur kjo ia mbush mendjen duke i thënë se do të bënin *vetëm një vrasje* dhe pas kësaj do të shtinin në dorë lumturinë *përgjithmonë*. Dhe kështu e vrasin dhe e hedhin në lumë, mirëpo në mëngjes zbulojnë se viktima ish biri dhe vëllaj i tyre. Duke mos e duruar këtë vrasin veten njëra pas tjetrës.

Me dramën e tij A. Kamy kërkon ta bindë spektatorin

se jeta është e ndërtuar mbi keqkuptime, të cilat i japin passhmangshmërisht asaj një karakter absurd dhe tragjik. Jeta thuret nga një varg ngjarjesh të rastit, ngaqë Zhani nuk u tha emrin, ngaqë e ëma dhe e motra nuk i kërkuan pasaportën, ngaqë deshën me çdo mënyrë të bëheshin të lumtura; mirëpo çdo synim drejt lumturisë është iluzor, ndërtohet gjithmonë mbi fatkeqësinë e tjetrit, mbi krime dhe mbaron me një shpërthim dhe më të madh të së keqes. Në fund të dramës Marta e shpjegon me këto fjalë atë që ndodhi dhe që përkon me thelbin e jetës: «Në qoftë se dëshironi ta dini të gjithë — ishte një keqkuptim. Dhe në qoftë se ju njihni sado pak botën, atëherë s'keni për t'u habitur me këtë.» Nuk është e vështirë të kuptosh se me idenë e mbizotërimit në jetë të rastësive që e bëjnë absurde, Kamy kërkon të fshehtë shkakun e vërtetë të krimit, pasionin për të fituar në kurriz të tjetrit me çdo mjet e mënyrë, pasion që e lind dhe e ushqen bota e pronës private. Dhe kuptohet se po të mënjanohet kjo botë, mënjanohet edhe shkakun themelor i atyre «rastësive» që e bëjnë njeriun kriminel për hir të pasurimit. Edhe me dramën «Keqkuptimi» Kamy bëri një hap tjetër të rëndësishëm për të marrë në mbrojtje rendin kapitalist, duke e shfaqësuar dhe duke ia lënë fajin kombinimit të rastësive, një «ligji absolut» të botës absurde.

Interpretimin ekzistencialist të jetës Kamy e thelloi më tej në dramën «Kaligula» (1945), që mban emrin e një perandori romak. Kaligula kur ndodhet pranë kufomës të së motrës e të dashurës i shkon mendja tek e vërteta e thjeshtë se gjithë njerëzit janë të vdekshëm, se këtë fund nuk mund ta shmangë njeri sado i pasur apo i plotfuqishëm që të jetë. Por nga ky mendim ai vendos të ndërmarrë një eksperiment «të madh», vendos të sillet si një tiran gjakatar e i egër për të provuar nëse do ta bënte të lumtur ushtrimi i «lirisë absolute». Ai refuzon perënditë, që i duket se e kanë ndërtuar keq botën dhe vendos, duke përdorur pushtetin e pakufizuar, të bëhet vetë perëndi d.m.th. qenie absolutisht e lirë. Ai provon të fitojë liri të pakufizuar duke ua kufizuar lirinë gjithë të tjerëve. Për këtë qëllim vjedh, grabit të pasur e të varfër, i poshtëron, i torturon dhe i vret pa asnjë arsye. Ai kërkon të nderë një situatë, ku të shfryjë dhuna e papërmbajtur dhe e paqëllimtë. Puna shkon deri aty saqë ai u jep armë edhe atyre që përgatisin komplete për ta vrasur atë vetë. Në qëllimin e tij për të shkatërruar, Kaligula kërkon të bëhet «filozof»; ai shkon, si të thuash, vullnetarisht drejt

vdekjes, sepse e merr si një kurorëzim të «lirisë absolute», mirëpo në fakt eksperimenti dështon; «liria absolute» nuk i sjell lumturi dhe e vë përballë vdekjes. «Unë nuk zgjodha rrugën që duhej, — thotë në këto çaste Kaligula, — Ajo s'shpie askurrkund. Liria ime është e pamundur».

Sigurisht, liria e arbitraritetit s'është liri reale. Drama e Kamysë e përmban me të vërtetë këtë konkluzion. Dhe për këtë arsye disa kritikë borgjezë dhe revizionistë thonë se gjoja drama drejtohej kundër dhunës fashiste. Në të vërtetë Kamy nuk do të ishte ekzistencialist po t'i jepte veprës së tij një kuptim kaq të përcaktuar dhe ta lidhte subjektin e dramës me një kontekst të përcaktuar historik e social. Sepse ai s'desh të fliste për problemet konkrete që lidheshin me shpërthimin e dhunës fashiste, prandaj ai zgjodhi subjektin nga historia e Romës. Dhe synimi kryesor i dramës ishte ta bindë spektatorin përmes «eksperimentit» të Kaligulës se njeriu gjithmonë ndodhet në një situatë absurde, duke qenë njëkohësisht *viktimë* dhe *xhelat* i vetvetes. Prandaj drama e Kamysë nuk është shkruar për ta dënuar dhe stigmatizuar Kaligulën dhe dhunën e paqëllimtë, përkundrazi, me të i vishet poza e «filozofit» këtij tirani të egër. Kamy kërkon ta paraqitë «filozofinë» e tij sa më të pranueshme nga gjithë të tjerët. Kaligula, gjysmë i marrë dhe gjysmë i urtë, i mposht të gjithë dhe i çarmatos me forcën e arsytimit të tij. Shipioni, djali i një senatori të vrarë prej tij, personifikimi i mirësisë, është i vendosur ta vrasë, por mjafton një bashkëbisedim i shkurtër me Kaligulën që të heqë dorë nga ky qëllim dhe t'i kthehet urrejtja në mëshirë e keqardhje si për një njeri të mjerë. Kamy na e jep Kaligulën si personifikim të absurditetit jo vetëm në rolin e xhelatit por edhe të viktimit, që s'di ç'ta bëjë lirinë, që i kthehet liria në një barrë dhe që për ta ruajtur lirinë krijohet në krime, gjë që e bën edhe më absurde ekzistencën e tij. Madje Kamy përpiket të zbulojë edhe virtytet e Kaligula. Kështu Shipioni që desh ta vriste, arrin në përfundimin se pavarësisht nga fatkeqësitë që u sjell të tjerëve, Kaligulës nuk mund t'i mohohet aftësia për ta kuptuar bukurinë e poezisë. Shipionit i vjen keq për «vuajtjet» e Kaligulës që «eksperimenton» duke përdorur mjete barbare me pretekstin se po njez misteret, ligjet më të thella të qenies. Në dramë Kaligula i thotë Shipionit: «Ti je i pastër në mirësinë tënde, siç jam unë në ligësinë time». Dhe Shipioni i përgjigjet: «Unë jam i aftë ta kuptoj këtë gjë». Sipas

filozofisë së Shipionit, gjëja më e rëndësishme është që të zbulohet kuptimi i gjërave dhe për hir të kësaj mund të përligjet dhuna e paarsyeshme dhe pasojat më shkatërrimtare të saj. Kjo filozofi e bën Shipionin të heqë dorë nga komploti kundër Kaligulës, sepse e quan që ai dhe Kaligula kanë diçka të rëndësishme të përbashkët, kanë pasionin e fortë për t'u mësuar gjërave domethënien. Shipioni shndërrohet përmes akrobacive të filozofisë së Kamysë nga armik i Kaligulës në adhurues i tij. Kamy nxjerr përfundimin se s'mund të ketë asnjë lloj argumenti, me ndihmën e të cilit të mund të dënosh Kaligulën. Kamy as vdekjen e Kaligulës nuk e përdor për të dënuar filozofinë fashiste të dhunës. Këtë s'kishte si ta bënte, sepse, siç e ka pranuar vetë Kamy në «Letra mikut gjerman», ai kishte pasur anë të rëndësishme të përbashkëta me filozofinë dhe ideologjinë fashiste. E përbashkët ka qenë filozofia e amoralizmit cinik. «Ne gjatë kemi menduar njëloj, — shkruante Kamy, — se kjo botë s'ka asnjë bazë të lartë dhe se jemi të zhgënjyer. Ju i atribuoni të njëjtën vlerë së mirës e së keqes. Pa moral hyjnor dhe njerëz mbetet ligji i kafshëve, mbetet dinakëria dhe dhuna. Ju konkluduat se njeriu është një hiç dhe se mund t'ia vrasësh shpirtin, se në bazë të historisë qëndron si detyrë e individit aventura e sundimit, kurse morali i historisë është realizimi i fitoreve. Por të thuash të vërtetën, edhe unë kam menduar kështu si ju». Pra, Kamy, jo vetëm nuk e stigmatizon dhunën fashiste, por përkundrazi, ka notuar në ato ujëra ideologjike që përligjin amoralizmin dhe përmes tij edhe veprimet barbare të fashizmit. Drama «Kaligula» provon edhe një herë se sa shumë është e mundur që të pajtohen ekstremet: filozofia ekzistencialiste, që pretendon të jetë «ultrahumaniste», me ideologjinë fashiste, që mbështetet në amoralizmin cinik.

Njeriu modest

Si një variant të heroit absurd Kamy sajoi edhe «heroin modest» në romanin «Murtaja» (1947). Edhe për këtë roman është thënë se gjoja u bën jehonë ngjarjeve të Francës të pushtuar nga fashistët. Natyrisht një aludim për këto ngjarje romani e ka, por ato i shërbejnë autorit vetëm si pretekst për të afirmuar filozofinë ekzistencialiste.

Romani është hartuar në trajtën e një kronike të një qyteti në vitin 194..., që sulmohet nga epidemia e murtajës. Romani nuk ka subjekt ose intrigë të mirëfilltë, por përbëhet nga një varg shënimesh që ndjekin grafikun e epidemisë me gjithë luhatjet e saj. Siç ndodh në çdo vepër ekzistencialiste, edhe përmbajtja e «Murtajës» nuk ka të bëjë me ngjarje reale, nuk paraqit qëndrimin e njerëzve në një situatë reale ku shpërthen një epidemi murtaje në një moment ose në një vend të caktuar. Murtaja për Kamynë është thjesht një simbol mbihistorik, një simbol abstrakt me shumë kuptime, një aludim për sëmundje, luftë, dhunë, fanatizëm, vdekje, obskurantizëm, tragjedi, etj. Ky interpretim abstrakt murtajës është në përputhje me konceptin ekzistencialist pesimist mbi historinë, që e merr jetën si një shpërthim të papërmbajtur të ligësisë. Këtë nëntekst të romanit Kamy e nxjerr në shesh përmes një personazhi që pyet: «Ç'do me thënë murtajë»? dhe përgjigjet: «Murtaja është jeta!».

Në frymën e filozofisë së tij ekzistencialiste, Kamy e konsideron murtajën, këtë farë të së keqes, si fillësë të parë dhe rrënjë të jetës njerëzore; mikrobet e saj nuk mund të zhduken, por vetëm rigjallërohen herë pas here. Këtë sëmundje njerëzit nuk arrijnë ta zhdukin. Ajo tërhiqet, largohet përkohësisht që të rikthehet e të shpërthejë më me forcë. Njerëzit të rrëmbyer nga vorbulla e jetës së rëndomtë, e harrojnë murtajën, vetëmashtrohen lehtë dhe besojnë në lumturinë, por sipas Kamysë, ata i përgjon vdekja, që pret çastin vetëm t'i turret e t'i gllabërojë. Nëpërmjet romanit «Murtaja» Kamy kërkon ta bindë lexuesin se jeta është një burg që ka për rojtar vdekjen.

Qytetin Kamy e jep në çastet e karantinës, kur jeta e tij i është nënshtruar një disiplinë strikte, tepër të mërzi-shme e të paduruar. Atë e ka pushtuar frika, tmerri i epidemisë. Kjo situatë e sajuar përbën «klimën ekzistencialiste» për njerëzit që ndeshen me absurditetin e murtajës. Në roman s'bëhet fjalë për fate njerëzore, për karaktere të mirëfillta, por për kukulla që trupëzojnë koncepte abstrakte. Personazhet luajnë rolet që u ka parapërcaktuar autori nga pozitë e ekzistencializmit. Doktorin Rijò, që mban shënimet e kronikës, personifikimi i filozofisë ekzistencialiste, që e kupton karakterin absurd të jetës, që është aq i «zgjuar», sa të mos gënjehet nga çdo optimizëm e heroizëm i rremë, përpiqet t'i përshtatet në mënyrë ekzistencialiste situatës, d.m.th. ta pranojë atë ashtu siç është, me gjithë tragjizmin e saj dhe

të «humbasë mendjen», të kridhet në çikërrimat e rëndomta të jetës së përditshme. Rijò bën sikur nuk e pranon fatin e hidhur. «Duhet të jesh i marrë, i verbër ose i poshtër, — thotë ai, — që të pajtohesh me murtajën». Ai nuk është aq i cekët sa njeriu i fesë, Penelu, që beson se njerëzit për shkak të «mëkatës filleclare» e meritojnë murtajën. Penelu nuk shikon në jetë asnjë mundësi e rrugë tjetër përveç alternativës: «Ose duhet pranuar ose duhet mohuar gjithçka!» dhe si një fanatik i ngurtë refuzon të mjekohet dhe vdes, duke vërtetuar me këtë shterpësinë e moralit fetar.

Ndryshe nga Penelu, doktorin Rijò anon nga «mendimi modest», bën punën e përditshme, mjekon duke përqeshur e duke u tallur me çdo akt vetëmohimi, duke besuar që, në fund të fundit, çdo përpjekje e njerëzve është punë Sizifi. Ai s'e pranon se mund të ketë ideale. «Shpëtimi i njeriut, — thotë Rijò, — është për mua një fjalë tepër e madhe. Unë nuk shikoj aq larg. Shëndeti i njeriut — ja ç'më intereson mua, shëndeti, në radhë të parë». Ai vazhdon të mjekojë, duke parë njerëzit që i rrëmben kosa e vdekjes, ushtron zanatin e tij dhe ka turp se mos punën e tij e marrin për heroizëm.

Këtu del në shesh edhe helmi i pilulës ekzistencialiste, që synon ta diskreditojë idenë e vetëmohimit, të heroizmit njerëzor për një çështje të madhe, për një qëllim të lartë. Heroizmi, optimizmi, idealet, për Kamynë, janë llafe, fjalë bombastike dhe iluzione, sepse e vetmja mundësi që i mbetet njeriut është ta pranojë veten të pafuqishëm dhe të zhytet, të humbasë në çikërrimat e jetës së rëndomtë. Sipas filozofisë së Kamysë nuk ka as skifterë, as zhgaba, ka vetëm bullarë, zvarranikë. Kuptohet se me një filozofi të tillë njeriu nuk mund të bënte «punën e përditshme» në luftë kundër fashizmit. Filozofia ekzistencialiste nuk e fton njeriun të ngrejë krye kundër çdo realiteti të shëmtuar e të padrejtë, përkundrazi, e josh me «mendimin modest» të kthehet në një zvarranik, në një «njeri pa cilësi». Këtë filozofi që e deheroizon artin Kamy e gatoi për të luftuar e diskredituar figurën e revolucionarit të vërtetë. Ai i karikaturoi revolucionarët. Sipas Kamysë, revolucionari është njeri i dështuar, gjysmak, i dyzuar, që kërkon ta afirmojë veten me çdo kusht qoftë edhe duke vrarë, por pa u bërë fajtor, që kërkon të marrë anën e viktimave pa u bërë vetë vrasës, që kërkon t'u kundërqendrojë sundimtarëve, por pa u bashkuar me kundërshtarët e tyre, duke besuar se

kështu ruan «pastërtinë» e tij. Është e qartë se këto tipare që Kamy i vesh Tarrusisë nuk janë tiparet e një revolucionari të vërtetë, aq më pak të një revolucionari të tipit marksist-leninist, por janë tipare të një anarkisti oportunist dhe të një «oportunisti anarkist», të një dështaku, gjysmaku që hyn në kategorinë e njerëzve që duan të zenë një pozitë të ndërmjeme sa me njërin, po aq me tjetrin, që ua ka qejfi rrugën «e mesme të artë». Duke e diskredituar tipin e revolucionarit të epokës sonë, Kamy u bën një shërbim të madh forcave reaksionare, antikomuniste.

Vijën e luftës përhera e më të hapur kundër teorisë dhe praktikës revolucionare A. Kamy e thelloi edhe më në vepra të tjera si në dramën «Të drejtët» (1949) dhe «Njeriu i revoltuar» (1951). Subjekti i dramës së parë lidhet me jetën e terroristëve rusë gjatë revolucionit të 1905, por situata është e sajuar posaçërisht për të afirmuar idetë ekzistencialiste kundërrevolucionare të A. Kamysë. Konflikti krijohet nga që heroi i dramës, Koljalevi, që kishte marrë përsipër të vriste një princ nga familja e carit, nuk e hedh dot bombën sepse s'dësh të vriste edhe dy fëmijë, që u ndodhën së bashku me princin. Kamy përpiket të tregojë se dhuna është në vetvete një e keqe pavarësisht nga qëllimet, pavarësisht se *cili* e përdor dhe *përse* e përdor. Kamy lëvdon vetëm një tip «revolucionari» që është i aftë të mbajë vetëm poza, ose që kurrë nuk guxon të kalojë nga fjala te vepra. Dramën «Të drejtët» Kamy e shndërroi në një sulm të ndyrë kundër idesë së revolucionit, në një eksperiment spekulimesh filozofike për të kundërshtuar domosdoshmërinë e dhunës revolucionare dhe për ta diskredituar atë. Këtë vijë ka edhe drama filozofike «Njeriu i revoltuar», në të cilën filozofi ekzistencialist turret kundër revolucioneve dhe dhunës revolucionare. Gjithë arsyetimet e tij në këtë vepër i ndërton mbi dallimin e sajuar artificialisht midis «revoltës» dhe «revolucionit»: revoltën ai e vë mbi revolucionin. Sipas Kamysë vetëm «i revoltuari» mund të fitojë e të ruajë pastërtinë morale, shpirtërore duke mos besuar në ngadhënjimin e drejtësisë, duke refuzuar idealet, revolucionin dhe dhunën revolucionare, duke i zëvendësuar ato me të ashtuquajturin «*nonkonformizëm permanent*», i cili në fakt është thirrje për mosveprim, është një formë e maskuar e pajtimit me realitetin e shëmtuar borgjez. Logjika e filozofisë ekzistencialiste e çoi Kamynë në pozitën e antikomunizmit të hapët. Kjo është edhe një dëshmi e kuptimit të vërtetë klasor reaksionar të letërsisë ekzistencialiste në përgjithësi, të mbrojtur me këtë filozofi.

KAPITULLI IX

EKSPERIMENTET E REJA TË LETËRSISË MODERNISTE

Antiromani — dehumanizim i letërsisë

Gjatë viteve 50 dhe 60 në vendet borgjeze dhe revizioniste u bë një zhurmë e madhe rreth të ashtuquajturit «roman i ri», «antiroman» ose «aletërsi». Inisiatorë të «antiromanit» në planin estetik dhe krijues letrarë të tij kanë qenë shkrimtarët francezë Alen Rob-Grije, Bytor, Natali Sarot dhe shkrimtarë të tjerë, që ndërmorën një sulm të ri modernist kundër realizmit në letërsi, posaçërisht kundër romanit realist. Si pretekst të parë këta shfrytëzuan pakënaqësinë ndaj letërsisë së verdhë komerciale, që kishte vërshuar pas Luftës së Dytë Botërore. Modernistët e reklamuan antiromanin si mjet për t'u mbrojtur nga presioni i letërsisë së verdhë.

Preteksti i dytë ishte pakënaqësia e një pjese të mirë të publikut ndaj letërsisë ekzistencialiste, ndaj subjektivizmit të saj. Në vitet 50 në vendet kapitaliste filloi të ndihej një lloj veljeje nga romani ekzistencialist, që përhapte filozofinë e dëshpërimit, të absurditetit. Që këtej Rob-Grije shpalli nevojën e zëvendësimit të «romanit të dëshpërimit» me antiromanin, të cilin e quajti madje, një tip të ri «realizmi», që gjoja kapërcente njëanësitë e realizmit të vjetër, anakronik dhe të letërsisë ekzistencialiste. Në të vërtetë antiromani nuk u ndërta në kundërshtim me ekzistencializmin, por në luftë me realizmin, me romanin realist.

Antiromani, si një metodë e letërsisë moderniste, pava-

rësisht nga pretendimet për një «novatorizëm» absolut, ishte një vazhdim i drejtpërdrejtë, nga njëra anë, i natyralizmit dekadent dhe i eksperimenteve formaliste të Prustit e Xhojsit; nga ana tjetër, i ideve filozofike të letërsisë ekzistencialiste. Përhapjen e tij e favorizuan interesat e borgjezisë që e pëlqente dekadencën e romanit, të këtij lloji të letërsisë të thirrur për të dhënë tablo të gjera epike të jetës sociale dhe të kontradiktave të saj themelore.

Për të përligjur estetikisht antiromanin mbrojtësit e tij përdorën shumë argumenta teorike. Ata u ngritën sidomos kundër të ashtuquajturit «subjektivizëm krijues» të letërsisë dhe të romanit realist. Natali Sarot thoshte se romani realist gjoja e pengon paraqitjen e realitetit siç është, sepse e përdor këtë realitet si motiv ose si lëndë të parë bruto dhe pastaj e përpunon dhe e transformon sipas disa konceptesh, kurse Rob-Grije thoshte se «subjektivizmi» i romanit realist vjen nga përpjekje e autorit për t'i veshur botës ndjenjat dhe emocionet e tij.

Subjektivizmi s'ka qenë cilësi e artit realist, por e letërsisë moderniste. Fryma e subjektivizmit përshkonte romanin ekzistencialist, romanet moderniste të Prustit dhe Xhojsit. Mirëpo ithtarët e «antiromanit» nuk luftojnë kundër këtij subjektivizmi të modernizmit; ata sulmojnë letërsinë realiste, aftësitë e saj për ta vlerësuar, interpretuar dhe përgjithësuar materialin jetësor nga pozitat e një botëkuptimi përparimtar, vitalitetin që ka ajo për të depërtuar në thelbin e dukurive të realitetit, në botën e brendshme dhe psikologjinë e njeriut. Pikërisht këto cilësi të romanit realist, që përbëjnë një nga epërsitë e tij, ithtarët e antiromanit i quajnë «subjektivizëm», madje, «borgjez».

Por me ç'rrugë kërkojnë ta shmangin këtë «subjektivizëm» ose, më mirë të themi, me ç'rrugë kërkojnë ta dëbojnë realizmin nga romani? Sipas Rob-Grijesë kjo mund të realizohet duke përdorur një teknikë «të re» antirealiste, parimi themelor i së cilës është *shozizmi*, vënia e sendit në qendër të artit. Ai ka thënë se romani tradicional realist gjoja e shtrembëronte realitetin mbasi u linte pak vend sendeve dhe paraqitjes së tyre me objektivitet. Edhe kur merrej me sendet, romani tradicional realist i jepte ato nga pikëpamja e funksionit të tyre social, nga pikëpamja e vendit, e rolit të tyre në jetën e njeriut, nga pikëpamja e atyre ndjenjave, mendimeve dhe ideve që i shkaktonin njeriut, dmth i jepte të pandarë nga subjektiviteti i autorit. Këtë gjë Rob-Grije e quan «kufizim» të realizmit, që mund të kapërcehet vetëm

në qoftë se letërsia do t'i përshkruante me objektivitet absolut sendet, duke mënjanuar çdo ndërhyrje të autorit, duke i parashtruar faktet në një mënyrë të tillë që ato të mos kenë asnjë kuptim tjetër, të mos u thonë lexuesve asgjë më tepër nga ç'janë sendet në vetvete. Ai ka pohuar se «shtrembërimi» i realitetit nga realizmi gjoja ndodh atëherë dhe aty, ku dhe kur shkrimtari, duke paraqitur sendin, përpiqet t'i zbulojë një kuptim më të thellë, t'i zbulojë, siç thuhet, «logjikën» e tij ose kur përpiqet të futë nënkuptime, që zbulojnë ndjenja e mendimet e njeriut. Që këtej Rob-Grije konkludonte se shkrimtari duhet të paraqitë vetëm atë që i shikon syri, i pandërmjetësuar nga arsyeja, vetëm fakte «të kulluara», të çliuara nga çdo interpretim dhe nga çdo ndërhyrje e logjikës; shkrimtari duhet të tregojë vetëm gurë, pjata, karrige, dritare, hekura, lëvizje duarsh, këmbësh, gishtash, etj. «Merita» e antiromanit, sipas Rob-Grijesë, qenkësh në faktin se ai me përshkrime të sakta hollësish e detajesh të jashtme jep me vërtetësi të gjallë vëllimin, pamjen, peshën, formën, aromën, materialin e sendeve.

Nuk është e vështirë të kuptosh se zbatimi i një platforme të tillë ideoartistike do ta shturte dhe do ta likuidonte romanin si lloj me potencial të madh pasqyruar të tablove të gjera të jetës. Këtë e vërtetojnë edhe antiromanet e Rob-Grijesë që janë të mbushura me ushtrime formaliste dhe natyraliste të këtij tipi. Ja si përshkruhet njeriu në një romanet e tij: «Tetë gishtërinj të shkurtër, të trashë prekin njëri-tjetrin. Pjesa e prapsme e dorës së djathtë është mbi pjesën e brendshme të së majtës. Gishti i madh i së majtës përkëdhel thuan e gishtit të djathtë, në fillim lehtas, pastaj e shtrëngon më me forcë. Pastaj e ndryshojnë pozicionin...»

Ky fragment është kuptimplotë. Ai dëshmon se sa e pamundur është për artistin të jetë artist dhe të shmangë çdo subjektivitet në paraqitjen e jetës. Vetë Rob-Grijesë i shpëtojnë fjalët si «përkëdhel», që sidoqoftë flasin për «ndjenja» dhe «emocione», të cilat s'i ka dhe s'mund t'i ketë gishti si send, por i ka njeriu me duar e gishta. Fragmenti tregon se sa e leverdishme është për klasat sunduese reaksionare që romanet të mbushen me gjepura të tilla shoziste, duke lënë mënjanë lumin e madh të jetës, dramën dhe kontradiktat e saj sociale.

Mund të mendohet se Rob-Grije nis nga përshkrimi i hollësive që të na japë portretin e përgjithshëm. Në të vërtetë përshkrimi i çdo gjëje, sipas tij, nuk ka kuptim si përshkrimi

i një pjese ose i një detaji që na çon tek e tëra, sepse çdo gjë, çdo detaj, arsyeton ai në mënyrë metafizike, është botë më vete, është një e tërë në vetvete; shkrimtari s'duhet t'u japë ndonjë kuptim tjetër detajeve e hollësive, xhestit, veprimeve e fjalëve nga ç'janë në vetvete si të tilla. Me këtë metodë Rob-Grije e copëzon, e thërrmon heroin dhe në vend të tij lë vetëm gishta, thonj, sy, veshë, qime, qeliza. Kjo prirje i hap rrugë të gjërë dehumanizimit të artit, mënjanimit të njeriut nga arti.

Rob-Grije kërkon, madje, që përshkrimi në roman të jetë më objektiv edhe se ai që jep aparati fotografik. Mirëpo me «objektivitetin» e tij ai, sidoqoftë, i imponon botës një kuptim që ajo s'e ka; ajo bëhet krejt absurde, kaotike, e pakuptueshme; pra përshkrimet e tij fitojnë përsëri një kuptim, por një kuptim të shtrembër. «Teknika e re», që duhej t'i zinte vendin realizmit dhe duhej të afirmonte objektivitetin, në romanet e Rob-Grijesë, përdoret për të pohuar idetë se bota dhe jeta janë absurde, pa kuptim. Mirëpo me këto ide duket qartë se Rob-Grije nuk ka bërë asnjë çap për t'u larguar nga ekzistencializmi, nga i ashtuquajtimi «roman i dëshpërimit», domethënë u kthye aty nga desh të largohej. Për ilustrim mund t'i drejtohem romanit tjetër të tij «Labirinti», në të cilin, me gjithë përpjekjet që bën autori për të mos u dhënë ndonjë kuptim tjetër ngjarjeve, në fakt përshkrimi i tyre e çon lexuesin tek filozofia e ekzistencializmit që e shpall botën absurde. Duke lexuar këtë roman, ndonëse me vështirësi, lexuesi kupton se përshkruhen ditët fill pas kapitullimit të Francës gjatë Luftës së Dytë Botërore. Përmes vargut kaotik të fragmenteve lexuesi mund të zbulojë se bëhet fjalë për një ushtar, që duhet të ketë marrë përsipër t'i shpjerë letrat babait të shokut të tij të vrarë. Takimi në pikëpjekjen e caktuar nuk realizohet. «Heroi» endet nëpër rrugicat e qytetit; vazhdojnë kërkimet e pafrytshme, rraskapitëse; përshkruhen sëmundje, pastaj, zhurma biçikle, britma brutale në gjuhë të huaja; breshëri mitralozi, agoni. Episodet janë dhënë me qëllim të ngatërruara, të përsëritura dhe të përzjera me halucinacione. Megjithëse autori ngul këmbë dhe e thekson se s'ka dashur t'i japë romanit kuptim alegorik, në të theksohet ideja se jeta është një labirint, ku njeriu vërtitet pa shpresë që të gjejë rrugëdalje. S'është e rastit që Zh.P. Sartri e përshëndeti antiromanin.

Teknika e antiromanit nuk mund t'i sillte asgjë pozitive letërsisë. Sado që ta dëshirojë shkrimtari paraqitjen e reali-

tetit pa asnjë subjektivitet, kjo është absolutisht e pamundur, sepse përshkrimi i asaj që shikon syri realizohet patjetër me ndërmjetësimin e ndërgjegjes, të arsyes, logjikës, idealit, të subjektivitetit njerëzor. Sidoqë të vërtiten punët letërsia në çdo formë të saj është një përvetësim shpirtëror i botës, siç është përvetësim shpirtëror edhe akti më i thjeshtë i përshkrimit të fakteve. Këtij subjektiviteti nuk i shpëton dot as Rob-Grije në shkrimet e tij. Dhe sigurisht, e keqja e antiromanit nuk qëndron në praninë e subjektivitetit, por në subjektivizmin, që i vjen prej botëkuptimit idealist e metafizik, prej teknikës së «përroit» psikik, prej ndikimit të pikëpamjeve filozofike të ekzistencializmit, që e shtyjnë shkrimtarin ta paraqitë botën pa jetë, si një depozitë sendesh absurde dhe letërsinë ta shikojë si mjet për t'i bërë inventarizimin e rëndomtë. Kjo teknikë ndonëse paraqitet si e «re» është e njëjtë me teknikën e natyralizmit të vjetër. Me teknikën e vet antiromani i heq letërsisë forcën njohëse, ekspresive dhe emocionuese.

Epërsitë e romanit realist nuk mund t'i errësojë antiromanin. Shkrimtarët realistë kanë dhënë të vërtetën e jetës sepse kanë depërtuar në thelbin e dukurive dhe ngjarjeve, sepse kanë zbuluar prapa dukjes, sipërfaqes thelbin e tyre, kuptimin objektiv të tyre. Përmes detajeve realistët kanë dhënë të tërën, tablo sa më të plota, të shumanshme të jetës, kanë paraqitur dukuri e rrethana tipike, duke mos mbajtur qëndrim pasiv ndaj realitetit, duke mos e shndërruar letërsinë në regjistruese dhe në një kronikë të thjeshtë të fakteve. Shkrimtari realist i zgjedh faktet, i përgjithëson dhe e interpreton materialin jetësor në përputhje me një botëkuptim dhe ideal përparimtar, duke dalluar dukuritë e rëndësishme nga ato të rastit e të parëndësishme. Arti i romanit realist u ka dhënë dhe vazhdon t'u japë lexuesve kënaqësi të madhe estetike dhe ka ndikuar emocionalisht mbi ta, sepse i ka pasqyruar sendet dhe dukuritë në prizmin e cilësive të tyre estetike, ka nxjerrë në pah aspektet ekspresive, emocionuese të sendeve, ngjarjeve dhe veprimeve, duke i vlerësuar ato nga pozitativet e një ideali përparimtar estetik.

Arti realist ka edhe një epërsi tjetër. Ai gjithmonë ka vënë në qendër të tij njeriun dhe bota e ka interesuar përdërisa në të është i pranishëm njeriu, d.m.th. kryesisht si sfond ku jeton, vuan, punon dhe lufton, gëzohet e hidhërohet njeriu, kryesisht nga pikëpamja e atyre raporteve që krijohen midis botës dhe njeriut. Artistët realistë janë përpjekur që

edhe sendet t'i paraqitin nga ajo pikëpamje që ndihmon për të shprehur botën njerëzore, ndjenjat dhe mendimet e njeriut. Gëtja thoshte: «Ne nuk duam tjetër art, përveç atij që pasqyron botën në marrëdhëniet e saj me njeriun».

Krejt ndryshe nga romani realist, teknika e antiromanit është një mjet për dehumanizimin e artit, për të mënjeluar njeriun nga arti, për të sjellë në letërsi frymën e përsendëzimit, të kultit të mallit, që përbën idealin e «shoqërisë së konsumit».

Tendenca dehumanizuese e antiromanit duket edhe në dëbimin e subjektit dhe sidomos të personazheve, në ngushtimin e vendit të tyre në strukturën e përgjithshme të romanit. «Romani i personazheve, — ka shkruar Rob-Grije, — i përket së kaluarës».! Rob-Grije dëbimin e personazheve nga romani përpiket ta justifikojë me një varg tezash të pathemelta; ai pohon se gjoja shoqëria nuk mund të japë veçse një tip individi, vetëm individualistin, dekadentin, tipa si Rastinjaku i Balzakut ose si Dorian Grej i Oskar Uajlldit. Në shoqëri, sipas tij, është i mundur vetëm ai tip individi, që nxori nga gjiri i saj borgjezia. Prandaj në mënyrë sofistike Rob-Grije dëbimin e personazheve nga romani e quan një akt «antiborgjez». Por nuk është e vërtetë se shoqëria ka lindur vetëm një tip individi; ajo, në përputhje me veçoritë konkrete historike, ka dhënë gjithmonë larmi tipash, individësh. Ajo ka dhënë edhe revolucionarin, i cili për Rob-Grijenë s'ekziston fare. Duke bërë sikur dëbon nga romani individualistin dekadent, Rob-Grije i mohon të drejtën e artit të paraqitë revolucionarin, njeriun në përgjithësi por, duke dëbuar njeriun, i mënjanon personazhet, karakteret nga romani, d.m.th. e shndërron romanin në një mjet për dehumanizimin e letërsisë.

Këtë e dëshmojnë mirë romanet e Rob-Grijesë, ku mbi-zotëron përshkrimi i sendeve, sipërfaqeve, vijave, ngjyrave, vëllimeve, relievit, formave gjeometrike. Edhe në ndonjë rast, kur ai s'bën dot pa njeriun, atë na e jep si një send. Nga romani i tij «Xhelozia» nuk mund të përfutosh ndonjë përfytyrim sadopak konkret rreth personazheve, që janë thjesht hije ose shenja konvencionale. Në këtë roman flitet për një farë A d.m.th. për një njeri që s'ka as emër, por vetëm iniciale. Ai është i shoqi i një gruaje që ka relacione me një farë Franku. Por qoftë Frankun, qoftë A-në autori nuk i paraqet si njerëz, si individualitete njerëzore, por si një varg detajesh e copërash. Ai nuk thotë se Franku rri në shezlong,

por flet për «duar paralele që pushojnë» për «jaka këmishash» etj. Megjithëse rrëfimi bëhet në emër të A-së, që vrojton zhvillimin e relacioneve të gruas së tij me Frankun, autori s'na thotë gjë tjetër veçse që mungon, që nuk është i pranishëm. Mungesa e tij është i vetmi tipar, që i atribuon shkrimtari A-së. Për ta bindur lexuesin mbi mungesën e A-së shkrimtari përdor lloj-lloj trukesh si p.sh. «mbi tryezë janë tri gota; njëriën ia zgjat Frankut, kurse tjetrën e merr për vete; gota e tretë s'preket» d.m.th. është e tepërt dhe kjo qenka shenja e mospranisë së njeriut të tretë.

Antiromanet, në vend të personazheve të gjalla dhe të individualizuara, përdorin përemra dhe iniciale, shenja konvencionale si «Ai», «Ajo», «A-ja», «B-ja», «I pari», «I dyti». Në romanin me titull «Drama» të Filip Solersit në vend të «heronjve», vihen përemra «Unë» dhe «Ai». Tek romani tjetër me titull «Numrat» ka tre përemra «Unë», «Ne» dhe «Ju».

Antiromaneve u mungon rrëfimi që zëvendësohet nga episode të palidhur. Në romanin «Drama» ka 64 episode, aq sa numri i kutive të fushës së shahut: 38 episode janë në personin e parë dhe të tjerat në personin e dytë, që alternohen njëri me tjetrin. Romani «Numrat», po i këtij autori, ka një skemë më të ndërlikuar, episodet mbajnë numrat nga 1 deri në 4, që përsëriten, kurse numri i përgjithshëm i episodeve përcaktohet nga kjo seri matematike: $1+2+3+4=10$; $10^2=100$. Çdo tre episode jepen në kohë të kaluar, kurse i katërti në të tashmen.

Kuptohet se këto konstruksione janë krejt formaliste dhe bëhen qëllim në vetvete. Në antiromanin nuk është kryesore njeriu dhe rrjedha e jetës së tij, por ndërtimi formal, kompozicional i materialit, mënyra e organizimit të tij, e cila është në kundërshtim me zhvillimin e ligjshëm, të natyrshëm, shkaksor të ngjarjeve. Thyerja e kronologjisë, copëzimi dhe montimi i episodeve arbitrarisht, së prapthi përdoren për të afirmuar karakterin absurd të botës, për të mohuar idenë e progresit, dhe, njëkohësisht, për ta shkatërruar romanin së brendshmi, duke varfëruar në kulm përmbajtjen e tij ideore.

Dehumanizmi i letërsisë përmes antiromanit nuk është produkt thjesht i koncepteve estetizante formaliste të ithtarëve të tij; ai dëshmon sidomos për thellimin e krizës së kulturës borgjeze, për varfërimin e botës shpirtërore të individit në kushtet e sotme të shoqërisë kapitaliste, për standartizimin e shijeve të njerëzve të «shoqërisë së konsumit».

Psikologjizmi i «kulluar» i antiromanit

Brenda aletërsisë një vend të gjerë zë edhe krahu i saj subjektivist, që paraqitet si një ekstrem i kundërt me estetikën e *shozizmit*, por që sjell po ato pasoja për romanin. Ky krahu u përfaqësua nga krijimet e Natali Sarot dhe Mishel Bytorit, të dy shkrimtarë francezë, ndonëse tani antiromani subjektivist është shtrirë në letërsinë e të gjitha vendeve kapitaliste e revizioniste. Natali Sarot, duke dashur ta argumentojë teorikisht antiromanin subjektivist, e pranon se përdor teknikën e «përroit» psikik, por, sipas saj, ajo paska hedhur një hap më përpara në krahasim me Prustin dhe Xhojsin sepse i kushtoka vemendje «jo aq ndërgjegjes se sa subkoshiençës, ku instinkti ka pushtet më të madh se sa arsyeja». Sarot përpigjet të gjejë argumenta për ta orientuar letërsinë drejt rrëmihjes në subkoshiençë. Sipas saj, orteku i informacionit të mjeteve teknike moderne të komunikimit e detyron njeriun të zhytet në vetvete, në kërkim të «Unit» të kulluar, të pashtrembëruar dhe të paturbulluar nga mbishtresat e paragjykimeve sociale, klasore, ideologjike. Prandaj Natali Sarot thotë se në këtë situatë fiksimi i një ndijimi të vetëm, kapja e impulseve të turbullt që vijnë nga thellësitë e subkoshiençës nuk kanë rëndësi më të vogël se sa përshkrimi i shqetësimeve të mëdha shpirtërore të njerëzve në konfliktet sociale të jetës, që i ka dhënë letërsia realiste. «Qëllimi i librave të mia, — thotë Natali Sarot, — është përshkrimi i tropizmave». Madje për hir të përshkrimit të këtyre «reflekseve elementare», sipas saj, letërsia duhet të mos e përfillë njeriun si personalitet, si genie sociale, madje, as si genie tërësore fizike.

Sarot quan një «meritë» të antiromanit dëbimin e plotë të çdo personazhi; për të është më interesante të përshkruhet luhatja më e vogël e një përjetimi, fillimi i lindjes ose i shuarjes së një ndijimi, se sa personazhet dhe jeta, personaliteti e karakteri, bota e tërë shpirtërore e tyre. Për hir të tropizmave antiromani sakrifikon njeriun, për hir të përshkrimit të ndijimeve lihen mënjandë bartësit e tyre, njerëzit. «Kirurgu, — ka thënë në mënyrë sofistike Sarot, — e përqëndron syrin në atë sektor që kërkon ndërhyrjen e tij, duke abstraguuar nga trupi i tërë i vënë në gjumë. Artisti, gjithashtu, duhet të përqëndrojë vëmendjen, kureshtjen në një moment të ri psikologjik, duke harruar personazhin e palëvizshëm».

Sigurisht Sarot dredhon kur thotë se kirurgu shikon vetëm një pjesë lokale; kirurgu i mirë, duke përdorur thikën në një pjesë të trupit, s'e harron njeriun, as zemrën, mushkërinë, trurin etj. Ajo dredhon, gjithashtu, kur pohon se antiromani sjell një gjë krejt «të re», kur heq dorë nga përshkrimi i trupit të personazheve për të fiksuar fenomene psikike të njeriut. Shkrimtarët realistë shumë kohë para se të lindte antiromani e kanë përdorur këtë teknikë, por krejt ndryshe nga ihtarët e antiromanit, që ia nënshtrojnë një qëllimi të ngushtë — fiksimit të ndonjë ndijimi elementar, shkrimtarët realistë e kanë përdorur për të zbuluar thelbin e karaktereve njerëzore, botën shpirtërore të personazheve.

Zhvillimi i romanit realist, veçanërisht i romanit të realizmit socialist gjatë shek. XIX dhe XX ka gjetur rrugë për t'u thelluar në botën e brendshme shpirtërore të njeriut, në dialektikën e shpirtit të tij, në psikologjinë e tij reale, në motivet sociale e psikologjike të veprimeve dhe mendimeve të heronjve, pa i ndarë nga psikologjia sociale, klasore, nga ndërvarjet dhe rrethanat sociale. Krejt ndryshe nga romani realist, antiromani subjektivist me teknikën e «përroit» psikik prapa ndijimeve të veçanta nuk shikon njeriun, ndërgjegjen e tij tërësore, nuk shikon njeriun si personalitet, karakterin, psikologjinë e tij të përcaktuar, ku elementi social-klasor dhe ai personal shkrihen në një të vetme. Prandaj antiromani shndërrohet në një regjistrim fragmentar ndijimesh, refleksesh, mbresash, kujtimesh, haluçinacionesh që s'të ndihmojnë të kuptosh gjë nga jeta shoqërore.

Romanet e Natali Sarot janë të mbushur me një varg fragmentesh, dialogësh dhe monologësh që dëshmojnë për ndijime dhe reflekse momentale, të rastit ndaj lloj-lloj ngacmimesh krejt të parëndësishme, dëshmojnë për ndryshime e luhatje të psikikës dhe të humorit, pa na informuar se kujt i përkasin ato, dëshmojnë për «përroit» psikik, që bart fragmente historish, portretesh, peizazhesh, përshkrimesh të sendeve, të lëvizjeve, xhesteve, mimikës, nuancave të dritave, ngjyrave, formave të copëzuara, të ngatërruara njëra me tjetrën dhe të shtrembëruara nga subjektivizmi i kujtesës. Ky shtrembërim është aq i madh sa që në «përroit» psikik të antiromaneve të N. Sarot zhdüken dallimet midis elementit objektiv, real dhe elementit imagjinar, kujtimeve subjektive, ëndrrave dhe haluçinacioneve. Përmes lumit të fjalëve, dialogëve dhe monologëve, fragmentarizmit dhe copëzimit të

tyre, ngjarjet turbullohen, konfliktet fshihen dhe kamufllohen, shkëputen nga konteksti konkret social historik dhe gëlltiten nga një luftë e fshehtë dhe trubullt forcash kontraktore, të pavetëdijshme, misterioze, instinktive të një psikike të sëmurë. Një rrugë e tillë s'mund të sjellë gjë tjetër veçse varfërimin e përmbajtjes së romanit, i cili katandiset në një instrument të parapsikologjisë.

Mund të përmendim për ilustrim romanin e saj «Planetaryumi», ku bëhet fjalë për teto Bertën, që kënaqet me qetësinë hyjnore, që ndjen në shpirt vetëm dritë e gëzim, por që, papritmas, e pushton një shqetësim, frikësohet, humbet ekuilibrin shpirtëror. E trembur Berta vrapon te telefoni dhe i lutet nipit të vijë ta shpëtojë. Pastaj marrim vesh se teto Bertës iu prish humori, duke soditur derën kur vuri re dorëzën e punuar keq, pa shije. Prandaj thirri të nipin ta mbronte nga «agresioni» i shijes së keqe! Ja këtë «përmbajtje» në qoftë se kjo mund të quhet përmbajtje ka ky «roman».

Ka estetë borgjezë e revizionistë që pohojnë se gjoja antiromani bart një frymë demokratike. Duke folur për gjëra fare të rëndomta, të thjeshta, ai, sipas tyre, drejtohet kundër snobizmit estetizant aristokratik, që përçmon «prozën» e jetës së rëndomtë. Predikuesit e antiromanit përpiqen ta përligjin atë me mendimin se vlerë artistike, bukuri kanë edhe sendet e rëndomtë dhe jo vetëm gjërat e jashtëzakonshme. Natali Sarot thotë se me antiromanet e saj ajo «përpriqet t'u ndezë njerëzve dashurinë për të rëndomtën, për atë që s'të bie në sy»; kurse K. Moriaku, një përfaqësues tjetër i antiromanit thoshte se «fanfarat e historisë duhet të mos na e largojnë vëmendjen nga meloditë modeste të çdo dite». Kjo është një nga orvajtjet më të rëndësishme të estetikës së letërsisë moderniste për deheroizimin e artit. «Estetika e së rëndomtës» nuk është veçse një maskë që mbulon subjektivizmin e antiromanit dhe shturjen e romanit.

Estetikës së antiromanit nuk i përket aspak merita e zbulimit të bukurisë së njerëzve dhe të jetës së rëndomtë; këtë gjë e ka bërë shumë më përpara dhe shumë më mirë realizmi, sidomos realizmi socialist, i cili është përpjekur që edhe prapa së voglës të zbulojë të madhen, prapa së rëndomtës të jashtëzakonshmen, tek njerëzit e thjeshtë ka gjetur cilësi të madhërishe, heroike.

Nuk është aspak e vërtetë, gjithashtu, se antiromani zbulon bukurinë e së rëndomtës dhe të të ashtuquajturit «njeri të vogël». Ithtarët e antiromanit duan të pohojnë karaktere-

rin absurd të jetës në përgjithësi, të mbytin çdo synim ideal të njeriut me vulgaritetin e gjërave krejt të rastit dhe banale; ata përpriqen të diskreditojnë të bukurën, të madhërishtmen dhe të kultivojnë përlule për çdo gjë banale, vulgare, absurde dhe të rastit.

Synimi për të zbuluar bukurinë e së rëndomtës dhe të njeriut të thjeshtë s'duhet t'ia heqë artit aftësitë për të përgjithësuar, për të pasqyruar atë që është esenciale, tipike, e përgjithshme, pa këtë aftësi është e pamundur që prapa së rëndomtës të gjesh diçka më të rëndësishme, më të përgjithshme ose heroike, të madhërishe. Arti i realizmit socialist ka zbuluar te njeriu i thjeshtë, te jeta, puna dhe lufta e tij një poezi, bukuri e madhështi të pashterur.

Nuk është e vështirë të vësh re se antiromani subjektivist bën sikur lufton kundër përbuzjes snobiste ndaj së rëndomtës, kurse në të vërtetë ai e barazon të rëndomtën me diçka vulgare, banale, meskine dhe primitive, së cilës i përulet. Natali Sarot ka thënë se «njeriu që punon ose lufton s'ka nevojë për metodën time», sepse «librat e mia, shton ajo, paraqitin gjendjen shpirtërore të borgjezit, por që i vëmë re edhe tek të gjithë të tjerët». Po cilat janë këto «gjendje shpirtërore»? Janë pikërisht ato «tropizmat» e subkoshencës, që fiksohen në antiromanet. Natali Sarot e ka zëvendësuar kështu «njeriun e rëndomtë» me borgjezin dhe përpriqet të ngulë në mendjen e njerëzve se «tropizmat» e borgjezit të dhjamosur, çikërrimat dhe varfëria e tij shpirtërore qenkërkan «gjendje e përgjithshme» e secilit. Kuptohet se s'është kjo rruga për të zbuluar poezinë dhe bukurinë e njeriut të thjeshtë, të zakonshëm. Duke përdorur si pretekst luftën kundër falsitetit dhe pompozitetit në letërsi, estetika e antiromanit e bën letërsinë vegël të estetizimit të gjërave banale, meskine, vulgare, të një lloji «poetizimi» të atyre «tropizmave» të ulta, meskine dhe të vogla të borgjezit, të cilat antiromani i shpall si cilësi pannjerëzore.

Nganjëherë bëhet pyetja: antiromani, përgjithësisht, letërsia e «përroit» psikik, duke qenë në themel antiestetike, regresive, si ka mundur të tërheqë vëmendjen e një publiku relativisht të gjerë të vendeve kapitaliste e revizioniste? Antiromani, ashtu si dhe gjithë letërsia e «përroit» psikik, ka spekuluar në një veçori të formës së pasqyrimin të realitetit në letërsinë artistike. Ndonëse shkrimtari e përgjithëson materialin jetësor, në veprat e tij realitetin ai e paraqit në nivelin dhe sipas strukturës së ndërgjegjes së rëndomtë, ndry-

she nga niveli dhe struktura e ndërgjegjes teorike. Në këtë veçori të artit kanë spekuluar shkrimtarët e letërsisë së «përroit» psikik. Prusti, Xhojsi, Sarot, Bytor e japin me forcë përzierjen e vargjeve të asociacioneve, të rrymave të ndryshme të ndërgjegjes, rrjedhjen dhe fragmentarizmin e tyre, vazhdimësinë logjike, thërmimet dhe copëzimet e tyre alogjike. Ata, me qëllim që të bëhet më i vërtetë, më bindës, e japin rrëfimin përmes monologut të brendshëm. Rrëfimi fiton kështu vërtetësinë e përjetimeve të drejtpërdrejta. Por kjo, sidoqoftë, nuk e përlligj antiromanin, i cili nuk është i barabartë me përdorimin e monologut të brendshëm. Monologun e brendshëm e kanë përdorur shumë kohë para modernistëve shkrimtarët realistë; ai s'ka qenë një novacion i shkrimtarëve të «përroit» psikik; këta vetëm e shndërruan atë në qëllim në vetvete, e absolutizuan, ia nënshtruan platformës ideestetike të modernizmit. Përpunimi i materialit jetësor sipas strukturës së ndërgjegjes së rëndomtë në art nuk e përjashton domosdoshmërinë e përgjithësimit artistik, përkundrazi, e nënkupton, por të pandarë, si një element të ndërgjegjes së rëndomtë, kurse autorët e antiromanit zhdukin çdo përgjithësim artistik dhe e reduktojnë letërsinë në një varg dialogësh e monologësh banalë, vulgarë që s'kanë asnjë vlerë njohëse, estetike. Dhe pikërisht, për këtë arsye themi se modernistët fitoret e vërteta të artit (monologun e brendshëm) i kthejnë kundër artit.

Poezia konkretiste — shkatërrim i artit poetik

Gjatë shek. XX në vendet kapitaliste dhe revizioniste formalizmi u shtri gjerësisht edhe në fushën e poezisë. Në vitet 60 formalizmi u kurorëzua me një nga variantet më ekstreme të tij, me të ashtuquajturën «poezi konkrete» ose konkretiste. Përhapja e poezisë konkretiste nuk u përgatit vetëm nga eksperimentimet e vjetra të poetëve futuristë dhe dadaistë, por edhe nga përpjekjet për të aktivizuar në krijimet e popartit elementin letrar. Një pjesë e mirë e krijuesve të poezisë konkretiste kanë qenë marrë me reklamën dhe eksperimentet popiste. Poezia konkretiste është shumë kuptimplote në një drejtim. Ajo dëshmon qartë se deri në ç'shikallë dekadence, shkatërrimi e çon artin poetik formalizmi modernist.

Poezia konkretiste është një shfaqje ekstreme e formalizmit modernist, mbasi ajo e zhvesh krejtësisht poezinë nga funksioni njohës. Konkretistët mburren që s'futin në krijimet e tyre asnjë ndjenjë, asnjë mendim. Në vend të poezisë me ndjenja e mendime, me ekspresivitet dhe patos lirik ata servirin «poezinë ontologjike», «poezinë send».

Ashtu si dhe në fusha të tjera të artit modernist, edhe nëpërmjet poezisë konkretiste poeti nuk synon të japë një aspekt të realitetit apo të shprehë ndjenjat dhe mendimet e tij poetike, por të krijojë me materialin gjuhësor një «send të ri», diçka që s'ka qenë, të krijojë «struktura të reja» me raportet formale të shenjave ose pjesëve elementare të gjuhës. Gjithë kjo «bazë teorike» dëshmon se poezia konkretiste mbështetet në po atë platformë të abstraksionizmit dhe të popartit, që i mohon artit funksionin pasqyruës. Poezia konkretiste, duke patur si synim që të ndërtohet thjesht si një «send i ri», nuk e përdor më gjuhën me funksione që e ka përdorur tradicionalisht letërsia artistike, nuk e përdor si mjet për kristalizimin dhe shprehjen e mendimit. Përfaqësuesit e poezisë konkretiste ngulin këmbë që materiali gjuhësor të mos përdoret me funksionin komunikativ të zakonshëm, por me «kuptimin e ri» që merr, i inkuadruar në strukturat e reja formale.

Ja një poezi e tillë, që ka titullin «Ping-pong» e O.Horingerit, një prej themeluesve të poezisë konkretiste:

ping-pong
ping-pong-ping
pong-ping-pong
ping-pong.

Sipas antiestetikës së konkretizmit kushdo që përpiket t'i nxjerrë kësaj «poezie» domethënie, duke u nisur nga kuptimi i zakonshëm i fjalës «ping-pong» tregohet i cekët dhe nuk arrin ta dallojë atë si «send» nga poezia klasike; vetëm duke abstraguar nga ky kuptim mund të kapet gjoja «domethënia» e saj e vërtetë. E megjithëkëtë, lexuesi normal s'e merr vesh se cili është e mund të jetë «kuptimi konkret» i saj. Mendja na thotë se në të s'ka asnjë kuptim.

Në mjaft raste partizanët e poezisë konkretiste i ndërtojnë krijimet e tyre me një fjalë ose me pak fjalë, por duke «i çliruar» prej ligjeve të sintaksës ose gramatikës. Gjithë këtë orvatje për të krijuar poezi duke shpërdoruar,

kundërshtuar dhe sulmuar gjuhën, konkretistët e fshehin prapa frazave bombastike të luftës kundër «totalitarizmit verbal», kundër «tiranisë së fjalëve» dhe të mjeteve moderne të komunikimit. Një nga teoricienët e konkretizmit italian, A. Guliemi thotë se «poezia konkretiste lindi dhe jeton në sajë të përjashtimit të çdo ndërmjetësimi ideologjik». Por në ç'mënyrë mund të shpëtojë poezia nga ndikimet ideologjike? Sipas antiestetikës konkretiste, poeti mund ta arrijë këtë qëllim vetëm duke u ngritur në një revoltë absurde kundër gjuhës së zakonshme dhe funksioneve të saj normale, duke shkatërruar strukturën gramatikore dhe sintaksën e saj, duke i përdorur fjalët në kundërshtim me rregullat dhe ligjet e gjuhës, duke copëzuar gjuhën. madje, edhe diftongjet dhe duke nxjerrë nga gërmadhat e saj një grumbull shënjash që s'kanë asgjë të përbashkët me gjuhën normale.

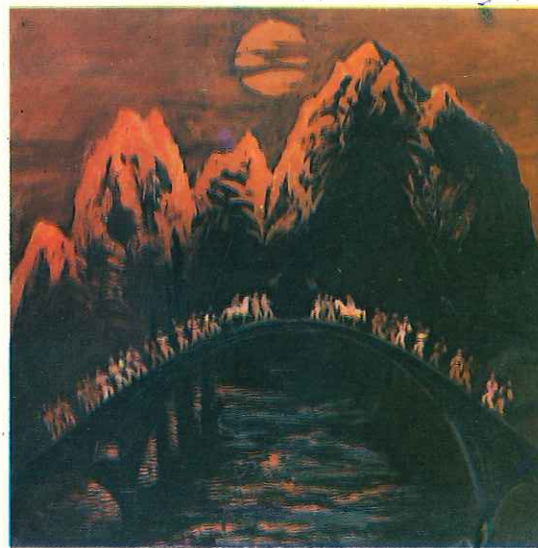
Konkretistët në luftë me gjuhën arrijnë të krijojnë gjëra krejt pa kuptim, absurditete, të cilat vërtet s'bartin drejtpërdrejt ideologji, sepse s'kanë kuptim, ndonëse duke mënjanuar e zhdukur poezinë e mirëfilltë, në fakt plotësojnë një funksion të caktuar ideologjik. Ato ndihmojnë në formimin e një ndërgjegjeje «estetike» moderniste, në shtrembërimin e përdhunimin e shijeve të njeriut dhe në largimin e krijimtarisë poetike nga betejat sociale. Modernistët e bëjnë poezinë të shurdhër dhe të verbër ndaj zërave dhe dritave të jetës. Sa për përmbysjen e së ashtuquajturës «tirani verbale», konkretistët këtë detyrë e plotësojnë lehtas, e rrëzojnë, duke përmbysur poezinë dhe gjuhën. Por ndonëse kjo është një punë e lehtë, ajo s'përfaqëson veçse një «fitore» imagjinare, iluzore; madje, ajo bëhet e dëmshme gjersa u bën thirrje njerëzve të largohen nga lufta praktike revolucionare kundër rendit shoqëror borgjez (brenda të cilit edhe vepron «tirania verbale») dhe t'i drejtojnë goditjet kundër gjuhës. Kjo tregon se poezia konkretiste s'është veçse një modë e re anarkiste, nihiliste e modernizmit.

Antiestetika e konkretizmit përpiqet ta fshehtë karakterin absurd dhe hermetik të poezisë konkretiste me belbëzimet për «karakterin e hapur» të tyre. Vargjet krejt pa kuptim të poezisë konkretiste ajo i shpall «vepra të hapura», domethënë që lejojnë interpretime të shumta e të ndryshme, që gjoja e bëjnë lexuesin bashkautor. Poezitë konkretiste janë kaq hermetike dhe të veshura me një simbolikë të padeshifrueshme sa që autori do të mbetë me siguri i kë-



K. Buza — «Pamje nga Divjaka»

[Handwritten signature and date]
 1956



Z. Mati — «Legjenda e nuseve»



N. Zajmi — «Brendi në Theth»

S Shijaku — «Fshati kufitar»



naqur sikur të gjendej ndonjë lexues që t'u jepte atyre një farë kuptimi. Konkretisti gjerman O.Homringer me cinizëm të paturpshëm pretendon se krijon poezi konkretiste për të stimuluar imagjinatën e lexuesit, duke e lënë dëshirën e lexuesit që ky ta plotësojë atë si të dojë dhe t'u japë «veprave» të tij çfarëdolloj kuptimi personal. Ja një shembull nga veprat e tij «të hapura»:

*Shushurin (skuqet) lëviz (prek)
prek (kap) i lëvizshëm (prekim) kupton (shikon)
vë re (flet)*

Kujtdo që ka shijuar sado pak bukurinë e poezisë së vërtetë nuk mund të mos i vejë mendja në përfundimin se poezinë konkretiste nuk e ka lindur dëshira për ta aktivizuar lexuesin, por përpjekja për të maskuar pafuqishmërinë poetike të konkretistëve, për të fshehur mediokritetin e tyre prapa «demokratizmit» të veprës «së hapur». Duke qenë të pafuqishëm për të krijuar vlera të mirëfillta, konkretistët e lënë poezinë në mëshirën e forcës krijuese të lexuesit të rëndomtë. Kjo s'është veçse një rrugë për ta degraduar poezinë.

Midis konkretistëve ka nga ata që heqin dorë fare nga gjuha dhe përdorin vetëm shenjat e pikësimit. Autori jugosllav Mladen Makidos me shenjat e pikësimit ka krijuar tri poezi konkretiste, në të cilat, siç thotë ai vetë, pas-kërka futur mendime të thella filozofike! Poezia nr. 1 shprehka «besimin e atij që shtie me pushkë ose që vdes si hero»; poezia Nr. 2 shprehka «dyshimin pacifist ose dyshimin e të pafajshmit», kurse poezia Nr. 3 shprehka «ushtarët e panjohur ose viktimat që nuk e llogarisin luftën!» Në vend të komentit do të thoshim: të mjerat shenja të pikësimit! Ç'barrë e rëndë u ngarkohet!

Shumë nga konkretistët përpiqen të tregojnë se gjoja poezia konkretiste fiton vlera «origjinale» estetike, duke kombinuar materialin gjuhësor me mjetet akustike të muzikës dhe me mjetet vizuale të pikturës, duke i shndërruar ato

në shembuj të «sintezave të reja» artistike. Kështu braziliani Ronaldo Azerdo ndërton një poezi konkretiste që shpreh, sipas tij, «dinamizmin dhe tensionin e jetës moderne» me anë të fjalës «velocidade» që do të thotë «shpejtësi»:

Poezitë konkretiste «sintetike» s'janë aspak origjinale; ato të kujtojnë ekstravagancat poetike të Apolinerit dhe të Bretonit në fillim të shek. XX. Edhe kur përdorin gjerësisht korsivet, përzierje gërmash tipografike të madhësive dhe të karaktereve të ndryshme, konkretistët s'janë origjinalë, por imitojnë traditën e poezisë së Lindjes së lashtë, që përdorte jeroglifet, vizatimi i të cilave shpesh kishte vlerë artistike ose traditën e kaligrafisë së kohëve të mesjetës, e cila ka qenë një zhanër i veçantë i pikturës. Mirëpo poezia konkretiste, duke përdorur gërma të gatshme tipografike, e bën të pamundur që të shfrytëzohen elementet me vlerë artistike që ka patur kaligrafia e lashtë, aq më tepër që poezia konkretiste heq dorë nga kuptimi i fjalëve dhe synon të krijojë «efekte artistike» vetëm përmes një shpërndarje të gërmave ose të fjalëve në sipërfaqen e sheshtë, d.m.th. duke hequr dorë nga çdo gjë që ka të bëjë me poezinë dhe pikturën e mirëfilltë. Eksperimentet e poezisë konkretiste janë një nga orvatjet më të shëmtuara të modernizmit për të likuiduar poezinë si art.

Teatri absurd

Aty nga vitet 50 në skenën e modernizmit u krye edhe një akt tjetër shkatërrimi, i drejtuar kundër dramaturgjisë dhe teatrit tradicional, lindi «teatri absurd», që lidhet, sidomos, me emrat e S. Beketit dhe E. Joneskos.

Fjala «absurd», që i vishet kësaj rryme, e zbulon mirë thelbin e saj ideoestetik, sepse parimi themelor, nga i cili niset e tek i cili mbështetet teatri absurd është alogjizmi. Alogjizmat përshkojnë tej përtej jo vetëm përmbajtjen, por edhe formën e dramës dhe nëpërmjet tyre i japin karakter absurd dhe shfaqjes teatrale në tërësi, e cila ka për qëllim ta çojë njeriun drejt përfundimit se bota është absurde, pa

```
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E
```

kuptim, irracionale. Duke folur për «teknikën» e shkatërrimit të dramës, E. Jonesko me cinizëm thotë: «S'ka intrigë, s'ka arkitektonikë, s'ka enigma që zgjidhen; në të është vetëm e pazgjidhshmja, e pakuptueshmja. S'ka karaktere; personazhet janë të pidentifikueshëm, ato bëhen çdo çast të kundërt me vetveten, zënë vendet e të tjerëve dhe anasjelltas. Drama është vazhdim pa vazhdim, zinxhir rastësish pa lidhje shkaksore. Ngjarjet janë të pashpjegueshme: ose ngjarje emocionale, ose një ngatërrësë e papërshtueshme por e gjallë, plot synime, lëvizje, pasione impulsive që zhyten në kontradikta. Kjo mund të duket tragjike, por edhe komike ose njëkohësisht ashtu edhe kështu, sepse s'jam në gjendje ta dalloj njëren prej tjetrës».

Drama absurde ndërtohet si një grumbull episodesh, situatash, dialogësh, të cilët, po t'i marrësh veç e veç, nuk përmbajnë asgjë alogjike, përkundrazi, secili prej tyre është i hartuar në manierën natyraliste, mirëpo po t'i marrësh së bashku formojnë një absurditet, sepse s'kanë asnjë lidhje logjike njëri me tjetrin. Detajet dhe hollësitë ose mizanskenat natyraliste të ky teatër kombinohen në mënyrë krejt arbitrare, jashtë çdo logjike dhe kështu formojnë një botë kaotike, pa fillim e mbarim, pa unitet, një botë absurde. Arbitrariteti i kombinimit të episodeve dhe të situatave të kujton atë tip asociacionesh, që është karakteristik për ëndrrat. Kjo dëshmon për ndikimin mbi teatrin absurd edhe të estetikës frojdiste.

Funksioni i detajeve në teatrin absurd është pak a shumë i njëjtë me funksionin që kanë ato në pikturën surrealistë: të krijojnë një iluzion vërtetësie dhe një lidhje emocionale me spektatorin, lidhje të cilën s'mund ta krijojë vepra në tërësi me karakterin e saj absurd.

Shkrimtarët e teatrit absurd e thyejnë logjikën e materialit dramatik, duke zhdukur subjektin e dramës. Se deri në ç'shka llë zhduket subjekti, si bosht i dramës, këtë e dëshmon drama «Në pritje të Godosë» e Beketit, ndonëse ajo nuk është më tipikja në këtë drejtim. Në aktin e parë të dramës «Në pritje të Godosë» dy endacakë, Estragoni dhe Vladimiri presin anës së një rruge Godonë, që s'dihet se kush është dhe përse e presin. Të dy endacakët për të vrarë kohën belbëzojnë njëri me tjetrin për këpucë, për ungjillin; shuajnë etjen me karota, bëhen gati të varen, por e lënë këtë punë, duke patur frikë se dega s'i mban dot dhe u këputet. Po aty vijnë dy njerëz të panjohur Poco dhe shërbëtori i tij,

Laki, të cilin e tërheq pas kapistallit si një qen. Poco ulet e ha pulë, kurse Estragoni i merr kockat dhe i lëpin. Poco e urdhëron Lakin që të meditojë dhe ky grin sallatë fjalësh të pakuptueshme. E rrahin që të pushojë së foluri. Poco e Laki ikin. Një çun lajmëron se Godoja nuk vjen. Estragoni dhe Vladimiri vendosin të ikin, por s'largohen dot. Me këtë mbaron akti i parë.

Akti i dytë zhvillohet po aty. Përsëriten si në aktin e parë biseda të kota e pa kuptim. Vjen Poco i verbuar dhe Laki që është bërë memec, i ngarkuar me një valixhe me rërë. Pasi rrihen, largohen. Estragoni dhe Vladimiri tentojnë përsëri të varen, por u këputet litari. Vendosin të largohen, por në fakt mbeten po aty. Me këtë përfundon edhe drama. Akti i dytë përsërit pothuajse gjithë përmbajtjen e aktit të parë. Drama synon të jetë me formën dhe përmbajtjen e saj nga çdo pikëpamje e pakuptueshme, kërkon të personifikojë një absurditet si të tillë, nëpërmjet pritjes së kotë të diçkaje që s'vjen e që s'dihet se ç'është.

Përmbysjen e ligjeve të dramës shkrimtarët e teatrit absurd e arrijnë duke e zhveshur materialin edhe nga karakteri historik. Në dramën e teatrit absurd ngjarjet nuk janë të lokalizuara në kohë; edhe personazhet jetojnë jashtë saj. Për këtë arsye spektatori në dramë nuk gjen asnjë shenjë që t'i tregojë se kur, në ç'kohë ndodh veprimi, se ku kanë jetuar «personazhet» e dramës.

Në dramën e teatrit absurd rrjedha e kohës e humbet gradualitetin; e tashmja, e kaluara dhe e ardhmja ngatërrohen e bëhen lëshime, duke mos e përfillur fare rrjedhën e njëpasnjëshme të saj në një drejtim të vetëm. Në dramën e Joneskos orët nuk trokasin vetëm 12, por dhe më shumë — 30, 40, kurse një kufomë mbetet e ngrohtë edhe 4 vjet pas vdekjes, ndonëse është varrosur një vit e gjysmë pas vdekjes. Në këtë mënyrë koha, duke humbur rregullsinë, bëhet kaotike dhe e pakapshme.

Edhe nga pikëpamja e vendit në teatrin absurd veprimi dramatik nuk është i lokalizuar; ngjarja ndodh diku dhe kudo. Sipas konceptit filozofik të teatrit absurd ajo që paraqitet në një shfaqje ka ndodhur, vazhdon të ndodhë dhe do të ndodhë kudo njëlloj; asnjë rrethanë konkrete nuk mund ta ndryshojë rrjedhjen e saj, sepse ajo personifikon thelbin e jetës në përgjithësi. Për këtë arsye në dramën e teatrit absurd «veprimi» vendoset në shumicën e rasteve në ambiente të mbyllura, të zhveshura nga çdo karakteristikë konkrete, p.sh. në një dhomë

krejt të mbyllur, pa dritare e porta, pa asgjë në të, përveç mureve. Personazhet e dramaturgjisë absurde janë të rrethuar nga një vetmi, nga një izolim total, që theksohet qoftë me mjete letrare (përrenj fjalësh pa kuptim), ashtu edhe me mjete skenike teatrale. Kështu në dramën «Mbarimi i një argëtimi» të Beketit veprimi ndodh në një dhomë, dritaret e së cilës të mbuluara me perde janë aq lart sa që nuk mund të arrihen; aq më tepër që «heroi» nuk lëviz ngaqë është i paralizuar dhe i verbër.

Në teatrin absurd thyhet edhe logjika e dialogut, i cili kthehet në një bisedë të shurdhërish, që nuk mund të kuptohen me njëri-tjetrin. Në dialogun e dramës absurde fjalët përdoren me kuptime të kundërta ose ngatërrohen qëllimisht. Ato organizohen në fjali në përputhje të plotë me rregullat e gramatikës, çdo fjalë më vete është krejt e rregullt nga pikëpamja gjuhësore, por të përfshira në dialog pengojnë komunikimin, e bëjnë dialogun absurd. Në dramën «Në pritje të Godosë» personazhet flasin dhe përmendin të njëjtat këpucë, mirëpo herë i quajnë të murme, herë të verdha dhe herë të gjelbëra. Në skeçin e Joneskos «Salloni i automobilave» «heroi» kërkon të blejë një automobil, por i drejtohet shitëses me fjalët: «Zonjushë, a mund të ma huani hundën që të shikoj më mirë? Kur të largohem, ua kthej» Shitësja indiferente i përgjigjet: «Ja ku e kini. Mund ta mbani me vete».

Mungesa e komunikimit është një tipar i pandarë i personazheve të dramës absurde. Në dramën «Fronat» të Joneskos mohimi i komunikimit arrihet përmes fronave bosh në një pritje të organizuar nga pleq e plaka, ku një nga të ftuarit do t'u bënte një njoftim të rëndësishëm, mirëpo ai që duhej të fliste ishte shurdh-memec.

Shkatërrimi i dramës arrihet edhe nëpërmjet mënjanimi të personazheve në kuptimin tradicional të fjalës. Jonesko thotë haptas se «ajo që më pengon më tepër në teatër është prania në sheshin e skenës e personazheve të gjallë me mish dhe gjak. Prania e tyre materiale ma gjymton idenë». Kjo s'do të thotë se në dramën e teatrit absurd zhduken krejtësisht personazhet; personazhe ka, mirëpo ata janë të zhveshur nga tiparet individuale, ata në shumë drama janë të njëjtë veçse dallohen nga emrat. Madje, shkrimtarët e absurdizmit shpesh herë nuk u venë as emra personazheve si p.sh. në romanin e Samuel Beketit «I paemri». Në katër dramën e Joneskos «heronjtë» kanë emra të njëjtë, quhen Beranzhé. Me këtë autori thekson se ata janë njerëz në thelb të njëjtë. Në dramën

«Këngëtarja tullace» e Joneskos, vjehrra e të vdekurit Bob Uotson e ka emrin po Bob Uotson, mirëpo edhe fëmijët e tyre quhen përsëri Bob Uotsonë. Duke mos qenë të individualizuar, personazhet e teatrit absurd janë gjithashtu të papërcaktuar, inkohorentë, inkosekuentë, të pakuptueshëm në veprimet dhe synimet e tyre. Personazhet e ndryshme të këtyre dramave çpersonalizohen ngaqë përsëritin mendimet e njëri-tjetrit.

Teatri absurd i heq dramës dhe veprimin. Paaftësia e njeriut për veprim është një nga motivet kryesore gati të çdo drame të teatrit absurd; «heronjtë» e këtyre dramave nuk janë në gjendje të shpien deri në fund asnjë veprim të tyre, nuk janë në gjendje të arrijnë asnjë qëllim. Teatri absurd përpigjet ta bindë spektatorin se përreth tij s'ka absolutisht asnjë forcë të shëndoshë pozitive që mund ta nxjerrë njerëzimin nga zymtësia e rendit kapitalist. Asnjë protestë dhe asnjë kritikë ndaj këtij realiteti nuk përmban filozofia e këtij teatri; për më tepër, ajo kërkon nënshtrim dhe pajtim në këtë realitet të ndyrë që mbytet çdo gjë të shëndoshë. Në frymën e ekzistencializmit teatri absurd e shpall botën të pandreqshme. Madje çdo përpjekje për progres vetëm i shton viktimat dhe fatkeqësitë. Këtë filozofi të teatrit absurd konkretizon edhe dramën e Joneskos «Rinoçeronët». Në të pohohet se e keqja qëndron në rrënjë të jetës, të botës dhe ajo shpërthen me një forcë të papërmbajtur dhe përhap kudo farën e saj, egërsinë, përhap forcën shkatërruese rinoçeronase, së cilës i kundërqëndron vetëm një qenie e dobët si njeriu i pafuqishëm, nëpunësi i vogël Beranzhé.

Atmosfera në të cilën jeton njeriu, sipas filozofisë së teatrit absurd, është atmosfera e vdekjes, dhe për njeriun, sipas kësaj filozofie pesimiste, jeta është më e keqe edhe se vetë vdekja. Vrasja dhe vetëvrasja mbushin teatrin absurd. Tentojnë të vrasin veten personazhet e dramës «Në pritje të Godosë». Të dy personazhet e dramës «Karriget» e Joneskos vrasin veten. Vrasja është subjekti i dramës tjetër të tij «Amadei ose ta heqësh qafe». Pesë kufoma ka në dramën «Vrasje pa shpërblim». Në dramën «Mësim» të Joneskos «heroi» vret brenda ditës të dyzetën nxënëse.

Filozofia e teatrit absurd ka si pikësynim themelor t'i vrasë njeriut çdo shpresë për një jetë më të mirë. Helmi i këtij pesimizmi synon t'i paralizojë ato forca shoqërore që besojnë dhe që luftojnë për një të ardhme më të ndritur.

Teatri absurd shquhet për një frymë dekadente agresive.

Ai shpall me cinizëm idenë se njeriu s'meriton ndonjë fat më të mirë, jo vetëm sepse jeton në një botë të ndyrë që s'mund ta ndryshojë, por edhe sepse vetë është një qenie e ndyrë, një monstër e fëlliqur, që përhap përreth vetes erën e tij të môlepsur. Gati të gjithë personazhet e dramave të teatrit absurd janë shëmtira të vërteta. Ato ndërtohen sipas parimit se shëmtimi fizik dhe shëmtimi shpirtëror janë gjendjet më normale të njeriut. Në dramën «Fundi i argëtimit» të Beketit personazhi kryesor është me një sy, gjysmë i paralizuar, kurse dy personazhet e tjerë janë me nga një këmbë. Shëmtimi fizik dhe shpirtëror jo vetëm nuk u rëndohet personazheve të dramave të Beketit, por, për më tepër, i ndihmon ata të jetojnë. Një nga personazhet e dramës «Të gjithë rrëzohen», që është i verbër, thotë: «Humbja e dritës së syve më gjallëroi. Po të bëhesha shurdh-memec, do të mund të jetoja 100 vjet». Në dramën «Në pritje të Godosë» një personazhi i kundërmon goja, kurse tjetrit i kundërmojnë këmbët. Ky konceptim dekadent i njeriut dëshmon për karakterin antihumanitar të teatrit absurd, që është një tallje cinike dhe poshtëruese ndaj njeriut. Karakteri reaksionar i teatrit absurd zbulohet qartë po ta vemë filozofinë e tij antihumanitare përballë motos së humanizmit të artit proletar socialist: «Njeri — tingëllon krenare» (Gorki).

Arti masiv standart

«Arti masiv standart» është një pjesë e kulturës të shoqërisë kapitaliste e revizioniste, që po luan një rol përherë e më të madh në kohën tonë. Fillimet e tij gjenden qysh në shek. XIX, kur u zgjerua, sidomos, letërsia e verdhë, pornografike dhe dedektive, por në vitet 20-30 të shek. XX «arti masiv standart» u ekspozua jo vetëm si një fenomen i ri, por edhe si një nga më të rëndësishmit e kulturës artistike të shoqërisë borgjeze.

«Arti masiv standart» dallohet nga pjesët e tjera të kulturës bashkëkohore borgjeze, si një formacion specifik kulturor. Ai veçohet, së pari, nga kultura artistike tradicionale klasike; së dyti, nga shtresat e krahët e tjerë të kulturës bashkëkohore, duke patur një «logjikë», «mjeshtëri» dhe «estetikë» specifike; së treti, ai shquhet për karakterin e theksuar komercial dhe masiv. Pikërisht, duke u nisur nga përhapja

e tij e gjerë në shek. XX estetika borgjeze u përpoq ta konceptojë teorikisht për ta përligjur.

Një varg teoricienësh, sidomos H. Orteg dhe Gaseti, O. Shpenhler, F. Eliot, etj., e kanë vlerësuar «artin masiv standart» si diçka të keqe. Përhapjen e tij ata e shikonin si një pasojë të afrimit të masave popullore me kulturën dhe të aktivizimit të tyre në këtë sferë. Këta filozofë dhe estetë, ihta-rë të formalizmit, e quanin «artin masiv» një kërcënim serioz për «artin e madh», «të lartë», «elitar», që krijohet nga një pakicë dhe për një pakicë aristokratësh të frymës. Prandaj ata u ngritën në mbrojtje të karakterit ezoterik të artit dhe e kundërshtonin përhapjen e «artit masiv standart».

Ndërkohë në estetikën borgjeze u formulua edhe një koncept tjetër mbi «artin masiv», që e idealizon atë duke e paraqitur si shprehje të «demokratizimit» të kulturës në shoqërinë kapitaliste, si një të «mirë absolute» që mënjanoi monopolin e pakicave mbi artin dhe e bëri atë pronë të masave. Mbrojtësit e këtij koncepti e vlerësuan pozitivisht «artin masiv standart», duke ia nënshtuar apologjisë së shoqërisë kapitaliste. Madje «artin masiv standart» këta nisën ta përdorin edhe si mbështetje për të ndërtuar lloj-lloj utopish sociale herë «optimiste» herë «pesimiste». Pas Luftës së Dytë Botërore dhe në kohën tonë kanë marrë një përhapje të madhe këto teori, duke spekulluar në faktin se nëpërmjet përdorimit të mjeteve moderne teknike të komunikimit (kinematografisë, radios, telefonit, televizionit, industrisë tipografike etj), «arti masiv standart» zuri një vend kaq të gjerë saqë pa e përfillur atë nuk mund të vlerësohet drejt jeta kulturore, artistike e vendeve kapitaliste dhe revizioniste.

Mjaft estetë borgjezë dhe revizionistë përpiqen të përhapin një kuptim antishkencor mbi «artin masiv standart» dhe për këtë qëllim përdorin lloj-lloj sofizmash. Njëra nga këto është se «arti masiv standart» përbën gjoja kulturën artistike bashkëkohore dhe është produkt i sheshimit të diferencimit dhe kontrastit social-klasor të shoqërisë borgjeze, që e bën «artin masiv standart» një fenomen «mbiklasor», pronë të barabartë të gjithë shoqërisë. Të tjerë estetë orvaten të tregojnë se «arti masiv standart» është produkt i pashmangshëm i zhvillimit teknik e shkencor, i progresit të mjeteve moderne të informacionit masiv, të cilat, gjithashtu, e bëjnë atë pronë të të gjithëve. Disa estetë, duke u nisur nga fakti se në të kaluarën ka patur ndonjë roman aventurash me vlera të mirëfillta estetike, përpiqen të tregojnë se është e

pamundur të vësh re me saktësi dallime esenciale midis «artit masiv standart» dhe letërsisë së mirëfilltë artistike. Mbrojtësit e këtij koncepti bëjnë thirrje që njerëzit të mësohen të zbulojnë vlera të mirëfillta estetike edhe në «artin masiv standart». Madje, këta e paraqitin «artin masiv standart» si një akt afrimi midis artit «të lartë ezoterik», që krijohej dhe shijohej nga një pakicë dhe artit «të ulët», si rrugë drejt shkrijës së tyre në një art të ri, bashkëkohor, «demokratik».

Kohët e fundit nga estetika borgjeze po bëhen përpjekje për të rritur prestigjin e «artit masiv», duke e pagëzuar atë me një emër të ri, me emrin «art-kiç». Estetika borgjeze, siç e dëshmojnë artikujt e Zh. Sternbergut në revistën «Kitsch» dhe në librin e estetit dhe sociologut francez A. Mol, «Psikologjia e kiçit. Arti i lumturisë», rreth të cilave po bëhet një zhurmë e madhe, është në kërkim të argumentave të reja teorike, sociologjike, psikologjike dhe estetike për ta përligjur «artin-kiç» dhe për ta paraqitur si një «fenomen të ri epokal».

Teoricienët e «artit-kiç» ngulin këmbë, së pari, në idenë se ky lloj arti do të ketë të ardhme, mbasi ai u sjell njerëzve idealin e një jete të shkujdesur e të lumtur, u sjell një optimizëm të trëndafilte, i shtyn të kënaqen me jetën dhe me vlerat më të vogla të saj. Sipas A. Molit kiçi është thirrur të poetizojë jetën standarte të njeriut «njëdimensional», t'i dhurojë atij një optimizëm çasti, ta shtyjë të besojë në lumturinë e «shoqërisë së konsumit». Tashmë estetika borgjeze e përhap «artin-kiç» si një pilulë ideologjike për të kënaqur gjithë ata lexues, spektatorë që janë lodhur me pesimizmin e letërsisë dhe të artit dekadent dhe që duan të besojnë se bota ku jetojnë s'është aq e zyrtë sa ç'e paraqit arti absurd. Duke ndier përfitimin që ka në planin ideologjik borgjezia, revista franceze «Pari maç» e përkrahte me entuziazëm përhapjen e «artit kiç» si një mjet për të mposhtur «sinistrizmen», për ta detyruar lexuesin dhe spektatorin masiv të besojë në «lumturinë» e nejlontë «të shoqërisë së konsumit».

Së dyti, estetët e «artit-kiç» e vlerësojnë këtë si një përpjekje pozitive për t'i pasuruar vlerat estetike, për ta zgjeruar konceptin e artit, duke përfshirë në të çdo gjë që i sjell njeriut kënaqësi. Prandaj Sternbergu në «artin-kiç» fut jo vetëm veprat e «artit masiv standart», por edhe mallrat industriale e ushqimore të ambalazhuara estetikisht, orenditë dhe veglat e punës, mjetet e transportit dhe reklamën, madje edhe vesh-

jen, shëtijtjen, të ngrënë, etj. Ai e reklamon këtu si një «stil të ri jetese». Kjo tregon se ithtarët e «artit-kiç» përpiqen të ngrënë në pedestal shijet vulgare dhe banale, idealizojnë një kulturë primitive të «shoqërisë së konsumit», që s'është e aftë t'u dhurojë masave të gjera të popullit vlera të mirëfillta estetike. Fjala e re «kiç» në fakt shënon sidoqoftë po ato dukuri që i përfshin koncepti i «artit masiv standart». Prandaj le të shikojmë më thellë se ç'përfaqëson «arti masiv» ose «arti-kiç».

Kur flasim për «artin masiv standart» ne e dallojmë atë mirë si një tip të veçantë dukurish të kulturës së shoqërisë kapitaliste, që nuk ka asgjë të përbashkët me artin e vërtetë demokratik. Me «art masiv standart» ose «art-kiç» kuptojmë filmat uesternë, komikset, letërsinë pornografike, dedektive, aventureske, revistat e ilustruara dhe foto-romanet, muzikën komerciale «pop», videokasetat, pllakat e gramafonit me «shou» muzikore, varietetet e kabareve, reklamën artistike, albumet me riprodhime të pikturave e të tjera, d.m.th. ato vepra që u drejtohen dhe që konsumohen nga masa të mëdha njerëzish, qindra e qindra milionë spektatorë dhe lexues të rëndomtë.

Një tipar karakteristik i këtij arti është përhapja e tij në sasi kolosale kopjesh, që e zgjeron shumë numrin e lexuesve dhe të spektatorëve. Dublimi i filmave dhe subtitrat e tyre e bëjnë të mundur që filmat të shikohen nga qindra milionë njerëz. Industria e disqeve është në gjendje të prodhojë miliarda e miliarda disqe me cilësi të lartë stereofonike. Dhjetëra e dhjetëra milionë aparate radio dhe televizioni thithin emisionet artistike të qendrave të shumta të transmetimit radio-televiziv. Tirazhi i botimeve të letërsisë së verdhë ka arritur shifra astronomike. Vetëm në Francë brenda 20 vjetësh janë shitur 50 milion ekzemplarë nga romanet policeske të një serie; po aty fotoromanet i lexojnë 8 milion vetë. Në vendet kapitaliste në vitin 1962 vetëm një komiks u lexua nga 80 milion vetë. Vetëm një shtëpi botuese franceze boton në një muaj 6 romane spiunazhi me një tirazh prej 150.000 kopjesh për secilin. Në SHBA, Itali, Japoni, etj., këto dukuri janë të përhapura edhe më shumë.

Ky tirazh kolosal i «artit masiv standart» realizohet para së gjithash nga përdorimi i mjeteve të informacionit dhe të komunikimit masiv, që e ulin koston e prodhimit të librit, disqeve të gramafonit etj. Rritja e tirazhit në shifra astronomike lidhet edhe me faktin se «arti masiv standart» u bë

një nga fushat e afarizmit kapitalist, një nga fushat e reja karakteristike për kapitalizmin e shek. XX. Pronarët kapitalistë investojnë kaptalet e tyre në industrinë kinematografike, të disqeve, në industrinë tipografike etj., njëllon si në industrinë e automobilave, të armatimeve apo në industrinë kimike, duke siguruar fitime përrallore. Madje, për këtë arsye fitimi bëhet edhe forca motore që e lëviz gjithë industrinë dhe tregun e «artit masiv standart», që i imponon drejtimin e përmbajtjes, të shijeve, të publikut të tij, etj. Brenda «artit masiv standart» prodhohet vetëm ajo që u sjell fitim pronarëve kapitalistë.

Një tipar tjetër i «artit masiv standart» është niveli i ulët i mjeshhtërisë artistike të krijimit të tij mungesa e vlerave të mirëfillta estetike dhe varfëria e madhe ideore ose aktivizimi i disa ideve reaksionare dhe i temave banale standarte. «Arti masiv standart» i drejtohet masës dërrmuese të njerëzve të shoqërisë kapitaliste me shije artistike të pazhvilluara, primitive e vulgare, që kanë kërkesa minimale artistike për shkak të kushteve në të cilat i vë kapitalizmi. Çdo vepër e këtij arti nuk pretendon që të jetë e pavdekshme, por llogaritet, përgjithësisht, për konsum çasti, d.m.th. për t'u përdorur vetëm një herë.

Ky lloj arti megjithëse s'ka vlera të mirëfillta estetike ushtron një ndikim të madh, sepse forcën emocionuese e mbështet në elementin thjesht argëtues, zbavitës, intrigues, në aktivizimin e figurave, personazheve dhe situatave stereotipe që s'kërkojnë sforcim për t'u kapur nga publiku. Konsumatorit të këtij arti nuk i duhet të vrasë mendjen për të kapur kuptimin e asaj që paraqitet. Veprat e «artit masiv» punojnë me një numër shumë të kufizuar situatash, konfliktesh, karakteresh të mirënjohura, që përsëriten, që u dihet qysh më parë fundi. Subjektet ndërtohen zakonisht sipas parimit të kapjes së kuptimit të veprës me sa më pak mundim. Në pikëpamje të tematikës «arti masiv standart» vërtitet në tre-katër tema të preferuara si tema e dhunës, pornografia, vjedhjet e përdhunimet, aventurat. Prandaj këtij arti i mjafton një lexues e spektator pasiv me shije standarte, që s'ka individualitet në zgjedhjen e vlerave artistike dhe që s'mban qëndrim aktiv, që ndodhet tërësisht në varësi nga reklama afariste, nga oferta e modës.

Veprat e «artit masiv standart» krijojnë një farë lidhjeje emocionale me spektatorin dhe lexuesin me anë të artificiove, trukeve dhe manipulimeve, duke spekuluar në efekte psiko-

logjike të perceptimit të së papriturës, në konfliktet e sajuaara dhe të acaruarara artificialisht, të dredhura e të përdredhura, të sheqerosura me pornografi dhe me një luks të jashtëzakonshëm, që reklamon stilin më të fundit të modës së sendeve dhe jetesës së superyjeve. Këto efekte artificiale, të zbrazëta i japin «artit masiv standart» një forcë relativisht të madhe sugjestionuese, hipnotizuese, që përdoret në mënyrë të rafinuar për të përçuar te masat një ideologji reaksionare. Një rol të madh për të tërhequr vëmendjen e lexuesve dhe spektatorëve e luan «miti i yjeve», miti i artisteve bukuroshe, që i ndërton dhe i përhap reklama. Rreth tyre ngrihet një kult i vërtetë; ato paraqiten si qenie mbinjerëzore, hyjnore, magjike. Nën ndikimin e reklamës spektatori s'vete të shikojë filmin, por «yllin» e preferuar; konsumatori nuk blen kutinë e konservave, por etiketën e saj, që ka figurën lakuriq të artistes së preferuar; konsumatori blen revistën për koptinën e bukur. Prandaj shpeshherë më tepër i kushtohet vëmendje afishes dhe reklamës së filmit se sa vetë filmit.

Karakterit komercial afarist nuk e pengon këtë lloj arti të jetë edhe ai një nga mjetet më të rëndësishme në arsenalin ideologjik të borgjezisë për të manipuluar ndërgjegjen e masave. «Arti masiv standart» është shndërruar në një industri të vërtetë ëndrash dhe mitesh, që u serviren masave të pakënaqura dhe të rraskapitura për t'i qetësuar, duke ua larguar vëmendjen nga proza e hidhur e jetës, e realitetit të shëmtuar të skllavërisë kapitaliste, nga kontradiktat dhe plagët e saj dhe për t'i zhytur masat në një botë iluzore, fantastike. Jo më kot «arti masiv standart» krahasohet me narkotikët, me hipnozën, me magjinë dhe mitologjinë e shek.XX.

Sublimimi është një nga parimet themelore, mbi të cilin ndërtohet «arti masiv standart», d.m.th. këtij arti i ngarkohet funksioni ta stërvitë e ta mësojë lexuesin e spektatorin që të kënaqet me plotësimin imagjinar të dëshirave dhe aspiratave të tij. Vetë një studiues borgjez është detyruar ta pranojë se «kjo lloj letërsie zhduk dallimin midis së vërtetës dhe gënjeshtërs, reales dhe trillimit; supozimin e kthen në realitet, të vërtetën në gënjeshtë». Për të plotësuar funksionin sublimues në «artin standart» përdoren gjerësisht metoda natyraliste butaforike, një vërtetësi e jashtme e detajeve dhe një figurshmëri e drejtpërdrejtë dokumentare iluzore. Kështu, në filmat nga jeta e gangsterëve përshkruhen e paraqiten me vërtetësi e hollësi të jashtëzakonshme vrasjet

dhe krime të tjera, aq sa ato bëhen edhe një shkollë për të mësuar «artin» e kriminelëve.

Në «artin standart» si rregull punohet me «heronj», që në pamjen e jashtme duken sikur janë njëlloj, si çdo njeri i rëndomtë, por që në fakt janë të aftë të dalin fitimtarë në situatat më të ndërlikuara, t'i arrijnë patjetër qëllimet e aspiratat e tyre. Si rregull veprat e «artit masiv» kanë një fund të lumtur: dashnorët bashkohen pas lloj-lloj peripekish (ngadhnjimi i dashurisë); ata që e pësojnë për faj të të tjerëve, më në fund shpërblehen mirë për mundimet e pamerituara (ngadhnjimi i drejtësisë); ai që dyshohet si keqbërës vërtetohet më në fund që s'është i tillë, kurse prapa atij, që dukej i pafajshëm, zbulohet fajtori dinak (ngadhnjimi i zgjuarsisë së hetuesit dhe policit borgjez). «Arti masiv» e vesh me një lloj «romantizmi» dhe e «poetizon» jetën e kriminelëve, fsheh shkaqet e vërteta sociale e klasore të kriminalitetit. «Arti masiv» përdor si mjet sublimimi parimin se «gjithësecili merr në fund të fundit atë që meriton». Ky manipulim i ndërgjegjes së spektatorit dhe lexuesit masiv nuk është aq i padëmshëm sa ç'mund të duket në fillim; ai ndikon që lexuesi e spektatori masiv të besojë me pasivitet se në jetë, ashtu si në art, çdo gjë do të mbarojë mirë e bukur, d.m.th. i ushqen iluzionin mbi ngadhnjimin e drejtësisë dhe lumturisë në rëndin borgjez. Me të drejtë një studiues i «artit masiv» ka thënë për rolin e tij: «Ata (heronjtë e filmave) vrasin për mua, por ata njëkohësisht më vrasin edhe mua».

Duke i kredhur në sublimim masat e gjera «arti standart» i bën një shërbim të madh borgjezisë, sepse shuan pakënaqësinë e masave duke u servirur një lumturi të rreme. Industria e «kulturës masive standart» kultivon tek masat një qëndrim pasiv, jokritik ndaj jetës, i zhvesh ato nga çdo mendim e arsyetim serioz për jetën. Ajo përdoret si një mjet për të vrarë kohën, si një mjet zbatimjeje, argëtimi të zbrazët.

Disa estetë borgjezë e revizionistë përpiqen të argumentojnë se gjoja «arti masiv standart» është pikërisht arti që «meritojnë masat e gjera popullore», është kulmi i asaj që duhet t'u japë çdo rend shoqëror masave, të cilat gjoja janë të paaftha të ngrihen mbi nivelin që është karakteristik për «artin masiv standart». Kjo tezë është në dy drejtime e gënjeshtërt: sepse fajin për nivelin e ulët të shijeve artistike të masave popullore në rendet shfrytëzuese ua hedh ma-

save dhe kështu fsheh shkakun e vërtetë të këtij fenomeni, që qëndron në karakterin reaksionar të këtyre rendeve. Ky koncept e quan të pamundur që masat të shijojnë një art të lartë në përmbajtje dhe formë. i cili qenkesh i destinuar të shijohet vetëm nga një elitë. Me artin e saj shoqëria kapitaliste krijon një rreth vicioz. Nga njëra anë ajo, si rend shfrytëzues, mund t'u servirë masave vetëm një art pa vlera të mirëfillta estetike, siç është «arti masiv standart» por, nga ana tjetër, ky art bëhet pengesë për rritjen e nivelit të kërkesave artistike të masave, i mban ato në nivelin më të mundshëm të ulët, pengon afrimin e tyre me një art të madh, përparimtar e revolucionar.

Së dyti, me anë të kësaj teze bëhet një përpjekje për të treguar se asnjë rend tjetër shoqëror nuk mund ta ngrerë këtë nivel të shijeve të masave. Në të vërtetë përvoja e vendit tonë dëshmon se socializmi e përmbys këtë gjendje dhe e shndërron kulturën artistike nga një privilegj të një pakice, në pronë të popullit, duke e afruar artin e kulturën me popullin, duke e ngritur vazhdimisht nivelin e kërkesave artistike të popullit të çliruar nga shtypja, padija dhe mjerimi. Lenini thoshte se punonjësit, që bëjnë revolucionin proletar dhe që ndërtojnë socializmin, kanë të drejtë dhe meritojnë një art me të vërtetë të madh, me vlera sa më të larta ideoartistike. Ai ka thënë se socializmi «sjell artin te populli dhe popullin te arti».

Nuk është e rastit që shfaqja e ndonjë filmi të tipit të «artit standart» të prodhuar në vende kapitaliste, pa vlera të mirëfillta ideoestetike, ka stonuar në atmosferën e përgjithshme të shëndoshë të kulturës sonë socialiste dhe ndonjë film i tillë nuk mund t'i sjellë veçse dëm çështjes së edukimit estetik të masave të vendit tonë. Prandaj Partia porositi që të tregohet kujdes më i madh në zgjedhjen e filmave të importuara që përmes tyre të mos depërtojnë në shoqërinë tonë modelet e «artit standart» borgjez, që sjellin me vete edhe një frymë ideologjike të huaj për shoqërinë tonë.

«Kontër-arti» ose arti i «mohimit të madh»

«Arti i majtë» është një dukuri që filloi të kristalizohet, si një krah më vete në kulturën artistike borgjeze, gjatë viteve 50-60 të shekullit tonë në gjirin e së ashtuquajturës

«Lëvizje të së majtës së re», sidomos të rinisë studenteske. «Kontër-arti» përfshin atë krijimtari artistike që lindi dhe u krijua në ambientet e «bitnikëve», «hipive» dhe «ippëve» të vendeve kapitaliste dhe revizioniste. «Arti i majtë» u shtri kryesisht në fushën e poezisë, muzikës së lehtë («pop» dhe «folk-muzika»), në dramaturgjri dhe më pak në artet figurative.

Meqenëse «Lëvizja e së majtës së re» në pikëpamje të përbërjes social-klasore ka qenë jashtëzakonisht heterogjene (në të kanë qenë përfshirë nga elementë terroristë, ultra-anarkistë e aventurierë ultra «të majtë» deri te lloj-lloj budistësh e mistikësh që i varin shpresat vetëm tek vetëpërsosja shpirtërore dhe ardhja e «Mesisë»), edhe «arti i majtë» është tepër i larmishëm dhe përmbledh degëzime shumë të ndryshme, formaliste dhe të angazhuara, «të majta» e «të djathta». Megjithatë «kontër-arti» ka disa tipare që karakterizojnë fizionominë e tij të përgjithshme ideoestetike.

Burimet kryesore teorike të «kontër-artit» kanë qenë ekzistencializmi i Zh.P. Sartrit, pikëpamjet e H. Markuzes, të T. Adornos, të neofrojdizmit. Në planin estetik kjo rrymë artistike mban lidhje me ekspresionizmin, surrelizmin dhe «artin absurd».

«Lëvizja e së majtës së re» u vu qysh në fillim nën ndikimin e ideve të H. Markuzes, i cili u përpoq me spekulimet e tij teorike t'i japë gjithë kësaj lëvizjeje një drejtim të padëmshëm për borgjezinë, ta kthejë nga një lëvizje aktive politike në një lëvizje «erotike». Teoria e Markuzes, e quajtur «radikalizëm i ri», propagandonte se njeriu i kohës sonë u nënshtrohet proceseve që e zhveshin nga çdo ideal dhe që e bëjnë «njëdimensional», të aftë për t'iu përshtatur pasivisht sistemit kapitalist, që e shndërron në qenie thjesht «konsumuese». Shoqëria e konsumit», «shoqëria industriale», sipas Markuzes, e privon njeriun nga çdo «dimension tjetër», që mund ta ngrinte njeriun mbi jetën e përditshme, të rëndomtë, mbi nevojat dhe preokupimet materiale për sende utilitare, d.m.th. e le pa asnjë ideal përballë së ardhmes. Prodhimi modern kapitalist, predikon Markuze, e ka shndërruar prodhuesin në një «robot të kënaqur» dhe në këtë mënyrë ka mënjanuar forcat e brendshme mohuese të kësaj shoqërie, gjoja e ka «borgjezuar» punëtorin, e ka larguar nga revolucionin. «Radikalizmi i ri» u premtonte njerëzve formimin e «ndjeshmërisë së re», «revolucionin subkulturor». Programi i tij përfshin «lirinë absolute» të individëve për të

realizuar kërkesat e instinkteve, dëshirat e trupit dhe të shpirtit të njeriut, të çliruar krejtësisht nga gjithë «tabutë» e moralit dhe të shoqërisë.

Edhe «kontër-arti» shërben si një instrument që ndihmon për të formuar «ndjeshmërinë e re», «revolucionin subkulturor», d.m.th. për ta shndërruar protestën dhe revoltën politike në një «revoltë instinktesh», «në revolucion seksual», në përligje të amoralizmit të shfrenuar. «Kontër-artit» estetika e Markuzes i ngarkon si mision të zhvendosë tehun dhe drejtimin e revoltës politike të individit nga «shoqëria industriale» te vetvetja, te subkoshienca, te trupi, ku, sipas tij, është kyçi i «lirisë» së vërtetë, ta kthejë atë në një revoltë për «liri individuale seksuale», për «liri instinktesh», ta kthejë në «liri» për një «stil të ri jetese», që formohet përmes mohimit nihilist të brezave të vjetër, të kulturës, traditave, zakoneve më elementare të jetesës sociale, përmes revoltës anarkiste.

«Ndjeshmëria e re», «revolucioni subkulturor» u manifestua në lëvizjen e bitnikëve e hippive dhe ippive, që u bënë simbol dhe shprehje e degjenerimit më të ulët moral e social në kushtet e rendit kapitalist revizionist. Përdorimi i narkotikëve, me gjithë pasojat katastrofike që sjell në brezin e ri, panseksualizmi dhe orgjitë, anullimi i familjes dhe i martesës, veshjet ekstravagante, antikultura e flokëgjatëve, e mjekërroshëve, minifundat dhe maksifundet dhe nudizmi, braktisja e familjeve dhe e shkollave, kriminaliteti, alkoolizmi, perversitetet, «kapërcimi» i dallimeve midis seksëve dhe dukuri të tjera të kësaj natyre përbëjnë përmbajtjen kryesore të «revolucionit subkulturor».

Ngadhënjimi i stilit proteik të paqëndrueshëm në mënyrën e jetesës u shpall si arritja kryesore në këtë lëvizje. Figura e cinikut të antikitetit grek në epokën e dekadencës së qytetërimit të lashtë u bë ideal. Diogjeni dhe Antisfeni me përbuzjen e tyre nihiliste ndaj kulturës u bënë shembull imitimi, tek këta çmonin adhurimin për flokët e gjata, mjekrën, përbuzjen për rrobat dhe veshjen, jetesën primitive në gjendje natyrore pa asnjë «ngarkesë» e «barrë» sociale, pa rroba, pa u qethur, pa u krehur, pa u larë. Ata përsëritnin fjalët e Diogjenit se «rrobat janë ato që e dallojnë njeriun nga pulat, qentë, gomarët» dhe si ai kërkonin që të luftohen sepse gjoja i mbytin njeriut natyrën e tij. «Stili proteik» mori trajtat e një filozofie që e fton njeriun,

të kërcënuar nga «shoqëria industriale», të marrë rrugën për te katërkëmbshi, rrugën e egërsisë.

Fati i «lëvizjes së majtë» së bashku me atë të «kontër-artit» dëshmojnë se si elementët e pakënaqësisë së masës së rinisë ndaj shoqërisë borgjeze, që shtyp dhe e standartizon njeriun, propaganda borgjeze i shndërroi në një konformizëm ndaj «shoqërisë së konsumit». Shtypi, radioja, televizioni i vendeve borgjeze revizioniste i reklamoi dhe u dha atyre një publicitet të madh, duke ekspozuar anët më të shëmtuara të kësaj lëvizjeje me qëllim që ta diskreditonin në planin politik e kulturor. Presioni ideologjik, që iu bë kësaj lëvizjeje përmes pikëpamjeve politike dhe estetike të «radikalizmit të ri», i dobësoi elementët e protestës sociale dhe e shtyu atë të degjeneronte në një lëvizje për «mbretërinë e seksit». Duke nxjerrë në plan të parë në këtë lëvizje «stilin e jetesës» afaristët kapitalistë nuk vonuan të sigurojnë fitime të shumta. Ata bënë presion mbi këtë lëvizje që në të të çmohej më shumë se çdo gjë «stili i ri i veshjes», moda e teshave dhe nxitën artificialisht prerjen e rrobave sipas stilit «proteik». Estetika e «radikalizmit të ri» në emër të kundërshtimit të «artit aristokratik» formalist formuloi programin e likuidimit të arteve monofunksionale dhe të ngushtimit të veprimtarisë estetike vetëm në një stilizim «estetik» të veshjes, mobiljeve, orendive, produkteve ushqimore e industriale, etj.

Megjithëse estetika e «radikalizmit të majtë» bën sikur i premtonte njeriut një art të mburrur me ideale të larta, që do të mund t'u kundërqëndronte edhe shijeve snobe të formalistëve, edhe shijeve vulgare të «artit masiv standart», në fakt ajo u servir njerëzve «antiartin», «artin e mohimit të madh», një pseudoart, që e kthen protestën kundër kapitalizmit në një protestë anarkiste kundër revolucionit tekniko-shkencor, kundër progresit, qytetërimit, kulturës, intelektit në përgjithësi. Ajo i ngarkon artit detyrën të shërbejë si mjet për të demonstruar ndjenjat instinktive. Këtu qëndron edhe shkaku përse estetika e «radikalizmit të ri» i thur himne improvizimit dhe spontanitetit krijues irracional, përse çmon më fort «veprimtarinë artistike» se sa produktet e saj. Estetika e «kontër-artit» në emër të «shkrirjes» së artit me jetën (Markuze thotë: «Për ta ndryshuar realitetin arti duhet të jetë pjesë e realitetit») përligj zhdukjen e dallimeve midis artit dhe joartit, merr nën mbrojtje «popartin», «rokun e ri», «hepeninget» dhe sidomos «artin e së pamundë-

rës». Si model të «artit të së pamundurës» reklamohen «kryevepra» të tilla si p.sh. hapja dhe mbyllja e varrit, shtëllunga tymi të prodhuara nga motori, skulpturë akulli që shkrihet në sytë e publikut, flamurë që shndërrohen në lecka të lagura, një kapulicë plehu me flamur që rrëzohet, mbishkrimet ab-surde, të bëra nga studentët anarkistë në muret e shtëpive dhe të nevojtoveve, në trotuare si p.sh. «Jini realistë, kërkoni të pamundurën», «Ruajuni, veshët kanë mure!» dhe akte të tjera skandaloze, që të kujtojnë veprimtarinë e dadai-stëve.

Estetika e «mohimit të madh» me nihilizmin e saj nuk mund të bëhej mbështetje për të krijuar vlera të vërteta e serioze në fushën e artit. Në fund të fundit eksperimentet e «kontrastit» u shtrinë vetëm në muzikën e lehtë, në poezi dhe estradë. Në poezi «kontrarti» përvetësoi gjithë bagazhin e «akteve shkatërruese» të poezisë moderniste të shek. XX, sidomos të poezisë konkretiste, shkatërrimin e metrikës poetike dhe zëvendësimin nga ritmet «organike» të frymëmarrjes dhe të të rrahurave të zemrës, zëvendësimin e mendimit logjik me britmat e ulërimat instinktive. Nga ana tjetër, në poezinë «e majtë» u fut një përmbajtje ideore dekadente, dëshpërimi dhe pesimizmi, hutimi dhe frika, përbuzja dhe përçeshja cinike kundër shkencës, teknikës, etj. Të gjitha këto ide në poezinë e «majtë» jepen me figura të pakapshme, irracionale, alogjike.

Midis «të majtëve» mori përhapje të veçantë edhe «poezia e rrugës», që improvizohet në vende publike direkt nga poetët dhe që drejtohet kundër «poezisë tipografike», d.m.th. të botuar në libra, në shtypshkronja. Ithtarët e «kontër-artit» i ngarkojnë atij funksionin hedonistik, që t'i sjellë njeriut kënaqësi, duke i krijuar një atmosferë ekstaze kolektive. Prandaj nga të gjithë llojet e artit këta vunë më lart këngën dhe vallen, ngaqë me anë të tyre u arrika «dehja» maksimale, ekstaza kolektive e masave të mëdha njerëzish. Mirëpo në vend të kënaqësisë «së kulturuar» manifestimet muzikore të studentëve të vendeve kapitaliste kurorëzohen me akte vandalizmi, me një histeri kolektive dhe barbarizëm masiv. Si shembull mund të përmendim festivalin e muzikës pop në Amerikë më 1969, ku morën pjesë gjysmë milion të rinj e të reja. Ai u reklamua gjatë organizimit si mishërim konkret i forcës së ideve të «revolucionit subkulturor», por, në fakt mbaroi si një vakhali imoraliteti, korrupsioni e kriminaliteti.

Duke u nisur nga karakteri «elitar» i modernizmit dhe nga fakti që arti i kultivuar në shoqërinë shfrytëzuese është privilegj i një pakice, përfaqësuesit e «antiartit» shprehen kundër artit të kultivuar në përgjithësi, idealizojnë artin e komunitetit primitiv, simpatizojnë improvizimin spontan dhe të ashtuquajturin folkart, që është një përpunim i shëmtuar modernist i folklorit.

Estetika e «antiartit» drejtohet edhe kundër «artit masiv standart», të cilin e kritikon për mungesë vlerash të vërteta estetike, për nivel të ulët të mjeshtërisë artistike, për zbrazësi ideore dhe për frymën merkantiliste. Por meqenëse qëndrimi kritik i ithtarëve të «antiartit» ndaj modernizmit dhe «artit standart» mbështetet mbi nihilizmin më ekstrem, ai nuk përmban në vetvete asgjë revolucionare, përkundrazi, shndërrohet në të kundërtën e asaj që pretendon të jetë, integrohet si pjesë e pandarë në kulturën dekadente borgjeze.

Predikuesit e «antiartit» futin një përmbajtje vulgare jo vetëm në «artin e majtë», por edhe në «stilin e ri të jetesës». Me «stil të ri jetese» ata kuptojnë mohimin e plotë të kulturës tradicionale dhe kthimin në kulturën e fiseve primitive, pasivitetin politik, kulturor, intelektual dhe estetik, hyznizimin e improvizimeve spontane e të primitivizmit artistik, karnavalizimin spektakolar të jetës, jetën bohémë, panseksualizmin, luftën e brezit të ri kundër brezit të vjetër, asketizmin kristianik dhe të tjera «antivlera» si këto. Kuptohet se me këtë përmbajtje «antiarti», që propagandon «stilin e ri të jetesës», i bën një shërbim të vërtetë kapitalizmit, sepse e fut pakënaqësinë e rinisë dhe të disa forcave të tjera të shoqërisë kapitaliste në një rrugë të padëmshme për borgjezinë. Nuk është e rastit që sociologu borgjez amerikan, Rozak, duke patur parasysh elementët e «antiartit» thotë se «ato s'janë të rrezikshme për rendin ekzistues dhe tolerohen sepse nuk lidhen me format e protestës reale».

*
* *

Në përfundim të kësaj analize kritike të drejtimeve kryesore, të koncepteve estetike dhe të praktikave artistike moderniste duam t'i rikthehemi edhe një herë pyetjes: «Ç'është modernizmi?», që e shtruan qysh në faqet e para të librit për t'i dhënë tashmë një përgjigje gjithësesi sintetike. *Modernizmi*

është tërësia e koncepteve estetike dhe e praktikave artistike, që janë përpunuar nga fundi i shek.XIX dhe gjatë shek. XX, si shmangie të tejskajshme, si largime nga ligjet objektive të përvetësimit estetik të realitetit, të krijimtarisë artistike. Shmangiet moderniste, që përbëjnë një absolutizim të njëanshëm, metafizik të kuptimit teorik ose të zbatimit praktik të anëve të veçanta dhe të kërkesave të përvetësimit estetik, të krijimtarisë artistike, përhapen nën presionin e forcave shoqërore reaksionare, të borgjezisë imperialiste dhe të revizionizmit, të cilat janë sot të interesuara të fshihet e vërteta për jetën dhe të ardhmen e njerëzimit. Arti, që vihet në shërbim të këtyre forcave, bëhet forcë regresive dhe në të njëjtën kohë degradohet, pushtohet nga fryma e dekadentizmit. Shembull i qartë është degjenerimi i artit zyrtar të vendeve kapitaliste e revizioniste, që është pushuar nga një krizë e thellë, prej së cilës s'mund të dalë.

Një tablo krejt tjetër paraqet zhvillimi i letërsisë dhe i artit të realizmit socialist në vendin tonë; lulëzimi i pandërprerë përbën tashmë një ligjësi themelore të tyre. Për to janë krejt të huaja ajo frymë dekadente dhe ajo gjendje krize, që karakterizojnë artin modernist borgjezo-revizionist. Lulëzimi i artit tonë socialist është i lidhur drejtpërdrejt me udhëheqjen e tij nga Partia, nga mësimet marksiste-leniniste të shokut Enver Hoxha, me vitalitetin e estetikës marksiste-leniniste, e metodës së realizmit socialist — themel i patundur i tyre, me mbështetjen që ka gjetur e gjen ai në shoqërinë tonë, që ecën pa u ndalur në rrugën e revolucionit proletar, të ndërtimit të socializmit, me luftën parimore, sistematike e të papajtueshme që ka zhvilluar Partia kundër modernizmit dhe shfaqjeve të tij, kundër artit të degjeneruar borgjezo-revizionist. Kjo luftë është një shprehje e luftës së klasave, është një pjesë e pandarë e luftës kundër armiqve të brendshëm e të jashtëm të socializmit në vendin tonë. Përmes kësaj lufte letërsia dhe arti ynë forcojnë përmbajtjen e tyre socialiste, partishmërinë proletare, frymën e tyre popullore e kombëtare, po lozin një rol përhera më të madh në edukimin komunist të masave punonjëse. Edhe në vendet e tjera po rritet prestigji i artit tonë të realizmit socialist, i këtij arti të denjë për Atdheun, që në botën e sotme qëndron si kështjellë e patundur dhe si fanar ndriçues i socializmit, i ideve jetëdhënëse të marksizëm-leninizmit.

KAPITULLI X

POSTMODERNIZMI

Thellimi i krizës

Kohët e fundit estetët borgjezë e revizionistë po flasin përherë e më shumë për kristalizimin e një faze të re në zhvillimin si të mendimit teorik, ashtu edhe të praktikave artistike moderniste. Kësaj faze ata i kanë gjetur edhe emrin: *postmodernizëm*. Ky po reklamohet si shprehje gjallërie dhe novatorizmi, që gjoja po e çon përpara kulturën artistike bashkëkohore.

Estetët borgjezë mundohen të tregojnë se me variantet e postmodernizmit është gjetur një rrugë magjistrale e zhvillimit të artit drejt së ardhmes, janë hapur po të tilla perspektiva si dhe ato që kanë pas qëndruar në çastet kur u zbulua për herë të parë arti. Për të mos mbetur prapa entuziazmit të estetëve modernistë perëndimorë, edhe estetët revizionistë sovjetikë po shpejtojnë t'i vijjnë në ndihmë duke vënë në dukje «fitoret» që sjell postmodernizmi. Ja si e karakterizon këtë estetja sovjetike, O.E. Tuganova, në një artikull të saj të botuar në revistën «Voprosi filozofi» (1982 nr. 4): «Në parimet dhe mjetet artistike të postmodernizmit ka pasur mjaft gjëra interesante e frytdhënëse, që zgjojnë mendimin e ndjenjën»; «Postmodernizmi ka ndikuar që në shoqëri të lindin diskutime për problemet e artit, kulturës, qëndrimit ndaj jetës, ka ndihmuar në shumë drejtime për një shikim të mprehtë të realitetit të përditshëm».

Për të mos u bërë viktimë e kësaj reklame të bujshme ka rëndësi t'u jepet një përgjigje e qartë pyetjeve: Ç'përfa-

qëson në vetvete postmodernizmi? A është ai shprehje «gjallërie» e «progresi» në kulturën estetike bashkëkohore?

Në të vërtetë postmodernizmi, edhe si mendim teorik estetik edhe si praktikë artistike, shënon një thellim të mëtejshëm të krizës dhe të ecurive dekadente të kulturës estetike borgjezo-revizioniste bashkëkohore, që janë shprehje e acarimit të krizës së përgjithshme të sistemit kapitalist, sidomos këto dy dekadat e fundit. Duke zbuluar këtë atmosferë krize në kulturën e vendeve borgjezo-revizioniste të kohës sonë shoku Enver Hoxha ka thënë: «Dekadencia dhe degjenerimi i letërsisë dhe i artit borgjez janë të llahtarshëm. Këtë degjenerim ajo përpiqet ta ngrerë në model e në simbol për ndërtimin e një mënyre jetese të re, që s'është gjë tjetër veçse pjella dhe pasqyra besnike e një jete dekadente e të degjeneruar. Me degjenerimin e shpirtërave dhe të mendjes së njerëzve borgjezia mendon se ka gjetur mjetin e ri të shtypjes së mëtejshme të njerëzve dhe shmanjen e revolucioneve proletare»¹.

Atmosfera e zymtë e krizës dhe e dekadencës ka pushtuar gjithë hapësirat e mendimit estetik borgjezo-revizionist dhe të praktikave postmoderniste. Asgjë e rëndësishme me të vërtetë origjinale nuk po duket në horizontin e mendimit estetik borgjezo-revizionist të kohës sonë. Në të përherë e më pak vihen re konceptione teorike të reja, që të ndërmerrnin një shqyrtim global të problemeve kyçe të estetikës. Në të mbizotërojnë fragmentarizmi, njëanësia, cektësia dhe përshkrimet eseistike, të cilave u mungon koherenca e brendshme. Varfëria e mendimit fshihet prapa formave të tij paradoksale, ekuivoke dhe fluide, prapa empirizmit zvarritës dhe spekulimeve pseudoteorike.

Mendimi bashkëkohor estetik borgjezo-revizionist përherë e më pak arrin të ndërtohet në trajtat e një monizmi konsekuent teorik e metodologjik. Pluralizmi konceptual i estetikës borgjezo-revizioniste po përdoret si maskë për të krijuar përshtypjen se ajo i hulumton artin dhe dukuritë estetike nga gjithë aspektet dhe nga gjithë këndet e mundshme të vështrimit. Ky pluralizëm dëshmon se ajo përdor çdo lloj shtrembërimi të së vërtetës. Shtrembërimet përbëjnë burimet teorike të doktrinave më të larmishme të estetikës borgjezo-revizioniste. Pluralizmi dëshmon, gjithashtu, se asaj i mungon në tërësi një kriter themelor shkencor për stu-

1) Enver Hoxha, «Raporte e fjalime» (1967-1968), f. 489.

dimin e dukurive estetike, të artit dhe të zhvillimit të tyre. Estetika e sotme borgjezo-revizioniste është angazhuar e tëra në luftë kundër realizmit, artit revolucionar; ajo është vënë në mbrojtje e përligjje të varianteve më të shëmtuara të postmodernizmit.

Edhe praktikat e reja artistike të postmodernizmit nuk përbëjnë ndonjë shfaqje gjallërie e novatorizmi të vërtetë. Postmodernizmi formohet nga një varg «izmesh» të reja, që janë vënë në qarkullim në vendet kapitaliste e revizioniste këto 20-30 vitet e fundit: pop-arti, arti kinetik, poezia konkretiste, aletërsia, arti kibernetik, teatri absurd, arti elektronik, bodi-arti, biç-arti, hiperrealizmi, arti pa barriera, foto-realizmi, georealizmi, arti i Mohimit të Madh etj. Por nuk duhet menduar se postmodernizmi është ndonjë formacion estetik apo artistik krejtësisht i ndryshëm nga modernizmi; ata lidhen me mijëra fije njëri me tjetrin. *Postmodernizmi është një vazhdim i drejtpërdrejtë i modernizmit.*

Në përgjithësi praktikat e postmodernizmit janë ndër-

tuar: Së pari, duke ringjallur një varg konceptesh e praktikash dekadente të së kaluarës, që s'patën në kohën e tyre jetë të gjatë. Kështu, p.sh., shumë nga variantet artistike të postmodernizmit mbështeten në idetë dhe eksperimentimet dekadente anarkiste të dadaizmit, i cili në vitet '20, për shkak të karakterit ultraskandaloz, nuk pati përhapje të gjerë. Mirëpo në kohën tonë shumë modernistë fshehin shterpësinë e pafuqishmërinë e tyre krijuese, duke ringjallur dhe duke imituar idetë e përvojën dekadente pikërisht të dadaizmit, futurizmit, konstruktivizmit.

Së dyti, variante të tjera të postmodernizmit janë ndër-tuar duke i shpënë deri në skajet më ekstreme disa shfaqje dekadente, që viheshin re në trajtë të drojtur ose të maskuar në dukuritë e mëparshme të modernizmit. Në këtë rrugë postmodernizmi paraqitet si një tërësi konceptesh e praktikash artistike ultradekadente, që shpien deri në absurditet, deri në skajet më ekstreme variantet e vjetra të formalizmit dhe të natyralizmit.

Së treti, variantet e postmodernizmit janë ndërtuar, ashtu si edhe ato të modernizmit, duke braktisur ligjet objektive të përvetësimit estetik të realitetit, duke u luhatur nga njëri përshtypje i njëanshëm në tjetrin ose duke u mbështetur në pajtimin eklektik të koncepteve të tejskajshme. Të gjitha këto tregojnë se postmodernizmi nuk për-

bën ndonjë formacion artistik parimisht të ndryshëm nga modernizmi Ai nuk ka sjellë, gjithashtu, gjallësi në zhvillimin e kulturës artistike, nuk e ka larguar atë nga gjendja e krizës.

Midis përpjekjeve të shumta që bëhen për ta kamufluar fizionominë dekadente të kulturës artistike borgjezo-revizioniste, po përdoret si argument shpejtësia, me të cilën po zëvendësojnë njëra-tjetrën shkollëzat e reja të postmodernizmit. Në qoftë se shkollat e para të modernizmit e ruanin ndikimin e tyre në 2-3 dekada, variantet e postmodernizmit nuk arrijnë të mbushin as 2-3 vjet. Por shpejtësia e zëvendësimit të tyre nuk është shenjë e «vitalitetit», por e shterpësisë krijuese, sepse ato nuk sjellin vlera të mirëfillta, të rëndësishme e të qëndrueshme. Ato nuk mund të tërheqin vëmendjen për një kohë të gjatë, falimentojnë shpejt e u lëshojnë vendin modave të reja. Prandaj metamorfoza e përsheptuar e postmodernizmit është një nga shprehjet më kuptimplote të krizës, që e ka pushtuar artin borgjezo-revizionist. Rrënjët e kësaj krize që përhap frymën e dekadencës në art, janë aq të thella, saqë nuk mund ta fshehin as teoricienë borgjezë. Ja ç'shkruan një prej tyre, esteti anglez B. Shvarc në librin e tij «Humanizmi i ri»: «Ne jetojmë në mes të vlerave të shkatërruara. Njerëzit në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, në qendrën e zhvillimit teknologjik, jetojnë në atmosferën e antagonizmit social, polarizimit, mjerimit, racizmit, seksizmit, dhunës, fatkeqësive ekologjike dhe vdekjes shpirtërore. Vlerat i ndërtojnë mbi gënjeshtërën, iluzionet dhe konsumin patologjik, në refuzimin e gjithë të vërtetave të njohura».

Realizëm apo antirealizëm?

Dekadat e fundit procesi i kristalizimit të postmodernizmit po shoqërohet me një zhurmë të madhe e me thirrje për të kaluar drejt një «realizmi të ri»! Kjo zhurmë mund të befasojë cilindo që e di se historia e modernizmit ka qenë historia e luftës së tij të pandërprerë e të papajtueshme kundër realizmit. Çdo ide estetike e praktikë artistike e modernizmit ka qenë reklamuar gjithmonë si mposhtje e kapërcim i «kufizimeve» të realizmit, si «fitore» mbi të. Prandaj përballë thirrjes së postmodernistëve për një «rea-

lizëm të ri» nuk mund të mos lindë pyetja: Mos vallë jemi para një kthese të vërtetë nga kursi antirealist i estetikës dhe i artit bashkëkohor dekadent borgjezo-revizionist? Në fakt edhe platforma teorike estetike, edhe praktikat artistike dëshmojnë se jemi përpara përpjekjesh të reja për ta thelluar luftën kundër realizmit, ndonëse të kamufluar me petka pseudorealiste dhe me mjete të tjera.

Kjo taktikë mashtruese nuk është e re, është përdorur edhe më parë nga ithtarët e modernizmit. Ndonëse kubizmi ishte shkëputja më e thellë e pikturës nga tradita e artit realist në fillim të shek. XX, mjaft ithtarë të tij u përpoqën ta kamuflonin me etiketën e një «varianti modern të realizmit». Në vitet 20-30 për të ruajtur disi prestigjin e modernizmit partizanët e tij përdorën përsëri një etiketë pseudorealiste, i veshën emrin e *mbirealizmit* (surrealizmit) asaj rryme, që estetizonte një botë të llahtarshme irracionaliste dhe që bënte burim të krijimeve impulset e turbullta të subkoshencës dhe të instinkteve. Madje në mbrojtje të vetë abstraksionizmit, të këtij varianti ultraformalist në pikturë, u përdor teoria e «realiteteve të reja». Në emër të një «realizmi total» iu hap rruga edhe një prej varianteve më të shëmtuara të natyralizmit modernist — pop-artit. Në këtë drejtim ndikojnë edhe ushtrimet «teorike» të esteteve revizionistë të kohës sonë, që po reklamojnë «realizmin pa caqe» ose «realizmin e hapur». Këto përpjekje kanë për qëllim që ta zgjerojnë kuptimin e realizmit deri në atë shkallë, saqë brenda tij të përfshihen edhe gjithë variantet e modernizmit dhe të postmodernizmit. Megjithëkëtë estetët revizionistë nuk janë aspak origjinalë, sepse para tyre ka pasur estetë borgjezë që kanë dashur ta sheshojnë kontrastin e papajtueshëm midis realizmit e modernizmit dhe me etiketën e një «realizmi të ri» të përfshijnë gjithë shkollat, drejtimet e rrymat e artit bashkëkohor. Argumenti teorik më i parapëlqyeri për të marrë nën mbrojtje variantet e ndryshme pseudorealiste të postmodernizmit është zëvendësimi në mënyrë sofistike i nocionit të realizmit me nocionin e realitetit, të figurave artistike me vetë dukuritë dhe ngjarjet e realitetit.

Edhe në kohën tonë ithtarët e postmodernizmit me thirrjen për një «realizëm të ri» nuk bëjnë gjë tjetër veçse thellojnë më tej frymën antirealiste në art. E vetmja gjë që e shquan postmodernizmin nga variantet pararendëse moderniste është se në të përzihen e ngatërrohen në një të vetme shfaqjet e formalizmit me ato të natyralizmit.

Historia e modernizmit dëshmon se variantet e tij në përgjithësi kanë qenë luhatur sa në njërin ekstrem aq edhe në tjetrin, kanë qenë grumbulluar në dy pole të kundërta, të tejskajshme, kanë qenë ndërtuar ose si variante të formalizmit ose si variante të natyralizmit. Në përgjithësi brenda modernizmit në të kaluarën dalloheshin pak a shumë qartë këto dy ekstreme, kurse postmodernizmi, ndonëse nuk ka mundur të sjellë ide të reja origjinale, ndonëse punon me argumentet e vjetra antirealiste të formalizmit e natyralizmit, i kombinon ato në një mënyrë eklektike, arbitrare. Dhe pikërisht simbiozat formalisto-natyraliste i konsideron si një hap të ri përpara, madje si një «superrealizëm», «realizëm total».

Teoricienët e postmodernizmit nuk lenë asnjë shteg që të keqkuptohen e të identifikohen me realizmin e vërtetë. Secili prej varianteve historike të realizmit (ai i epokës së Rilindjes apo realizmi kritik i shek. XIX, neorealizmi i shek. XX ose realizmi socialist) për teoricienët e postmodernizmit është i ngarkuar me mangësi të pandreqshme. Një pjesë e këtyre teoricienëve e luftojnë realizmin, duke u nisur nga *pozitat e formalizmit*, i veshin atij mëkatet e natyralizmit, e quajnë një kopjim të thjeshtë figurativ të sendeve. Sipas tyre, në qoftë se realizmi mund të durohej me prirjet e tij imituese më përpara (kur nuk ishte shpikur ende aparati fotografik), tani realizmi qenkësh zhvlerësuar përfundimisht! Që të përligjet ekzistenca më tej e artit, sipas ithtarëve të postmodernizmit, ai duhet të braktisë platformën e «realizmit imitues» dhe duhet të bëhet «realizëm prometian krijues», duhet të përqafojë format postmoderniste, që janë «krijime të kulluara». Principi themelor i këtyre formave është shmangia e tyre e plotë nga çdo ngjashmëri me realitetin. Shembuj të një formalizmi të kulluar, siç ishte piktura abstraksioniste, i ka dhënë modernizmi; prandaj postmodernizmit s'i mbetej gjë tjetër, veçse të mënjantonë edhe vetë veprën, të shpallte «artin pa art». Iv Klejni një piktor abstraksionist kontribuoi në postmodernizmin me variantin e artit të «zbrazësisë absolute»: në vend të ekspozitës me tablo u rekomandoi ardashësve të vizitonin dhomën e zbrazët «simbol të zbrazësisë absolute». «Zbulimi» i Iv Klejnit gjeti zbatim edhe në muzikë: pianisti i afrohet pianos, qëndron para saj tri minuta në heshtje pa lëshuar asnjë tingull; në këtë mënyrë «krijoi» muzikën e «qetësisë absolute»! Kuptohet se me anë të këtyre produkteve «të reja» të postmodernizmit

jo vetëm nuk bëhet asnjë hap drejt realizmit, por përligjet mënjanimi, zhdukja e çdo akti krijues artistik dhe e veprës si të tillë: një ultraformalizëm i maskuar me trukun natyralist të pranisë së «artistit», që s'bën asnjë veprim krijues!

Një pjesë tjetër e ithtarëve të postmodernizmit e kritikojnë realizmin nga *pozitat e natyralizmit*, e akuzojnë për «subjektivizëm», «spiritualizëm», «iluzionizëm», etj. Për të shpëtuar nga këto «mëkate» të realizmit, arti duhet ta riprodhojë realitetin pa asnjë koment e interpretim, me ftohtësi, duke shmangur çdo angazhim ideologjik, duke u shkrirë me vetë sendet. Arti duhet të jetë, sipas tyre, jo vetëm krijim «formash të kulluara», por njëkohësisht edhe krijim *sendesh realë*, vetëm kështu mund të arrihet në të ashtuquajturin «hiperrealizëm». Në këtë rrugë, duke e identifikuar artin me shartime «formash të kulluara» dhe sendesh, postmodernizmi në mënyrë eklektike, të paprincipitë bashkon në një të vetme mëkatet e ultraformalizmit me ato të ultranatyralizmit.

Një nga shprehjet më të qarta të kësaj «sinteze» antiestetike është pop-arti, krijimet e të cilit nuk pretendojnë nga asnjë pikëpamje të kenë ndonjë lidhje me botën ose të jenë pasqyrim i saj, ato janë «forma të kulluara», por që kanë edhe atributin e ekzistencës reale materiale të sendeve, ndonëse dallohen nga sendet e rëndomta ngaqë nuk kanë funksione praktike utilitare, janë afunksionale. Sendet në «tablotë» popiste nuk kanë përmbajtje, nuk aktivizohen me funksionet e tyre praktike utilitare, madje janë të çliruara edhe nga «barra» e mendimit, e ndjenjave, emocioneve, intelektit, arsyes dhe logjikës. Ato janë thjesht një «realitet», një send që s'ka ekzistuar më përpara, i cili paraqitet si «formë e kulluar» e njëherazi si send. Mirëpo në këtë rrugë pop-arti bëhet një mjet për shkatërrimin e artit, por edhe për shkatërrimin e sendeve të dobishme, që u atrofizon funksionet e tyre të natyrshme, për hir të të cilave përligjet prodhimi dhe ekzistenca e tyre. Në kuadrin e postmodernizmit po bëhen përpjekje për ta zgjeruar edhe më përvojën e popizmit, duke sajuar modele të reja të kombinimit të formalizmit me natyralizmin. Në emër të depërtimit të jetës në art R. Rausenberg ekspozoi më 1963 një tablo të madhe, «Pikturën e bardhë», në të cilën s'kishte asgjë përveç ngjyrës së bardhë. Sipas autorit, «vepra», nga njëra anë, paraqitet si mishërim i «formës së kulluar» dhe i përmbush gjithë kërkesat që parashtron formalizmi më ekstrem ndaj artit, sepse s'ka

asnjë përmbajtje. Nga ana tjetër, e quan «veprën» e tij superrealiste sepse qenka e «hapur ndaj jetës»; elemente përbërëse të saj bëhen hijet që lëshojnë vizitorët mbi sfondin e bardhë të «tablosë», dritat e bliceve të fotoreporterëve, që përthyhen në këtë sfond. Një tjetër ihtar i hiperrealizmit, Xh. Sigall, prodhon «skulpturat e bardha», që s'janë gjë veçse kopje allçie të nxjerra nga njerëz të gjallë. Këto kukulla allçie vendosen në poza të ndryshme, zakonisht të shëmtuara ose në krevate, divane e kolltukë, vaska, banja, në mjedise të rëndomta të shtëpive ose zyrave. Të tilla sajesa kanë edhe mëkatet e formalizmit edhe ato të natyralizmit.

Ithtarët e postmodernizmit i shesin këto eksperimentime si «ndihmesë» për të mbushur zbrazësinë që krijoi në art debimi i figurshmërisë. Sipas tyre, variantet postmoderniste gjoja i kthejnë pikturës figurshmërinë, sepse aktivizojnë sende konkrete me pamje figurative përgjithësisht normale. Por dihet se tjetër është figurshmëria e sendeve dhe tjetër figurshmëria e pikturës. Te variantet e artit postmodernist «figurshmëria» nuk është artistike dhe përdoret si një iluzion optik për t'i hapur rrugën përsendëzimit të artit. Estetika e postmodernizmit ngul këmbë që «origjinaliteti» të arrihet duke iu mohuar figurshmërinë arteve figurative dhe duke ua imponuar figurshmërinë gjërave joartistike.

Këtyre praktikave dekadente u vjen në ndihmë *konkretizmi*, që përpiqet t'i paraqitë ato si mohime të abstraksionizmit. Mirëpo ka mohim e mohim. Konkretizmi është një mohim i tillë i abstraksionizmit, që e hedh artin në pozitë e një ekstremi tjetër po aq antirealist sa edhe abstraksionizmi, e hedh në pozitë e ultranatyralizmit.

Nga të gjitha këto që u thanë mund të nxirret përfundimi se postmodernizmi s'ka asgjë të përbashkët me realizmin, se ai përfaqëson një koncentrat të prirjeve antirealiste të gjithë varianteve formaliste dhe natyraliste të modernizmit.

Horizonte të reja apo përsendërzim i artit?

Ithtarët e postmodernizmit e akuzojnë estetikën e artin realist se e ngushtojnë dhe e kufizojnë rrethin e dukurive estetike që meritojnë të pasqyrohen në art, kurse postmodernizmi gjoja i ka çelur artit horizonte të reja, i dhuron

atij pamje të reja estetike mbi botën. Sipas tyre, platforma teorike e postmodernizmit është më e frytshme në plan estetik, sepse nuk përjashton absolutisht asgjë që ekziston për të zënë vend në botën e artit, sepse e kërkon dhe e gjen bukurinë pa përjashtim kudo, në çdo send.

Akuza që i bëhet realizmit se ai e ngushton sferën e dukurive të asimilueshme estetikisht është e pathemeltë në shumë drejtime. Para së gjithash, nuk është e vërtetë se arti klasik realist i ka kërkuar bukurinë, vlerat estetike në një rreth tepër të kufizuar sendesh dhe dukurish të realitetit. Dihet se përvetësimi estetik i botës në artin e çdo kohe është i kushtëzuar historikisht nga jeta dhe praktika sociale, nga idealet social-estetike të njerëzve. Në çdo shkallë të zhvillimit shoqëria njih estetikisht atë çka i është dashur dhe atë çka ia lejon ideali konkret social-estetik. Por kryeveprat e artit përparimtar kanë qenë karakterizuar pikërisht nga synimi për të zbuluar vlera të reja estetike në sendet dhe dukuritë e botës reale, në rrjedhën e pandërprerë të jetës së njerëzve. Historia e artit përparimtar, sidomos të atij realist, është historia e zgjerimit të rrethit të sendeve dhe të dukurive, të cilave u janë njohur vetitë, vlerat e tyre estetike, është historia e zgjerimit të dukurive që janë asimiluar estetikisht prej njeriut. Realizmi nuk u vë absolutisht asnjë kufizim sendeve dhe dukurive të jetës, që mund të asimilohen estetikisht. Arti realist edhe në të ardhmen do të zbulojë bukuri të reja të shumë sendeve dhe dukurive që s'janë vënë re më parë. Por nga kjo nuk rrjedh aspak konkluzioni se arti realist ka bërë e bën atë që po bën po parti.

Realizmi e pranon bukurinë në shumë sende dhe dukuri të rëndomta që e kanë, por ndryshe nga popizmi, nuk i sheshon dallimet cilësore midis vlerave estetike e antivlerave, midis vetive, cilësive estetike dhe atyre estetike, midis bukurisë e shëmtimit. E meta e varianteve popiste të postmodernizmit nuk është se ato pranojnë bukurinë në shumë sende dhe në dukuri që s'kanë qenë njohur estetikisht më parë, por sepse në emër «të zgjerimit të horizontit estetik», i sheshojnë dallimet midis vlerave estetike dhe antivlerave. Ato u atribuojnë sendeve dhe dukurive të shëmtuara vlera pozitive estetike, madje i marrin ato për vepra të mirëfillta artistike. Kjo tezë nuk është e drejtë.

Përpjekje të shumta në rrafsh teorik për të sheshuar dallimet thelbësore midis artit dhe realitetit, për të hequr «barierat» midis tyre në frymën e ultranatyralizmit ka bërë *estetika instrumentaliste* e Xh. Djuit. Sipas tij, zhvillimi i kulturës artistike duhet të ecë në një rrugë të re, duke refuzuar «artin muzeor» (këtu ai fut gjithë kulturën artistike klasike, edhe realizmin) dhe duke afirmuar «artin e integruar», si komponent të vetë realitetit më të rëndomtë. «Detyra është, — ka shkruar ai në librin «Arti si përvojë», — që të vendosen lidhje midis formave të stërholluara dhe të intensifikuara të përvojës, që përbëjnë veprat artistike dhe ngjarjeve, dhe veprimeve, mendimeve të përditshme, të cilat, sipas opinionit të përgjithshëm, përbëjnë përvojë». Në këtë mënyrë estetika instrumentaliste në emër të zgjerimit të kufijve të artit, e identifikon atë me teknikën e prodhimit të sendeve të rëndomta, e barazon me objektet ose ngjarjet e vetë realitetit. Mbi këtë bazë teorike shpallen të denja për të zëvendësuar artin e për të konkurruar me të gjitha gjërat reale edhe ato që jo vetëm u mungojnë vlerat estetike, por që janë për më tepër të shëmtuara. Në këtë rrugë estetike e postmodernizmit mbron arbitraritetin dhe subjektivizmin absolut në fushën e shijeve, mohon çdo kriter objektiv të diferencimit të artit nga gjërat joartistike. Ajo e mohon çdo kriter objektiv për të përcaktuar ç'është arti. Kështu, p.sh., T. Adorno e quan mendjelehtësi t'i kërkosh një studiuesi të artit të të tregojë se ç'është arti. «Në qoftë se më luten të shpreh mendimin me cilësinë e ekspertit dhe të përmendja kriteret e artit, — ka shkruar ai, — kritere që do t'i lejonin çdo njeriu pa ndonjë mendim të veçantë të përcaktonin cilësitë e veprave artistike, unë kisha për t'u habitur në kulm». Gjithë e keqja e postmodernizmit është se duke i sheshuar dallimet midis artit dhe joartit, midis vlerave estetike artistike dhe vlerave estetike joartistike, kërkesat tona artistike i zbrit në nivelin e kërkesave minimale estetike që mund të kemi për materialet e ambalazhit. Nuk është e rastit që *minimalizmi* është shpallur si parim themelor e më prodhimtar i estetikës së postmodernizmit.

Teoria e minimalizmit, përlligj e nxit primitivizmin, shijet vulgare. Në të bukura përkon me vulgaritetin, prandaj kësaj kërkese i përshtaten veprat postmoderniste që kanë vlera

minimale estetike, enët e mjetet e ambalazhit, vitrinat, mallrat e konsumit etj. Në të vërtetë këtu kemi të bëjmë me një sofizëm, që zëvendëson thjeshtësinë si shfaqje konkrete të bukurisë estetike, të së përkryerës, e cila arrihet me punë kolosale e mjeshtëri të lartë artistike, me vlerat minimale artistike, që janë primitivizëm në art, që s'duan mjeshtëri të lartë e talente, që janë fryt mediokrish, madje edhe sharlatanësh. Edhe përpjekjet për t'i marrë për art gjërat krejt të rëndomta, që s'janë krijuar me pretendime artistike, dhe adhurimi për «vepra» që sajohen nga faktorë të rastit dhe që u ngarkojnë për funksion t'i befasojnë, t'i habisin spektatorët, dëshmojnë përsëri për nënvlerësimin e rëndësisë së mjeteve artistike dhe të përsosjes formale të veprave artistike, që janë një veprimtari e ndërgjegjshme e mbështetur në njohjen e zotërimit e ligjeve të përvetësimit estetik.

Estetika e postmodernizmit e vë artin nën presionin e rastësisë dhe e largon artistin nga çdo qëndrim aktiv për ta kërkuar, për t'i zënë pusi së bukurës, e shtyn të kapitullojë para rastësisë dhe dukurive të shëmtuara të jetës. Ihtarët e postmodernizmit po bëjnë përpjekje që ta zgjerojnë shtrirjen e parimit të rastësisë në gjithë sferat e artit. Nga këto nxitje ka lindur edhe e ashtuquajtura «muzikë aleatorike» (nga fjala e greqishtes *alea* që do të thotë zare). Parimi themelor i saj është që gjithë elementet e zakonshme të muzikës, tingulli e lartësia e tij, zgjatja, shqalla e intenzitetit, etj. mund të zgjidhen e të vendosen në kohë rastësisht, njëlloj si rezultati i hedhjes së zareve. Parimit të rastësisë i nënshtrohet edhe shpërndarja e çrregullt e ngjyrave në të ashtuquajturën *pikturë-veprim*, variant i ri postmodernist i abstraksionizmit.

Platforma konkretiste e postmodernizmit është antiestetike, sepse thëllon vijën e dehumanizimit të artit, të dëbimit të njeriut prej tij. Në emër gjoja të zbulimit të vlerave «të reja» estetike, ku nuk e kërkojnë popistët «bukurinë», veçse harrojnë ta gjejnë atë te njeriu dhe jeta shoqërore!

Historia e artit tregon se për mjeshttrat e mëdhenj parimtarë njeriu ka qenë objekti më i parapëlqyer estetik. Madje arti i madh realist, duke aktivizuar edhe gjini të tilla si p.sh. peizazhin e pastër ose natyrat e qeta, ka gjetur rrugë që të shprehë në to ndjenjat dhe mendimet e njerëzve. Këto gjini po të mos fiksonin aspektet estetike dhe idealin estetik të njeriut, do të shndërroheshin në një inventarizim të thjeshtë sendesh «pa shpirt». Prandaj piktori i vërtetë edhe kur pasqyron sende, nuk e harron njeriun.

Historia e progresit të artit është edhe historia e zgjerimit të pranisë së njeriut në art. Në goftë se arti klasik përparimtar realist vinte dhe vë në qendër të tij njeriun, bukurinë e tij fizike dhe shpirtërore dhe punonte e punon për lartësimin e njeriut, postmodernizmi, përkundrazi, e dëbon njeriun nga arti dhe e zëvendëson me sendet «e rëndomtë», me hedhurinat, me «idealin» konkretist të përsendëzimit të artit.

Përsendëzimi i artit në vendet kapitaliste e revizioniste nuk është pasojë vetëm e përvojës dhe e pikëpamjeve estetike të gabuara, por edhe e nënshtrimit të artit ndaj nevojave të afarizmit kapitalist. Nuk është e rastit që proceset e postmodernizmit të artit, praktikat postmoderniste kanë marrë përpjesëtime të gjera në dhjetë vitet e fundit, që kanë qenë vite të krizës së thellë e të shumanshme të ekonomisë botërore kapitaliste. Në kushtet e acarimit të konkurrencës së tregut, monopolet shpenzojnë shuma kolosale për fuqizimin e reklamës, së cilës i ngarkohet të manipulojë ndërgjegjen e konsumatorit. Në SH.B.A. për vit shpenzohen miliarda dollarë për reklamën. Në këtë kuadër monopolet përpiqen të tërheqin edhe talentet artistike duke i vënë ato të punojnë të fushën e reklamës. Byrotë e reklamës të firmave të mëdha kapitaliste grumbullojnë masën kryesore të artistëve, sidomos të piktorëve, të skulptorëve që krijojnë brenda praktikave artistike të postmodernizmit. Këta artistë sjellin në këtë praktikë shijet vulgare të reklamës, frymën e fitimit, të afarizmit e të merkantilizmit kapitalist. Këtu qëndron një nga shkaqet që sjell varfërimin e vlerave estetike të artit postmodernist. Duke iu nënshtruar reklamës, postmodernizmi përdoret për të ndezur edhe më atmosferën e fetishizimit afarist, për ta vënë njeriun nën ndikimin e ideologjisë së shoqërisë së konsumit. Për këtë arsye mallrat, etiketat, ambalazhi, vitrinat janë arsenali nga ku frymëzohen dhe nxjerrin mjetet e idetë ihtarët e postmodernizmit.

Një prej idhujve të postmodernizmit K. Olldenburg e pohan haptaz burimin e frymëzimit të tij për veprat e serisë së tij me titull «Magazina»: «Para shikimit tim shpirtëror u shfaq një mjedis i tërë për këtë temë. Unë e kuptova se kisha zbuluar një botë të panjohur dhe fillova të vizitoj dyqanet e vjetërsirave sikur të ishin muzeume. Në vitrinat dhe

tryezat vura re mallra me vlera të mëdha artistike». Produktet e reja postmoderniste Olldenburgu dhe të tjerë si ai i sajojnë me mallrat dhe etiketat, kartonet, kutitë dhe enët mbajtëse, manikenet, qeset, thasët e lidhëset e vjetra të ambalazhit dhe gjëra të tjera nga sfera e mallrave të konsumit. «Vatra e kuzhinës» e Olldenburgut përbëhet nga një sobë e prishur, mbi të cilën ishin vendosur imitime prej lëndësh plastike ushqimesh, gjellësh, mishrash pikante, simbol i një jete të veleritur. E. Uorell ka krijuar «skulptura» e «piktura» me shishe koka-kola, me kuti konservash, të zbukuruara me etiketa tërheqëse ose fotoreklama, në të cilat përsëritet shumë herë fotografia e ndonjë ylli të kinematografisë. Ky manipulim me produkte, mallra dhe modele të tyre është cilësuar «redi-mejd», që do të thotë mallra që paraqiten në vend të veprave artistike, kurse në të vërtetë «redi-mejdi» është vetëm një mjet afarizmi për të zhvilluar artin e reklamës së mallrave të konsumit, që sjell zhvlerësimin e vlerave shpirtërore të njeriut. Qysh në kohën e vet K. Marksi e ka shpjeguar këtë mekanizëm që zëvendëson shijet estetike të artdashësit me egoizmin e konsumatorit: «Prona private na ka bërë aq budallenj e të njëanshëm, saqë çdo objekt mund të bëhet *yni* vetëm atëherë kur ne e zotërojmë, domethënë kur ai ekziston për ne si kapital ose kur ne drejtpërdrejt e hamë, e pimë, e mbajmë në trup, jetojmë në të etj. me një fjalë kur *e konsumojmë*... Prandaj në vend të gjithë ndjenjave fizike dhe shpirtërore vendoset jetërsimi i thjeshtë i gjithë këtyre ndjenjave, vendoset ndjenja e pronësisë»¹.

Kulti i shëmtimit

Në përgjithësi estetika klasike e vinte të bukurën në qendër të sistemit të kategorive të saj dhe në themel të përmbajtjes së idealit estetik. Gjatë shekullit XX zunë të përhapen në estetikë dhe në art koncepte dekadente që e barazonin për nga vlera estetike të bukurën me të shëmtuarën, madje që kërkonin të vihej në themel të idealit estetik e shëmtuara. Pikërisht këto ide të modernizmit janë bërë edhe më agresive në variantet moviste të postmodernizmit që po specializohen për diskreditimin estetik të së bukurës dhe në estetizimin e së shëmtuarës. Nën nxitjen e estetikës moviste

1) K. Marks, F. Engels, Veprat, rus. v. 42, f. 120

artin postmodernist ka vërshuar tema e vrasësve, pijaneve, sadistëve, prostitutave, kriminelëve, gangsterëve, të drogëuarve dhe e gjithë llumit tjetër që lind shoqëria e degjeneruar borgjeze.

Kulti i shëmtimit ushqehet me mënyra të ndryshme. Në praktikat postmoderniste mjetet tradicionale të artit janë zëvendësuar me hedhurinat, plehrat, vjetërsirat, me këto sinteza të mirëfillta shëmtimi. Një kult të vërtetë u ngrenë «veprave» që sajohen me të tilla shëmtira, duke u veshur etiketën amerikane të «*xhok-kulturës*» (*arte-plehrash*). Duke përdorur mjete e metoda speciale krijohen fotografi-piktura ose skulptura që deformatojnë pamjet normale të objekteve, paraqiten njerëz pa kokë, figura të përziera sendesh të ndryshme (që marrin trajta përbindshash), figura të stërmadhura ara deri në një lloj gjigantizmi mitologjik («Gishti i madh» i Sezarit, që është kopje prej dy metrash e gishtit të madh të njeriut), filma që zgjasin pafund e që u shkaktojnë spektatorëve tronditje nervore si filmi «Gjumi» (6 orë), filmi «****» (katër yje) që zgjat 24 orë dhe që përcillet me atraksione ndriçimi, zhurma e ulërima, që u shkaktojnë spektatorëve kriza nervore. Për ta befasuar publikun me pamje të papritura piktorët postmodernistë pikturojnë fytyra pa sy, pa hundë, ose pa gojë, kufoma të përgjakura me organet e brendshme të dala jashtë trupit, shkurmë sapuni të përzier me gjak që rrëshqet nëpër dysheme, dhjamra të përziera me flokë e thonj e lloj lloj sajësash të tjera të pështira, neveritëse e të llahtarshme.

Estetika marksiste-leniniste nuk e mohon të drejtën e artit për të pasqyruar edhe anët e shëmtuara e të ulta të realitetit, por ajo është kundër estetizimit të së shëmtuarës, të ultës dhe të llahtarshmes që është bërë ligj sundues në artin dekadent postmodernist. Arti realist në trajtimin e së shëmtuarës nisët nga ideale social-estetike përparimtare. Ai ka qenë shquar për patosin kritik ndaj së ultës dhe burimeve të saj sociale.

Estetika moviste e postmodernizmit e ka thëlluar edhe më tej kundërshtimin e bazave estetike të artit, si krijimtari sipas ligjeve të së bukurës, përligj, madje, edhe shkatërrimin e formave të bukura artistike. Sipas saj, njeriu modern u dashka mësuar të çmojë e të kënaqet me eksperimentimet postmoderniste, që paraqesin përmbysjen edhe të kultit të formave të bukura artistike. Nuk është e rastit që shumë ithtarë të postmodernizmit parapëlqejnë sendet e vjetëruara

e të prishura, me mbeturinat e të cilave krijojnë sendet e tyre të shëmtuara. Dihet se sendet duke u vjetëruar humbin jo vetëm funksionet e tyre praktikë-utilitare, por edhe «shkëlqimin» e tyre estetik, formën estetike dhe bëhen të shëmtuara.

Kulti i shëmtimit ushqehet edhe nga botëkuptimi irracionalist, që përbën një anë tjetër të kornizës së estetikës borgjezo-revizioniste postmoderniste. Me platformën teorike të irracionizmit mund të përligjet çdo gjë e shëmtuar, madje edhe absurde, e pakuptimtë si në sferën e përmbajtjes, ashtu edhe në sferën e formës. Në dekadat e fundit ithtarët e postmodernizmit kanë bërë përpjekje të ethëshme për të goditur dhe për t'i mposhtur edhe disa sfera të artit, që nuk ishin prekur në themel nga ndikimet e modernizmit. Kështu nën shtytjen e irracionizmit u godit teatri tradicional dhe u afirmua teatri absurd. Në kinematografi u nxit një simbolikë absurde, u kundërshtua uniteti kompozicional, u përkrah fragmentarizmi dhe copëzimi i kohës, u luftua lidhja kronologjike e ngjarjeve dhe rrjedha normale e kohës; retrospektiva u përdor për t'u dhënë ngjarjeve të kohës një karakter irracional, alogjik. Lindi kështu edhe kinematografia postmoderniste.

Është e natyrshme të pyesim se ç'i duhet postmodernizmit ta largojë artin nga përjetimi i bukurisë dhe t'ia nënshtrojë kultit të shëmtimit, rastësisë, anormales dhe absurdes? Puna është se postmodernizmi në këtë rrugë bëhet një mjet i fuqishëm për ta mistifikuar realitetin, për të fshehur perspektivën e vërtetë të historisë njerëzore, për të përhapur ide të shtrembëra mbi jetën. Për ta larguar vëmendjen e artit nga problemet, shqetësimet dhe kontradiktat e kohës sonë mjaft artistë postmodernistë kriidhen në kërkim të disa fillesave «të përjetshme», «të pandryshueshme», «instinktivo-biologjike», në «arketipet primitive», që venë në lëvizje në një mënyrë misterioze si jetën e rëndomtë të njerëzve, ashtu edhe ngjarjet historike. Postmodernistëve u kanë pëlqyer e u pëlqejnë mitet që janë ngjeshur me përmbajtje sa më alogjike, magjike, tmerruese. Ata kapen pas çdo gjëje mitologjike që përkon me botëkuptimin pesimist shkencor dhe e zhyt në besimet dhe paragykimet e lashta të njeriut primitiv. Por në kohën tonë vihen re në kuadrin e postmodernizmit edhe përpjekje për ta kombinuar ideologjinë e misticismit, spiritualizmit, mitologjizmit me spekulme pseudotekniko-shkencore.

Spekulimet pseudoshkencore

Postmodernizmi po shfaq përherë e më shumë tendençën për t'u larguar nga çdo bazë estetiko-artistike. Kjo dukuri regresive përlligjet edhe me mjaft spekulime pseudoshkencore. Disa variante të estetikës postmoderniste nuk i kërkojnë burimet e tyre në përvojën e sferës së artit e të dukurive estetike, por në përvojën e fushave të tjera, sidomos të shkencave teknike e natyrore moderne. Kjo prirje nuk është e rastit, por shpjegohet me faktin se postmodernizmi i përbuz ligjet e përvetësimit estetik, nuk e përfill specifikën e vlerave estetike të artit. Për këtë arsye problemet specifike ai nuk synon t'i shtrojë e t'i zgjidhë në bazë të përvojës estetike, por duke spekuluar në të dhënat e fushave ekstraartistike, sidomos të shkencave natyrore e teknike. Këtu nuk është fjala për të përdorur në estetikë e në art arritjet e shkencave moderne. Këtë e bën më së miri estetika marksiste-leniniste dhe arti i realizmit socialist. Këtu është fjala për spekulimet e vetëdijshme me të dhënat e shkencave moderne, që e bëjnë jo vetëm parazitare estetikën, por e largojnë nga përvoja estetiko-artistike.

Eksperienca e estetikës moderniste borgjezo-revizioniste e provon plotësisht këtë prirje. Qysh në fillim të shekullit XX u bënë përpjekjet e para për të përlligjur variantet nistore të modernizmit, për shembull kubizmin, futurizmin, konstruktivizmin etj. në emër «të shkencave moderne», të teorisë së relativitetit, mekanikës së kuantëve etj. Në të vërtetë asnjë lidhje të drejtpërdrejtë e sadopak të rëndësishme nuk kishte midis tyre. Deformimet gjeometrike që solli kubizmi në pikturë, parimi i simulantizmit i futurizmit s'kishin të bënin fare me parimet e reja që afirmuan teoria e relativitetit dhe shkencat moderne. Ato dëshmonin vetëm për largimin e artit borgjez nga ligjet objektive të përvetësimit estetik të realitetit.

Estetika postmoderniste po e thëllon më tej këtë lojë spekulimesh me të dhënat e shkencave natyrore teknike. Në ditët tona shembullin më të qartë në këtë drejtim e përbëjnë spekulimet me teorinë e sistemeve, kibernetikën, teorinë e informacionit, matematikën statistikore etj. Estetika borgjezo-revizioniste, duke u larguar nga themelet e përvojës estetike, shpejton të rindërtohet në bazë të shkencave të reja që porsa lindin. Pas formulimit të teorisë së sistemeve

lind «estetika strukturaliste», pas krijimit të kibernetikës u formua «estetika kibernetike», pas teorisë së informacionit — «estetika informatike», pas teorisë së shenjave u shfaq «estetika semiotike», e kështu me radhë.

Kjo tendencë që reklamohet si «meritë» e estetikës postmoderniste, në fakt është shprehje e thellimit të krizës së saj, që tregon se estetika borgjeze s'është më në gjendje ta afirmojë pavarësinë e saj si teori e veçantë estetike dhe shndërron në një shtojcë parazitare e shkencave të tjera. Një nga përkrahësit e kësaj tendence, A. Mol, e shpall haptazi refuzimin e përvojës së artit në estetikën bashkëkohore: «Studiimi i mesazheve muzikore nga pozitat e estetikës shkencore nuk mund të mbështetet në teorinë e muzikës». — ka shkruar ai. Edhe estetët e kritikët që mbështesin këtë tendencë po heqin dorë nga sistemi i kategorive dhe nocioneve tradicionale të estetikës dhe shkencave artistike, po i zëvendësojnë ato me një terminologji që e huazojnë mekanikisht nga sfera e shkencave natyrore e teknike: invarianti, parametri linear, programimi dinamik, algoritmi, paradigma etj. E keqja nuk është thjesht në përdorimin e nocioneve të tilla shkencore, por në faktin se ato zbatohen mekanikisht në fushën e artit, pa futur në to përvojën estetike, pa përfilluar veçoritë specifike të artit.

Në këtë rrugë të imitimit të shkencave tekniko-natyrore ithtarët e postmodernizmit shkojnë edhe më tej — mohojnë specifikën e krijimtarisë artistike, e barazojnë atë me proceset e rëndomta teknologjike industriale, e nënvlerësojnë rolin aktiv të subjektit krijues, artistit, duke ua lënë iniciativën krijuese aparaturave teknike, makinave. Përsëri, e keqja e kësaj tendence të postmodernizmit nuk qëndron në përpjekjen për të tërhequr në punën krijuese artistike edhe vegla e aparate që janë shpikje të reja të shkencës e të teknikës moderne. Disa prej tyre përdoren me sukses të plotë në kinematografinë artistike realiste, në shfaqjet artistike të radio-televizionit, në muzikë etj. Çështja është se postmodernizmi e absolutizon rolin e këtyre mjeteve, duke kundërshtuar e hedhur poshtë gjithë mjetet tradicionale. Veç kësaj, ai synon t'i shtrijë këto mjete edhe në fusha të artit, ku ato nuk sjellin rezultate pozitive dhe e gjymtojnë specifikën e tyre. Por sidomos të rrezikshme e të dëmshme janë eksperimentimet e postmodernizmit me «teknologjitë» dhe mjetet e reja teknike, kur u heqin çdo bazë e qëllim estetik, kur i aktivizojnë jashtë caqeve të veprimit të ligjeve të përvetësimit es-

tetik të realitetit. Është e vërtetë se arti realist nuk është treguar kurrë konservator edhe ndaj mjeteve të reja materiale që janë përdorur ose përdoren në art, por merita e tij është se nuk i ka mbivlerësuar po ua ka nënshtruar qëllimeve me të vërtetë krijuese artistike, talentit e mjeshtërisë artistike, ligjeve të përvetësimit estetik të realitetit. Ndryshe nga realizmi, praktikat artistike të postmodernizmit si p.sh., muzika konkretiste, kinematografia moderniste, etj. i keqpërdorin mjetet teknike duke gjymtuar specifikën e artit, duke ua nënshtruar eksperimentimeve formaliste shterpe. Kështu në emër të përdorimit të teknikës për të arritur në «sintezë» midis tingullit dhe ngjyrës, në një sallë u vendosën ekrane dhe mikrofonë, vizitorëve u kërkohesh që të bërtisnin te mikrofonët dhe ndërkohë në ekran formoheshin njolla ngjyrash, që i korrespondojnë intensitetit të zhurmave. Vizitorët të pushtuar nga fryma e konkurrimit arrinin deri në ulërima egërsirash, që çdo njeri normal nuk mund t'i konfondojë as me artin e të kënduarit, as me sintezat artistike.

Mendja e postmodernistëve është e orientuar nga përdorimi për qëllime ekstravagante pseudoartistike të çdo aparati të ri teknik. Të befason keqpërdorimi i shpikjeve teknike. Në një sallë u vendos një robot, që i kishte buzët të lyera me pomadë të kuqe e që mund të linte mbi objektet që e preknin gjurmët që lë e puthura. «Veprës» i atribuon titullin «E puthura e robotit». Në një rast tjetër roboti ishte specializuar që me disa aparatura speciale t'i ledhatonte, t'i guduliste, t'i fërkonte e t'u pëshpëriste në vesh «fjalë të ëmbla».

Një nga shpikjet më të fundit të postmodernizmit është edhe i ashtuquajti «fotorealizëm», që pretendon të zëvendësojë pikturën ose teatrin me sajesa dinamike me vlerë dokumentare. Një sajese e tillë është p.sh. seria me disa fotografi, që fiksojnë momentet kur një njeri është duke hapur një gropë, pastaj kur futet brenda në të, kur fillojnë t'i hedhin dhë duke i lënë vetëm kokën jashtë, kurse fotografia e fundit tregon gropën krejtësisht të mbuluar dhe aty nuk duket më koka e njeriut. Kjo krijon përshtypjen se njeriu e kanë varrosur së gjalli. Ide ekstravagante, që të befason, por sidoqoftë nuk mund të konkurrojë as me artin e pikturës, as me teatrin. Megjithëkëtë estetët borgjezë po përpiqen t'i venë edhe këtyre një bazë teorike. Një prej tyre në Kongresin VIII Ndërkombëtar të Estetikës tha për «fotorealizmin»: «Rëndësia e fotorealizmit si lëvizje konsiston në faktin se artisti me vetëdije e mohon rolin e tij tradicional të

krijuesit, i cili qysh nga koha e Renesansës u manifestua në vështrimin subjektiv të botës dhe në afirmimin e lirisë së shprehjes artistike. Ai s'ka më dëshirë të jetë artist, por synon të jetë zejtar indiferent ndaj çdo gjëje, përveç përsosjes së teknikës».

Absolutizimi i rolit të mjeteve teknike ka arritur deri në atë shkallë saqë brenda postmodernizmit po bëhen përherë e më të shpejta thirrjet për ta mënjanuar krejtësisht rolin e artistit si krijues për hir të një «objektiviteti total» dhe për ta lënë gjithë punën artistike në kompetencë të makinave. Konkretizimi më i plotë i kësaj tendence reklamohet nga i ashtuquajti *fotorealizëm*, të cilin esteti amerikan J. Gertnar e quajti në Kongresin e VIII Ndërkombëtar të Estetikës si fitore «që i jep mundësi artit të japë me saktësi të plotë sendet e rastit pa ndërmjetësimë e subjektivizmin e artistit!» Por fotorealizmi nuk është veçse një ringjallje e natyralizmit të vjetër, i cili prej kohësh besonte se aparati fotografik do t'i dhuronte artit «të vërtetën totale».

Variantet «tekniciste» të postmodernizmit janë në thelb mishërim i mistifikimit të stërholluar të raporteve midis artit dhe zhvillimit tekniko-shkencor, i një përshpjegimi të njëanshëm e të shtrembër të tyre. Ato janë dëshmi bindëse që tregojnë se deri në ç'shikallë ekstreme dekadence mund të bjerë arti i atyre forcave shoqërore që kundërshtojnë përparimin shoqëror.

Thelbi antiestetik i postmodernizmit

Lufta kundër bukurisë, kulti i së shëmtuarës, përsëritja e artit, format «tekniciste» etj. përfundojnë platformën *antiestetike* të postmodernizmit. Antiestetika është thirrje për suprimimin e artit, që përbën edhe shfaqjen më ekstreme të krizës së kulturës artistike borgjezo-revizioniste në një epokë krize. Ajo filloi me thirrje për art edhe më të ri dhe përfundon në mohimin e artit. Ajo është një rikthim te qëndrimet ultranihiliste e anarkiste të modernistëve të fillimit të shek. XX, që duke mohuar traditat e artit klasik, u stërvitën të rrëzojnë edhe artin në përgjithësi. Të kujtojmë Marinetin që mburrej duke thënë: «Unë pështyj mbi artin». Filloi si thirrje për krijim të ri, por mbaron si van-

dalizëm. Rruga kryesore për suprimimin e artit është rruga e dëbimit të njeriut nga arti, e dehumanizimit të tij. Antiestetika edhe si mendim teorik edhe si praktikë estetike është në thelb dehumanizim i artit.

Antiestetika ka kohë që është vënë në qarkullim. Shfaqjet e para të praktikave antiestetike u dukën qysh në fillim të shekullit të XX. Por në atë kohë ato përpqeshin ta maskonin thelbin e tyre antiestetik. Në këtë kuptim antiestetika, si platformë e modernizmit në hapat e saj të parë ishte relativisht e përmbajtur dhe e drojtur. Ajo vazhdon të spekulonte në absolutizimin kryesisht të ndonjë ane ose momenti të përvetësimit estetik-artistik, kurse në kohën tonë estetë postmodernistë dalin në mbrojtje të një antiestetike tendencioze, domethënë në mbrojtje të përpjekjeve për ta ndërtuar të ashtuquajturin «art modern» si mohim të plotë e të hapët të përvojës estetike të artit, të ligjeve të përvetësimit estetik, të krijimtarisë artistike. Në Kongresin IX Ndërkombëtar të Estetikës (1980) mbizotëroi ideja se duhet kaluar energjikisht e përfundimisht nga *estetika*, që pat qenë përgjithësim i artit klasik, tek *antiestetika*, e cila do të përgjithësonte përvojën e postmodernizmit.

Antiestetika merr në mbrojtje dhe i përlligj teorikisht gjithfarë gjërash që s'kanë të bëjnë fare me artin dhe me vlerat estetike, që u kundërqëndrojnë këtyre. Antiestetika ndërtohet jashtë caqeve, brenda të cilave kanë kuptim kriteret e artit e të vlerave estetike. Diskreditimi i artit, i bukurisë së tij, i parimeve të tij estetike, estetizimi i gjërave banale antiartistike e antiestetike, i hedhurinave dhe plehrave janë brendia kryesore e antiestetikës. Me cinizëm kjo tashmë predikon se çdo gjë e re nuk mund të lindë veçse si mohim i artit dhe i ligjeve të tij estetike. Antiestetika synon që ta stërvisë publikun me qëllim që atij t'i pështrirosë arti i vërtetë dhe të parapëlqejë gjithçka antiestetike.

Ç'kërkon estetika e sotme borgjeze nga një send, veprim ose situatë që të shpallet art? Vetëm aftësi për të ngjallur kërshtëri me veti absurde, spektakolare ose skandaloze, vetëm aftësi për ta habitur e befasuar publikun. *Estetika provokuese* — kjo është «fjala e fundit» e estetikës borgjezo-revizioniste, që e katandis artin në një mjet atraksionesh të pakuptimta. Ajo nxit gjithfarë eksperimentimesh të reja me fjalën, tingullin, ngjyrën etj., për të sajuar gjëra të reja absurde, paçka se në to nuk është i pranishëm asnjë

element estetik, artistik. Prej këtyre kërkohet vetëm kjo: të jenë të papritur, provokues, absurdë!

Estetët e postmodernizmit përpqen t'u vënë edhe një bazë teorike gjithë përpjekjeve për ta zëvendësuar artin me gjëra skandaloze. Kjo bazë është e ashtuquajtura «*teori institucionale*», sipas së cilës çdo gjë e krijuar mund të quhet art mjafton që publiku, mjedisi ta pranojë si të tillë. Teoria institucionale pohon se nuk janë vlerat objektive estetike ato që e ngrenë një vepër në nivelin e artit, por janë konvencionet sociale ato që i veshin një sendi atributet e artit. «Meritat ose pjesët përbërëse të një vepre arti, — ka thënë esteti amerikan T. Manro, — nuk përmbahen në objektin (domethënë në tablonë) si një send fizik, por në pjesën më të madhe në sjelljen e njerëzve ndaj saj». Vepra, sipas kësaj teorie, duhet të jetë e pajisur vetëm me cilësi befasuese, që e bëjnë projekt për interpretime të hapura ekuivoqe, stimul për hamendësi. Janë konkurset, kritikët, reklammat, akademitë, teatrot, publiku, shtëpitë botuese, ekspozitat dhe institucionet e tjera sociale ato që subjektivisht vendosin të jenë ose mos jenë «vepra arti» këto ose ato krijime. Kuptimplotë është edhe shembulli që sjell njëri prej themeluesve të kësaj krijimtarie Xh. Diki. «Pikurat» e majmunit Betsi (pllacka njolla të çrregullta ngjyrash), sipas tij, në qoftë se ekspozohen në një galeri artesh bëhen automatikisht vepra arti. «Në një masë shumë të madhe gjithçka varet nga zgjedhja institucionale: një qëndrim i tillë e afron sendin me statusin e artit, kurse një tjetër — jo. Vini re se vizatimet e Betsit, duke u ndodhur në një muze arti, janë jo vetëm vizatime personale të majmunit, por edhe vepra arti për atë që i ka ekspozuar si tablo». Duke u nisur nga kjo teori estetët postmodernistë shtrojnë dhe diskutojnë gjithë seriozitet pyetjet, që janë fyese për veprën e kryemjeshtërve artistë: «A mund të jetë majmuni më krijues se Pikaso?», «A mund të jetë majmuni një poet po aq i madh sa Shekspiri?». Në këtë rrugë një ithtar i estetikës së postmodernizmit arrin deri aty saqë e quan të mundshëm artin edhe pa artistin si krijues të tij. Xh. Glikman e quan të padrejtë mendimin se «vepra e artit duhet medemos të jetë krijuar». Sipas tij një copë guri ose druri natyror mund të ketë plotësisht atributet e veprës artistike pa qenë krijuar nga artisti. Kështu postmodernizmi, duke dashur të suprimojë artin, si krijim i veçantë, suprimon edhe artistin

si subjekt krijues të artit. Kuptohet se ç'pasoja të rrezikshme mund të sjellë në kulturën artistike një «teori» e tillë.

Teoria institucionale, duke i shpallur veprat e artit konvencione sociale, merr nën mbrojtje shpërthimin më anarkist të shijeve tekanjoze në sferën e artit, përligj gjithë shëmtirat e postmodernizmit, nxit arbitraritetin dhe ekstravagancat më tekanjoze në krijimtari. Ajo synon të kompensojë mungesën e cilësive që e bëjnë një send vepër artistike, me një interpretim subjektiv institucional.

Estetika e sotme borgjeze përpiqet të sheshojë kufijtë midis artit dhe joartit. Këtë përpjekje e paraqit si një hap të madh përpara drejt «demokratizimit» të artit, afrimit të tij, madje, shkrijes së tij me realitetin. Por si realizohet ky afrim? Cili është çmimi që paguhet për këtë? Është pikërisht humbja, shkatërrimi i artit. Për «antiartin» gjërat më interesante janë lajthitjet mendore, keqkuptimet, absurditetet e marrëzitë. Antiestetika përligj depërtimin në fushën e krijimtarisë artistike jo vetëm të mediokërve dhe të të paaftëve, por edhe të sharlatanëve e bataqinjve. Ajo ka kohë që ka shpallur të denjë si subjekt krijues të artit edhe të çmendurin, edhe kafshët.

Në fushën e letërsisë antiestetika u konkretizua me antiromanin, me poezinë konkretiste, teatrin absurd, teatrin e heshtjes etj. Antiromani u ndërtua, duke mohuar gjithë arrijtjet estetike kryesore të letërsisë klasike, sidomos asaj realiste. Personazhet u mënjantuan dhe vendin e tyre e zuri përshkrimi i sendeve, sipërfaqeve, vijave, ngjyrave, vëllimeve, relieveve, formave gjeometrike, aromave. Antiromaneve u mungojnë rrëfimi dhe subjektet, që zëvendësohen nga fragmente, dialogë dhe monologë, që s'dihet se kujt i përkasin. Ato japin «përroin psikik», që bart fragmente alogjike historish, peizazhesh, përshkrimesh të sendeve, lëvizjeve, xhesteve, mimikës. Me format e ngatërruara dhe të shtrembëruara të fjalëve dhe monologëve absurde të përforcuara me gjithfarë ëndërra, halucinacione, ngjarjet turbullohen, konfliktet fshihen e kamuflohen, shkëputen nga konteksti konkret social historik.

Poezia konkretiste, duke qenë kurorëzim i gjithë prirejeve moderniste, shënoi mohimin e plotë të artit poetik. Ajo s'e përdor më gjuhën me funksionet e saj normale dhe estetike, si mjet për të shprehur ndjenja e mendime; ajo «e çliron» gjuhën nga sintaksa e gramatika dhe në emër të

shpëtimit nga «tiranja verbale», heq dorë nga fjala dhe kuptimi i saj, përdor thjesht tinguj të artikuluar gjuhësorë për të krijuar «struktura formale ose akustike», «sende të reja».

Teatri absurd me cinizëm shpall si parim themelor të ndërtimit të tij absurditetin, mohimin e ligjeve të logjikës. Alogjizmat përshkojnë tej për tej jo vetëm «përmbajtjen» e dramës, por edhe «formën» e saj dhe nëpërmjet tyre i japin karakter absurd edhe shfaqjes teatrale në tërësi. duke e çuar spektatorin drejt përfundimit se bota është absurde, pa kuptim, irracionale dhe se arti, që të jetë i denjë për të, duhet të jetë, gjithashtu, absurd. Teatri absurd është një shkatërrim i plotë i dramës. Në të thyhet logjika e rrjedhës së kohës, e jetës, e historisë. Në këtë rrugë teatri absurd po ec edhe më tej, po shndërrohet në «teatër të heshtjes» po heq dorë edhe nga fjala e çdo mendim, që mistifikon si «kryevlera» — zbrazësinë, heshtjen, asgjënë. I gjithë ky palo teatër katandiset në paraqitjen e disa figurantëve statikë, të kredhur në vetvete, shurdhë-memecëve, të verbërve, të paralizuarve, të gjymtuarve.

Një pasion të veçantë tregojnë sidomos në kohën tonë përfaqësuesit e antiestetikës për ta thelluar procesin e shkatërrimit të artit. Muzika konkretiste zëvendëson ligjëratën muzikore me zhurmat më të zakonshme. Bodi-arti mohon skulpturën dhe figurshmërinë e saj artistike, duke i zëvendësuar me «ekzemplarë të gjallë», me njerëz që në sallat e ekspozitave ose në natyrë vihen në pozat më absurde dhe të ndyra. Poezia lirike erotike është zëvendësuar me «seks të gjallë», me striptizë. Në vend të pikturës, aktivizohet pop-arti, që përmbledh gjithfarë metodash për të krijuar efekte fizike optike, iluzione optike e «ornamentale» irrituese psiko-fiziologjike. Piktura «elektronike» përbëhet nga fotografi e diapozitiva të realizuara me ndihmën e ndriçimit depërtues elektromagnetik (fotografi të zmadhuara strukturash të lëndëve kimike, qelizave etj.) dhe lloj-lloj diagrama ritmike. Si modele të «artit të së pamundurës» reklamohen «kryevepra» të tilla si p.sh. hapja dhe mbyllja e varrit, iluzione të vetëvrasjes, shtëllunga tymi të prodhuara nga motori, skulpturë akulli që shkrihet në sytë e publikut, flamurë që shndërrohen në lecka të lagura, kapulicë plehu me një flamur që rrëzohet etj.

Ndonëse krijuesit e «antiartit» e paraqitin atë si shpre-

hje të protestës kundër «qytetërimit modern në krizë», objektivisht «antiarti» i bën një shërbim të vërtetë kapitalizmit, sepse ndikon që pakënaqësia kundër shoqërisë borgjeze të futet në një rrugë të padëmshme për të.

Postmodernizmi e mbylli ciklin e vet: filloi si një kundërvënie ndaj artit, si refuzim i tij dhe lëvizje jashtë kufijve të shtrirjes së artit. Në këtë lëvizje ai nuk solli asgjë me të vërtetë artistike dhe do të mbetet në historinë e kulturës si dëshmi e një nihilizmi ekstrem, që synon të mënjanojë artin nga kultura e njerëzimit, dëshmi e forcës regresive, jetërsuese të rendit borgjez, që i ka kaluar koça. Kriza e kulturës artistike borgjeze, një nga shprehjet më të qarta të së cilës është edhe postmodernizmi si mendim estetik e si praktikë artistike, është aq e thellë, saqë s'mund ta fshehin edhe shumë estetë borgjezë. Ka prej tyre që këtë konstatim e kanë bërë temë diskutimesh, deri në forume ndërkombëtare, siç ka ndodhur në Kongreset VII e të VIII Ndërkombëtare të Estetikës, në temën «Arti bashkëkohor. Vdekja e artit?». Por duke e shtruar këtë pyetje, estetët borgjezë e revizionistë reaksionarë përpiqen ta përligjin postmodernizmin, ta paraqitin si një përpjekje për ta kapërcyer krizën, kurse në të vërtetë ai e acaron edhe më shumë. Kriza e sotme e kulturës artistike e botës borgjeze-revizioniste është edhe ajo një nga dëshmitë e rëndësishme, që tregon se sa i domosdoshëm është bërë likuidimi i rendit shfrytëzues dhe zëvendësimi i tij përmes revolucionit proletar me rëndin socialist, që mund t'i japë fund kësaj krize dhe që mund ta futë kulturën artistike në rrugën e një progresi të shpejtë, të pandërprerë e të gjithanshëm.

FJALORTH TERMASH DHE EMRASH

A

ABSTRAKSION — një nga format e njohjes racionale, që pasqyron anët e përgjithshme, thelbësore e të domosdoshme të një grupi sendesh ose fenomenesh. Abstragimi është shkëputja me mend e një ose e disa vetive thelbësore, të përgjithshme të një grupi sendesh duke lënë mënjanë anët e tjera të tyre. Rezultatet e njohjes fiksohen në abstraksionet, që quhen edhe koncepte.

ABSTRAKSIONIZËM — rrymë formaliste në pikturën dhe skulpturën moderniste të vendeve kapitaliste e revizioniste. Estetët borgjezë dhe revizionistë këtë rrymë e cilësojnë edhe me emra të tjerë: «art abstrakt», «pikturë e kulluar», «pikturë absolute», «pikturë konkrete», «pikturë reale», «realizëm magjik», «pikturë pa sende», etj. Themelues të abstraksionizmit kanë qenë K. Maleviç (1878-1883), R. Delone (1885-1941), V.V. Kandinski (1884-1944), P. Mondrian (1872-1944). Abstraksionizmi heq dorë nga paraqitja e figurshme e realitetit. Piktoret abstraksionistë refuzojnë vizatimin dhe ligjet e kompozimit, kundërshtojnë subjektin, përdorin arbitrarisht ngjyrat, shmangin paraqitjen e formave dhe vëllimeve të sendeve realë etj.

ABSURD — diçka që s'mund të kuptohet me anë të arsyes, të shkencës ose të përvojës së rëndomtë. Absurde quhen mendime kontradiktore, që janë në kundërshtim me ligjet e logjikës, që nuk mund të pranohen e të shpjegohen nga arsyeja. Absurd është çdo nonsens, marrëzi, alogjizëm, ekstravagancë.

ADEKUATE — quhen mendime, përfytyrime ose figura që përputhen fort me originalin, me sendet dhe fenomenet që pasqyrojnë, që karakterizohen nga vërtetësia, objektiviteti dhe saktësia.

AFEKTIV — gjendje psikologjike emocionale, që karakterizohet nga një tension dhe lidhje e fortë ndijesore me ngacmuesit, nga një ndjenjë e thellë, jo e zakonitë gëzimi apo hidhërimi.

AGNOSTICIZËM — konception filozofik antishkencor, që e mohon mundësinë e njohjes së botës dhe të ligjeve të saj, që ngjall mosbesim në aftësitë njohëse të njeriut dhe në forcën e arsyes. Vënia në dyshim e mundësisë së njohjes së botës ngjall dyshim edhe në ekzistencën e realitetit objektiv, të botës materiale. Agnosticizmi estetik mohon mundësinë e njohjes dhe të shpjegimit shkencor të thelbit të fenomeneve estetike, të së bukurës, të ligjeve të përvetësimit estetik dhe të krijimtarisë artistike.

AKADEMIZËM — ky term përdoret në shumë kuptime: 1. Karakterizon parimet teorike dhe praktikat artistike të asaj edukate artistike që u jepte një shkollë (akademi) zyrtare ose private artistëve të rinj. Në këtë kuptim një kohë akademizmi luajti rol pozitiv, sepse nxiti formimin dhe organizimin e sistemit arsimor profesional artistik. 2. Drejtim i veçantë artistik i përhapur në akademitë aristokratike të shek. XVI-XVII dhe në disa vende edhe më vonë, që shpallte si model absolut artin e lashtësisë greko-romake ose artin e epokës së Rilindjes evropiane. 3. Prirje dogmatike për t'i kanunizuar parimet teorike dhe veçoritë e praktikave artistike të një rryme ose të një drejtimi letrar-artistik; imitim i verbër i formave dhe i parimeve të vjetëruara të artit të së kaluarës, që bien ndesh me kushtet e reja historike të zhvillimit të jetës shoqërore. Shpesh termi akademizëm përdoret me atë kuptim që ka edhe termi epigonizëm dhe manierizëm. Me frymën e tij konservatore akademizmi në shek.XIX u bë pengesë për zhvillimin e frymës novatore të artit realist. Estetët modernistë me akademizëm kuptojnë gjithë artin e së kaluarës, duke përfshirë këtu edhe artin realist; lufta e tyre kundër akademizmit degjeneron në luftë kundër realizmit.

AKSIOLOGJIA — doktrinë filozofike dhe etike, që studion posaçërisht vlerat dhe qëndrimet vlerësuese të njeriut. Aksiologjia idealiste, që është një variant i filozofisë borgjeze revizioniste të shek.XX, mohon çdo bazë dhe përmbajtje objektive të vlerave, e absolutizon elementin e tyre subjektiv, i konsideron vlerat produkte thjesht subjektive dhe arbitrare të unit.

AKSIOMË — quhet një tezë që pranohet si e vërtetë pa qenë nevoja të argumentohet dhe që shërben si pikënisje për formulimin e tezave të tjera dhe për vërtetimin e tyre. Aksioma është një dije e saktë, një e vërtetë e paluajtur.

ALETËRSI — një variant formalist i letërsisë bashkëkohore, moderniste, që ndërtohet si mohim i plotë i tipareve qenësore të letërsisë artistike, të gjinive dhe zhanreve të saj të ndryshme. Antiromani, teatri absurd, etj., janë forma tipike të aletërsisë.

ALGORITËM — tërësi rregullash arsytimi ose llogaritjeje, që shërbejnë për të zgjidhur një problem matematik ose për kodifikimin e një informacioni.

ALOGJIZËM — mohim i mendimit logjik dhe i aftësisë së tij për të arritur në njohjen shkencore të botës. Alogjizma quhen mendime absurde, mendime të gabuara, arbitrare, që janë në kundërshtim me rregullat e logjikës, p.sh. shprehja: «dru prej hekuri» është alogjike. Alogjizmi dhe përdorimi i alogjizmave përlligjin irracionalizmin në fushën e filozofisë dhe artit.

AMORALIZËM — mohimi i çdo morali, ligji e norme morale në emër të një «lirie absolute», të një «pavarësie absolute» të individit egoist. Partizanët e amoralizmit predikojnë se s'ka asnjë arsye që individ të angazhohet dhe ta pranojë moralin e përbashkët të një shoqërie ose të një klase, në të cilën përfshihet. Duke mohuar çdo moral, amoralizmi i çel rrugën nihilizmit dhe anarkizmit, subjektivizmit dhe arbitraritetit në fushën e moralit. Baza teorike e amoralizmit është relativizmi subjektivist, që shpall se çdo individ ka moralin e vet. Idetë e amoralizmit përshkojnë tejendatë letërsinë dhe artin dekadent borgjez e revizionist. Në fushën e artit amoralizmi është edhe një thirrje për çangazhimin ideologjik të artit, për shkëputjen e artit nga problemet e rëndësishme shoqërore dhe betejet sociale, për shndërrimin e tij në një mjet të vetëshprehjes së individit egoist. Amoralizmi mbështet formalizmin në letërsi dhe art.

ANTIART (KUNDËRART) — termi përdoret në dy kuptime: 1. Rrymë e artit modernist, që përfshin variante të tilla të tij si aletërsinë, teatrin absurd, abstraksionizmin, muzikën konkrete, popartin, etj., që mohojnë me cinizëm ligjet objektive të krijimtarisë artistike dhe parimet e doktrinave estetike klasike. 2. Term që përdoret për të shënuar krijimtarinë artistike, të përhapur në mjedisin e rinisë studenteske në vitet 60-70 në vendet kapitaliste dhe revizioniste nën ndikimin e ideologjisë të të ashtuquajturës «Lëvizje të së majtës së re», lëvizje e ndikuar nga ide borgjeze anarkiste, pseudo të majta. Kjo krijimtari u zhvillua kryesisht në muzikë, valle dhe në estradë.

ANTIESTETIKË — tërësia e parimeve teorike që qëndron në themel të antiartit dhe që është një mohim cinik i parimeve jo vetëm të estetikës shkencore, por edhe të doktrinave estetike klasike. Antiestetika është një variant ultrareaksionar i estetikës moderniste, që mohon gjithë përvojën e artit përparimtar botëror dhe që synon të përligjë variantet më antiestetike të artit modernist borgjez revizionist.

ANTINOMI — kundërthënie; lidhje e dy gjykimeve të kundërta, që duket se janë një lloj të pranueshme për të vërteta. Antinomitë mund të shprehin karakterin dialektik, kontradiktor të realitetit objektiv, por ka edhe raste kur antinomitë janë subjektive, të sajuara artificialisht, janë thjesht nonsense, gabime ose kontradiksione logjike.

ANTIROMAN — një variant formalist i letërsisë moderniste të kohës sonë, që ndërtohet si mohim i tipareve gjinore të romanit, të mishëruara në romanin realist. Antiromani është një dukuri regresive sepse përpiqet t'i heqë mundësinë romanit të paraqitë tablo të gjera të jetës shoqërore dhe të zhvillimit të saj, t'i heqë mundësinë letërsisë artistike që të zbulojë me vërtetësi kontradiktat dhe plagët shoqërore, që karakterizojnë çdo rend shfrytëzues. Teoricienë dhe krijues të antiromanit janë francezët A. Rob-Grije, N. Sarot, etj.

ANTROPOCENTRIZËM — 1. Konception filozofik idealist fetar, që e shpall njeriun epiqendër të gjithësisë meqenëse e konsideron si qenie me origjinë hyjnore. Antropocentrizmi ka qenë i lidhur me konceptin e gjeocentrizmit të Ptolemeut, që e shpallte tokën epiqendër të gjithësisë. Teoria e Kopernikut dhe të dhënat e shkencave të kohëve të reja i përgënjeshtroan si gjeocentrizmin ashtu edhe antropocentrizmin. 2. Termi antropocentrik përdoret edhe për të theksuar vendin qëndror që zë njeriu në një raport të caktuar. Artin e quajmë antropocentrik meqenëse në qendër të objektit të tij duhet të jetë njeriu.

ANTROPOMORFIZËM — një shpërfytyrim i sendeve ose qënieve të natyrës, që u vesh pamjen e njeriut ose sjellje e veprime njerëzore. Grekërit e lashtë perënditë mitologjike i përfytyronin me pamje dhe sjellje njerëzore.

APOLOGJETIKA — degë e veçantë e teologjisë, që merr në mbrojtje dogmat antishkencore fetare. Apologjetika sociale është mbrojtja e padrejtë ose përligjja e veprimeve të ulta dhe arbitrare të një klase ose rendi shoqëror. Apologjetika borgjeze e revizioniste mbron rendin kapitalist, duke e shpallur të drejtë dhe të përjetshëm.

APRIORI — term i përdorur nga filozofia idealiste për të karakterizuar dijet, idetë e fituara nga individit pavarësisht nga përvoja personale dhe para saj, që i ka qysh se lind. Filozofia marksiste-leniniste e mohon ekzistencën e dijeve dhe të ideve apriori.

ARHETIPE — tipe të lashtë, arkaikë, idealë. Ky term përdoret edhe me kuptimin e një fillese shpirtërore primare, të një modeli ose të një prototipi.

ARISTOKRATIZËM ESTETIK — prirje reaksionare në doktrinat estetike të klasave sunduese të shoqërive shfrytëzuese, që e quan aftësinë për të krijuar art dhe për ta shijuar atë si një cilësi të rrallë të një pakice njerëzish «të zgjedhur», aristokratësh «të frymës», të një elite. Aristokratizmi estetik i shpall masat popullore «të paafta» për të krijuar dhe kuptuar vlerat e mirëfillta artistike. Sot aristokratizmin estetik e propagandojnë teoritë elitare, formaliste të modernizmit.

ARKITEKTUROCENTRIZMI — prirje në estetikën moderniste për të absolutizuar rolin e disa tipareve dhe veçorive, sidomos të fillësës konstruktive dhe të mjeteve jofigurative të arkitekturës dhe për t'i shpallur ato një parim universal i të gjithë arteve. Arkitekturocentrizmi u përdor për t'u imponuar arteve figurative mekanikisht dhe në kundërshtim me specifikën e tyre cilësitë dhe tiparet e arteve figurative.

ART ABSURD — quhet dramaturgjia e E. Joneskos, S. Beketit, etj., që përçon frymën pesimiste të filozofisë së absurditetit. Termi art absurd përdoret për të karakterizuar edhe ato vepra, që janë të ngarkuara me ide ose figura alogjike, absurde. Arti absurd sjell një përmbajtje ideore absurde dhe ndërtohet duke shkelur ligjësitë e organizimit të formës artistike. Ai përhap idetë filozofike dhe estetike irracionaliste.

ARTE BIFUNKSIONALE — artet si arkitektura, artet e aplikuara, etj., që plotësojnë edhe funksion estetik edhe funksion praktik utilitar.

ARTE FIGURATIVE — arte të tilla si piktura, skulptura, grafika, letërsia, kinematografia, teatri, etj., brenda të cilave pasqyrimi i jetës mbështetet edhe në ngjashmërinë e jashtme të figurave artistike me format konkrete të sendeve dhe fenomeneve reale të botës. Në këto lloj artesh fillesa figurative është një premisë e domosdoshme për të arritur në përgjithësim artistike të thella.

ARTE HAPËSINORE — arte të tilla si arkitektura, skulptura, piktura, artet e aplikuara, etj., gjuha specifike artistike e të cilave varet dhe përcaktohet nga shtrirja hapësinore e elementeve të vlerave të tyre artistike.

ARTE JOFIGURATIVE — arte të tilla si muzika, arkitektura, në të cilat përvetësimi artistik i jetës nuk realizohet si pasqyrim figurativ i pamjes së sendeve dhe fenomeneve konkrete të botës. Në muzikë dhe në arkitekturë vlerat artistike nuk kanë ngjashmëri figurative me pamjen e jashtme të sendeve ose fenomeneve reale, konkretë, ato ndërtohen në bazë të formave të përgjithësuara intonative dhe hapësinore.

ARTE KOHORE — arte të tilla si muzika, letërsia, etj., që e ndërtojnë figurën artistike përmes zgjatjes në kohë të elementeve përbërës të tyre. Perceptimi artistik i vlerave të këtyre arteve ka karakter procesual (vijimor) d.m.th. kryhet gradualisht me zgjatje në kohë.

ARTE MONOFUNKSIONALE — artet që plotësojnë vetëm funksionin estetik.

ARTE MONUMENTALE — quajmë krijimet e arteve figurative që hyjnë në lidhje me ndërtimet arkitektonike dhe me mjedisin rrethues, por që kanë vlerë të pavarur estetike dhe që bartin përgjithësimet të fuqishme artistike, përmbajtje të madhërishe e heroike dhe me përmasa të mëdha. Karakter monumental mund të kenë edhe vepra të llojeve të tjera të artit, letërsisë, teatrit, kinematografisë, etj.

ARTE ORNAMENTALE DEKORATIVE — arte të lashtë, që krijojnë sende me vlera artistike, por shpesh edhe me funksion praktik utilitar si për shembull qëndisma, qilima, vazo, statueta, etj., që përdoren për të zbukuruar godinat, rrugët, parqet, etj. Ndryshe nga prodhimet e arteve të aplikuara, që fitojnë vlera estetike përmes përsosmërisë së formës së jashtme (siluetës, përmasave, mjeshtërisë së përpunimit, etj), veprat dekorativo-ornamentale kanë në përgjithësi karakter figurativ dhe bëhen estetikisht ekspresive përmes kompozimeve me subjekt dhe zbukurimeve ornamentale figurative.

ARTE PLASTIKE — arte të tilla si piktura, skulptura, grafika, arkitektura, koreografia, etj., që pasqyrojnë me ngjyrat, linjat, planet, vëllimet, etj., format vizuale dhe hapësinore të objekteve, të veprimave, lëvizjeve, të mendimeve dhe të ndjenjave të njeriut.

ARTE TË APLIKUAR — gjini shumë të lashta artesh, të specializuara për të krijuar sende me vlerë praktike utilitare dhe me vlera artistike, siç janë poçeria, argjendaria, punimi i drurit, gurgdhendia,

etj. Në prodhimet e arteve të aplikuara elementi artistik krijohet si një shtojcë e jashtme estetike e sendit me vlerë praktike utilitare.

ARTE TË BUKURA — me kuptimin e gjerë ky term shënon gjithë llojet, gjinitë dhe zhanret e ndryshme të letërsisë dhe artit meqenëse bukuria është një cilësi e pandarë estetike e tyre. Në kuptimin e ngushtë ky term shënon vetëm artet monofunksionale, që plotësojnë vetëm funksionin estetik në dallim nga artet bifunksionale që plotësojnë edhe funksionin praktik-utilitar.

ARTIFIC (SENDËRGJI) — mjet stilistik që trupëzon një ide poetike duke mos përdorur shprehje të natyrshme, por fraza të stolisura, të stërholluara. Artificet mund të përdoren me vend e me masë dhe t'i japin veprës vlerë estetike, por ato mund të mos jenë të goditura, mund të jenë arbitrare dhe të mos i përfaqësojnë materialit jetësor të një veprë artistike. Ngarkesa e veprës tej masës me artifice arbitrare i çel rrugën formalizmit dhe e shpëput artin nga jeta.

ARTISTICIZËM — cilësi e përgjithshme, e domosdoshme e çdo veprë artistike, prej së cilës ajo dallohet nga gjërat e tjera. Ky term përdoret si masë, si shkallë e vlerës, e përsosmërisë së veprave artistike. Estetika formaliste moderniste e lidhë artisticizmin vetëm me formën artistike, ajo flet për një lloj «artisticizmi të kulluar», që s'ka të bëjë me ndonjë përmbajtje ideore të veprave artistike. Realizmi e quan artisticizmin shprehje të harmonisë së përmbajtjes dhe të formës së veprave artistike.

ART KINETIK (KINETIZMI) — një variant i ri formalist i modernizmit, që përdor si element themelor të ndërtimit të tablosë të ashtuquajturën «lëvizje të kulluar». Lëvizja shkaktohet nga aparatat teknike, që lëshojnë drita të ndryshme ose nga lëvizja e spektatorit, gjatë së cilës shkaktohen efekte dhe iluzione të caktuara optike. Arti kinetik është zhveshja e plotë e artit nga përmbajtja ideore, është mohim nihilist i formës estetike të pikturës, është një eksperimentim teknikist formalist i modernizmit bashkëkohor, që përdor pa qëllime artistike efektet optike.

ASOCIACION — lidhje e ngushtë, shoqërim elementësh (ndijimesh, perceptimesh, përfytyrimesh, idesh) të psikikës, gjatë së cilës aktivizimi i një elementi sjell aktivizimin edhe të elementit tjetër.

ASOCIALE — jo sociale, diçka që nuk ka të bëjë me shoqërinë, që i kundërgëndon jetës shoqërore, që nuk përmban asnjë gjurmë të shoqërisë njerëzore.

ATONALIZËM — një sistem modernist kompozimi në muzikë, që nuk u përmbahet rregullave tonale të harmonisë.

ATRIBUT — veti ose cilësi e përgjithshme, e brendshme dhe thelbësore e një sendi ose fenomeni, pa të cilin ai nuk mund të mendohet.

AUTOTELIKE — diçka e vetqëllimtare, që e ka qëllimin në vetvete, që është e pavarur nga diçka tjetër.

AVANGARDIZËM — prirje pseudonovatore e rrymave të artit modernist, e kubizmit, futurizmit, dadaizmit, surrelizmit, abstraksionizmit, etj; program dhe thirrje e këtyre shkollave moderniste për një art absolutisht të ri, të panjohur më parë, për një art «pararobjë» (avangardë) që mohon gjithë vlerat dhe traditat artistike të së kaluarës. Avangardizmi artistik me thirrjet për «artin e së ardhshme», për «artin e pararobjës» luan një rol reaksionar sepse përpiqet të fshehë e të maskojë karakterin regresiv, dekadent të gjithë artit modernist borgjez e revizionist.

B

BAH, Zhan-Sebastian (1685-1750) — kompozitor gjerman.

BARTOK, Bela (1881-1945) — kompozitor hungarez.

BAUMGARTEN, A.G. (1714-1762) — filozof dhe estet gjerman; përdori për herë të parë termin estetika.

BETHOVEN, Ludvig (1770-1827) — kompozitor realist gjerman. Muzika e tij në përgjithësi përshkohet nga fryma e një demokratizmi revolucionar.

BLEJK, Uiljam (1757-1827) — poet e piktor romantik anglez.

BLLOK, A.A. (1880-1921) — poet dhe dramaturg simbolist rus; pas 1917 u afrua me idetë e Revolucionit të Tetorit.

BOHEMË — njerëz që bëjnë një jetë të çrregullt, plot qejfe, ose një jetë të shthurur, pa u merakosur për të nesërmen.

BOSH, Zheromë (1450-1516) — piktor hollandez. Tablotë e tij janë të mbushura me subjekte simbolike fantastike dhe me figura të përcudnuara.

BREHT, Bertold (1898-1956) — shkrimtar e dramaturg gjerman. Në fillim të krijimtarisë artistike simpatizonte ekspresionizmin, pastaj kaloi në pozitë të realizmit socialist.

BRUTALIZËM — prirje për ta estetizuar të shëmtuarën, për ta cilësuar atë si vlerë pozitive estetike. Ky term përdoret me atë kuptim që përdoret edhe termi movizëm. Brutalizmi është parim i artit dekadent, i antiestetikës moderniste.

C

CINIK — quheshin përfaqësuesit e një shkolle filozofike në Greqinë e lashtë, e themeluar nga Antisfeni (435-370 p.e.s.); nxënësi i Sokratit. Përfaqësuesi më i shquar i kësaj shkolle ka qenë Diogjeni nga Sinopi. Në fushën e moralit cinikët përbuznin lakminë për pasuri, bënin thirrje për të hequr dorë nga tepërimet, për t'u kënaqur dhe mjaftuar me më të domosdoshmen, për të mos qenë skllav i rregullave dhe i konvencioneve shoqërore.

D

DADAIZËM — drejtim letrar artistik, që u themelua në Zyrinë të Zvicrës më 1916 nga një grup emigrantësh të kombësive të ndryshme, si F. Pikabia (1879-1953), M. Dysham (1887-1968), A. Breton (1896-1966), T. Cara (1896-1963), M. Ernst (1891-1976), H. Arp (1886-1966), etj. Emrin këtij drejtimi ia dha poeti T.Cara, i cili gjeti rastësisht në një fjalor fjalën «dada», që në mjaft gjuhë përdoret në vend të fjalës «nënë». Ky drejtim avangardist i modernizmit u karakterizua nga nihilizmi më ekstrem, nga përbuzja ndaj gjithë traditave dhe vlerave kulturore dhe artistike të së kaluarës, nga amoralizmi dhe mohimi i çdo norme e parimi moral. Në vitin 1922 ky grup u shkri me surrealistët francezë.

DALTON, Xhon (1766-1844) — fizikan dhe kimist anglez, themelues i teorisë atomike të lëndës. Sipas kësaj teorie, atomet quheshin si thërmija materiale të pandashme, të pacopëtueshme.

DEFORMIM — ndryshim i formës së objektit, shmangie nga norma e përgjithshme, e natyrshme dhe normale. Në art deformimi është një ndryshim (zmadhim, zvogëlim, theksim, etj) i pamjes, formës, ngjy-

rës së sendeve të realitetit që pasqyrohen artistikisht. Në artin realist çdo deformim është i pjesshëm, i kufizuar, përdoret për t'u thelluar në thelbin e dukurive, për t'i paraqitur me ekspresivitet artistik. Në këtë rrymë çdo deformim nuk e kalon masën, nuk gjymton lidhjen e natyrshme të elementeve përbërës ose të pamjes, formës tërësore normale, që i shquan sendet e botës. Në artin modernist deformimet janë një nga mjetet më të preferuara dhe që përdoren si qëllim në vetvete, gjë që i kthen ato në një mjet për fshehjen e së vërtetës, për të penguar njohjen e botës, për ta shtrembëruar dhe mistifikuar realitetin deri në mohimin e çdo lidhjeje e ngjashmërie midis artit dhe jetës.

DEHUMANIZËM — prirje ideologjike që kundërshton idealet humanitare, të cilat e shpallin njeriun si kulm të zhvillimit të botës dhe si qëllim të përparimit shoqëror. Dehumanizimi i artit është jo vetëm kundërshtim i idealeve humanitare, por edhe përpjekje për të mos pasqyruar njeriun në art, për të mos patur në qendër të tij njeriun, botën shpirtërore dhe aspiratat e tij. Dehumanizimi është tipar i përgjithshëm i artit modernist borgjezo-revizionist.

DEKADENTIZËM — ky term përdoret në disa kuptime: 1. Platforma ideestetike e një grupi shkrimtarësh francezë që u bashkuan rreth revistës «Le Decadent» (1886), të themeluar nga A. Baju. Në këtë grup bënin pjesë Pol Verleni, Moris dy Plesi, Ernest Rajno, Zhan Lorën dhe përkrahej prej Sharl Bodlerit dhe Stefan Malarmesë. Fjalën dekadencë përfaqësuesit e këtij grupi e përdornin me kuptim pozitiv, dekadentizmin e quanin si një prirje estetikisht pozitive. Grupi i dekadentëve u shkri me simbolistët francezë. 2. Një prirje e përgjithshme e artit modernist të fundit të shek.XIX dhe të shek.XX të vendeve kapitaliste e revizioniste, që karakterizohet nga kundërshtimi i realizmit, mbrojtja e formalizmit, mohimi nihilist i gjithë vlerave kulturore e artistike tradicionale, nga amoralizmi, erotizmi i papërbajtur, misticizmi, pesimizmi, estetizimi i së shëmtuarës, individualizmi i shfrenuar. Dekadentizmi në këtë kuptim nuk përbën një rrymë apo një shkollë të veçantë artistike, por përbën një tipar të pandarë të artit modernist borgjezo-revizionist. 3. Një formacion kulturor e artistik që vihet re në fazën e tatëpjetës, rënies dhe kri-zave të përgjithshme të reneve shfrytëzuese reaksionare.

DEKART, Rënë (1596-1650) — filozof dhe matematikan e fizikant francez, përfaqësues i dualizmit në filozofi. Materien, trupin dhe ndërgjegjen, shpirtin, Dekarti i quante dy forca, dy fillese të kundërta e të pavarura njëra nga tjetra. Në shekujt XVI-XVII dualizmi ishte një

sistem filozofik përparimtar, ishte një urë kalimi nga teologjia mesjetare drejt materializmit, kurse në kohën e sotme lot rol reaksionar sepse përdoret për të maskuar idealizmin.

DEKORATIVIZËM — prirje për të arritur një finesë ornamentale në përpunimin e formës në pikturë, skenografi, skulpturë, etj., në zbulimin e motiveve ornamentale, figurative, në përpunimin e hollësive dhe të detajeve. Mbizotërimi i kësaj prirje në pikturë dhe shkëputja e saj nga synimi për të shprehur përmbajtjen i hap rrugën formalizmit. Piktura moderniste karakterizohet nga dekorativizmi formalist.

DEMIURG — krijues i botës.

DENATYRALIZËM — prirje për të humbur ngjashmërinë e figurave të pikturës me sendet e natyrës. Këtë prirje e përdori piktori holandez P. Mondrian për të luftuar pikturën realiste dhe për të mbrojtur pikturën abstraksioniste.

DETERMINIZËM — prirje në filozofi, që i shpjegon ndryshimet e botës me lidhjet objektive shkakësore, d.m.th. që pranon se çdo ndryshim, pra, çdo pasojë ka shkakun e vet, se pasoja pa shkaqe nuk ka. Determinizmi nisat nga ligji universal i shkakësisë, që pranon kushtëzimin e përgjithshëm shkakësor të sendeve dhe fenomeneve të natyrës dhe të shoqërisë. Njohja e shkaqeve është një rrugë për të parashikuar ndryshimet e ardhshme. Determinizmi është mbrojtur nga filozofia materialiste dhe është kundërshtuar nga filozofia idealiste.

DIDRO, Deni (1713-1784) — filozof, estet dhe shkrimtar i shquar iluminist francez, kreu i enciklopedistëve. Në estetikë ka mbrojtur pikëpamjet e materializmit paramarksist dhe të iluminizmit.

DIONISI — perëndi mitologjike greke, biri i Zeusit. Njihet si perëndia e verës dhe e ripërtëritjes së jetës. Figura e Dionisit përdoret si sinonim i një fillese natyrore asociale, i shpërthimeve impulsive, të pakontrolluara, spontane të jetës, i veprimeve irracionale, i sjelljeve të njeriut të dehur.

DIRAK, Pol (1902) — fizikant anglez, një ndër themeluesit e mekanikës kuantike.

DISONANCË — një bashkim jo harmonik tingujsh, që nuk i përqa-sen njëri-tjetrit, që janë në kontrast me njëri-tjetrin dhe që të vra-

sin veshin. Muzika moderniste shquhet për një ngarkesë të madhe disonancash.

DIVIZIONIZËM — teknika e piktorëve neoimpresionistë, që njihen edhe me emrin e puantilistëve. Kjo teknikë konsiston në vendosjen e pikave të ngjyrave drejtpërdrejt në tablo pa bërë përzierje të tyre paraprakisht.

DODEKAFONIZMI — një ndër metodat e kompozimit të muzikës dekadente moderniste, e përpunuar nga kompozitori austriak A. Schoenberg (1874-1951). Emrin e ka marrë ngaqë përdor 12 tinguj të gamës kromatike, duke mos përsëritur asnjërin prej tyre para se të jetë aktivizuar gjithë të tjerët. Dodekafonizmi përbën themelin e një prej varianteve dekadente, formaliste të muzikës moderniste, të muzikës atonale, që ndërtohet në luftë me parimet e harmonisë tradicionale, duke kundërshtuar melodinë dhe duke i barazuar estetikisht konsonancat dhe disonancat, duke zëvendësuar parimin tematik e melodik me parimin serial.

DREJTIM ARTISTIK LETRAR — krijimtaria artistike e një grupi artistik, që frymëzohet nga një program ideoestetik pak a shumë i përbashkët. Në një rrymë artistike mund të ketë disa drejtime. Brenda modernizmit dallojmë, gjithashtu, disa drejtime të ndryshme si: kubizmi, futurizmi, dadaizmi, etj. Çdo drejtim letrar artistik shfaqet si në platformën e tij teorike, ashtu edhe në veprat konkrete artistike.

DRIPPING — pikturë abstraksioniste, që krijohet duke spërkatur me bojëra mure ose kartone.

DURER, Albreht (1471-1528) — piktor gjerman, përfaqësuesi kryesor i Rilindjes gjermane.

E

EKLEKTIZËM — prirje metafizike, antidialektike për t'i përzier, për t'i bashkuar mekanikisht dhe pa kriter pikëpamjet ose opinionet filozofike, politike, estetike të kundërta, që s'mund të pajtohen dhe që përjashtojnë njëra-tjetrën. Eklektizmi dëshmon për mungesë origjinaliteti. Ai është një prirje pajtuese oportuniste, është paaftësi për të dalluar të kundërtat, kryesoren nga gjërat e dorës së dytë.

EKSCENTRIK — 1. Lojë formaliste në krijimtarinë artistike, që përdor lloj-lloj trukesh pa kuptim e alogjike, që e redukton artin thjesht

në një lojë me ndonjë element të formës. 2. Ekscentrike quhen edhe mjete e mënyra artistike që përdoren në cirk, teatër, kinematografi, etj., për të paraqitur diçka të jashtëzakonshme, të papritur, që s'ta nxë mendja.

EKSPRESION — shprehje.

EKSPRESIONIZËM — një nga drejtimet kryesore të estetikës dhe të artit modernist. Termin ekspresionizëm e përdori për herë të parë esteti gjerman V. Voringer, më 1911, për të karakterizuar pikturat e P. Sezanit, P. Gogenit dhe V. Van-Gogut, që i quajti «ekspresionistë». Si drejtim artistik modernist ekspresionizmi zuri të kristalizohet nga fundi i shek.XIX dhe në fillim të shek.XX në disa vende të Evropës, në Angli, Gjermani, Francë, Austro-Hungari, Rusi, Jugosllavi, etj. Përhapjen më të madhe e pati në prag, gjatë dhe pas Luftës së Parë Botërore. Ekspresionizmi pati degëzime të tij në letërsi, pikturë, teatër dhe muzikë. Brenda ekspresionizmit kishte larmi teknikash dhe orientimesh ideoestetike, ndonëse në krijimtarinë e ekspresionistëve, ku më shumë e ku më pak, spikatën pesimizmi social dhe subjektivizmi, misticizmi dhe irracionalizmi, pacifizmi dhe nonkonformizmi, etj. Ekspresionistët e vinin theksin në shprehjen e unit, duke gjymtuar pasqyrimin e realitetit objektiv e të jetës, ata prireshin nga estetizimi i së shëmtuarës dhe së llahtarshmes. Disa prej ekspresionistëve paraqitën plagë sociale të një shoqërie në krizë, pa qenë të aftë të tregojnë rrugëdalje. Përfaqësuesit më të njohur të pikturës dhe skulpturës ekspresioniste kanë qenë: Xh. Ensor (1860-1949), E.Munk (1863-1944), E.Nolde (1867-1956), F.Hodler (1853-1918) F. Hekel (1883), E. Kirchner (1880-1938), A. Kubin (1877-1959) O. Kokoshka (1886-1980), P. Kle (1879-1940), F. Mark (1880-1916), O. Diks (1891-1969), G. Gros (1893-1959). Në letërsi kanë qenë F. Kafka (1883-1924), R. Muzil (1880-1942), L.N. Andrejev (1871-1919), R. Rilke (1875-1926). Në dramaturgji — A.Strindberg (1849-1912); në muzikë — A. Schoenberg (1874-1951), A. Berg (1885-1935).

EKSPRESIVITET ARTISTIK — cilësi e veprave artistike, që lidhet me vlerën estetike të përmbajtjes dhe formës së tyre. Ekspresiviteti artistik është një zbulim estetik. Kanë ekspresivitet artistik ato vepra që zbulojnë cilësitë estetike të realitetit dhe që e mishërojnë materialin jetësor në mënyrë estetike, duke i paraqitur ngjarjet, temat, idetë, ndjenjat me një ngarkesë estetikisht emocionale. Çdo lloj e gjini arti përdor mjete e rrugë specifike për ta shprehur materialin jetësor me ekspresivitet artistik. Burimi i forcës ekspresive të veprave të artit realist është uniteti harmonik i një përmbajtjeje me ngarkesë të

lartë estetike dhe i një forme të përkryer estetike. Formalistët synojnë ta bëjnë ekspresive vetëm formën ose elementët e saj dhe prandaj veprat e tyre nuk shquhen për një forcë të madhe ekspresive. Ekspresiviteti artistik nuk ka gjë të përbashkët me ekspresionizmin, që është një nga variantet antirealiste, dekadente të modernizmit.

EKSTRAARTISTIK — faktorë të jashtëm për artin. Sipas estetikës formaliste, faktorët ekstraartistikë nuk luajnë asnjë rol ndaj krijimit të artistike. Ithtarët e saj quajnë faktor ekstraartistik edhe shoqërinë, jetën e saj politike, luftën e klasave etj.

EKSTRAVAGANTE — tekanjoze, e përcudnueshme, e pazakonshme. Stil ekstravagant quhet një stil që shquhet për një origjinalitet fals, që nxjerr në pah disa tipare të papritura, të pazakonshme, tekanjoze. Shija ekstravagante është një shije subjektive, që kultivohet në kundërshtim me normat dhe ligjësitë objektive të përvetësimit estetik, që karakterizohet nga përbuzja vulgare dhe qëndrimi nihilist anarkist ndaj çdo tradite pa bërë dallimin brenda saj të anëve pozitive dhe të anëve negative. Estetët modernistë e barazojnë novatorizmin me krijimet ekstravagante të modernistëve.

EKZISTENCIALIZMI — rrymë filozofike, që njihet edhe me emrat e tjerë si filozofia e ekzistencës, filozofia e jetës ose filozofia e absurditetit. Ka variante të ndryshme të saj; veçohen sidomos ekzistencializmi gjerman me përfaqësues kryesor M. Hajdeger (1889-1976) dhe K. Jaspers (1883-1969) dhe ekzistencializmi francez me përfaqësues kryesorë Zh.P. Sartr (1905-1980), A. Kamy (1913-1960), G. Marsel (1889-1973). Duke patur karakter eklektik filozofia ekzistencialiste në çdo variant të saj ndërtohet mbi parimet e idealizmit dhe të agnosticismit. Përkënisja e ekzistencializmit është ekzistenca subjektive e individit, të izoluar në një botë armiqësore, e cila e vë atë vazhdimisht përballë vdekjes, duke i shkaktuar frikë, neveri, krrupë, pasiguri, etj. Pesimizmi dhe amoralizmi janë tipare thelbësore të filozofisë ekzistencialiste. Përfaqësuesit e kësaj filozofie kanë një kuptim subjektivist mbi lirinë. Pikëpamjet filozofike ekzistencialiste janë trupëzuar jo vetëm në traktate filozofike, por edhe në letërsinë dhe dramaturgjinë ekzistencialiste sidomos të Zh.P. Sartrit, të G. Marselit, A. Kamysë, etj. Më pak e përcaktuar është doktrina estetike e ekzistencializmit, e cila ndërtohet mbi themelet e estetikës idealiste fenomenaliste dhe në mënyrë eklektike ka marrë edhe teza e ide të estetikës semantike. Estetika ekzistencialiste e mohon karakterin objektiv të dukurive estetike dhe i shpall ato krijime subjektive të forcës së imagjinatës së artistit ose të publikut.

EKZOTIZËM — prirje në art e letërsi për të trajtuar tema dhe ngjarje nga jeta e vendeve të largëta, të panjohura, që kanë zakone të ndryshme. Shkrimtarët romantikë të Evropës trajtuan tema ekzotike, sidomos nga jeta e popujve të Lindjes dhe të fiseve të prapambetura. Ekzotizmi është edhe një prirje formaliste për të mos i trajtuar kontradiktat reale të shoqërisë borgjeze, për t'u shkëputur nga aktualiteti dhe për të idealizuar jetesën e fiseve primitive. Ky tipar bie në sy në krijimtarinë e pasimpresionistëve dhe primitivistëve dhe të disa shkollave të tjera të modernizmit.

EKUIVOK — quhet një mendim ose një figurë, që nuk është e përcaktuar mirë, që lejon të merren me kuptime të shumta ose të kundërta.

ELUAR, Pol (1895-1952) — poet francez, një ndër themeluesit e surrelizmit. Me kohë u shkëput nga lëvizja surrealiste dhe kaloi në pozitë e realizmit socialist.

EMOCION ESTETIK — një fenomen i veçantë i psikikës së njeriut, një formë jo e figurshme e pasqyrimin, që ndërmjetëson përjetimin estetik të realitetit dhe të dukurive estetike të artit.

EMPIRIZËM — tendencë filozofike e njëanshme metafizike, që mbivlerëson rëndësinë e të dhënave shqisore në procesin e njohjes dhe që nënvlerëson rolin aktiv të arsyes, të abstraksioneve shkencore në këtë proces.

«**ENERGJITIZMI**» **IDEALIST** — një variant i idealizmit subjektiv, që pranon ekzistencën e lëvizjes së pavarur nga materia, që mohon lidhjen e pandarë të lëvizjes me materien, duke shtrembëruar kuptimin shkencor të konceptit energji. Ithtarët e «energjitizmit» idealist energjinë e quajnë një lloj lëvizjeje jo materiale. Të tilla pikëpamje predikonte në fillim të shek.XX kimisti gjerman F. Osvald (1853-1932), pikëpamjet filozofike idealiste të të cilit Lenini i kritikoi në librin «Materializmi dhe empiriokriticizmi».

ENTROPIKE — diçka kaotike, e rastësishme, e çrregullt, diçka që i mungon harmonia e elementeve përbërës, që nuk i nënshtrohet një shkalle të lartë organizimi, rregullsie.

EPIGON — quhej në greqishten e vjetër çdo përfaqësues i brezit të dytë.

EPIGONIZËM — prirje në krijimtarinë artistike për të kopjuar mekanikisht temat, idetë, veçoritë e stilit ose të metodave të artistëve e shkrimtarëve të mëparshëm. Epigonizmi është shprehje e mungesës së një talenti origjinal dhe e shterpësisë krijuese. Artistët modernistë mbajnë një qëndrim prej epigoni ndaj veprave të artistëve dhe shkrimtarëve formalistë dhe dekadentë të së kaluarës.

EROTIZËM — prirja për ta paraqitur në art dashurinë si një cilësi thjesht biologjike, për t'i vlerësuar instinktet seksuale si strumbullar të ngjarjeve historike dhe të jetës së njerëzve dhe për t'i paraqitur me natyralizëm vulgar marrëdhëniet seksuale dhe format e tyre patologjike. Erotizmi është një tipar i përhapur gati në çdo variant të artit modernist.

ESTETIKA FENOMENALISTE — një nga doktrinat më me influencë në estetikën borgjeze revizioniste të kohës sonë. Si pikënisje filozofike, teorike ajo ka filozofinë idealiste, fenomenaliste të E. Husserlit. Sipas estetikës fenomenaliste «objekti estetik» ka ekzistencë intencionale, d.m.th. ekziston si i paramenduar vetëm në sajë dhe përmes ndërgjegjes ose imagjinatës së subjektit. Estetika fenomenaliste ka dy degëzime kryesore: atë strukturaliste, të përfaqësuar nga polaku R. Ingarden (1893-1945) dhe gjermani N. Hartman (1882-1950) dhe atë aksiologjike, ekzistencialiste të përfaqësuar nga francezët Zh.P. Sartr, M. Dyfren, etj.

ESTETIKA INDUSTRIALE TEKNIKE — është një nga disiplinat e aplikuara të estetikës, është teoria që studion ligjësitë e përvetësimit estetik të teknikës, të prodhimeve industriale. Ajo studion kushtet dhe mundësitë që përmban prodhimi industrial për t'i pajisur prodhimet e tij edhe me vlera estetike. Estetika industriale teknike shfrytëzon përvojën e industrisë artistike, ndonëse ajo nuk kufizohet me njohjen e ligjësisë të përvetësimit estetik vetëm të produkteve të industrisë artistike, por të çdo produkti industrial teknik. Estetika industriale nuk duhet ngatërruar me estetikën teknikiste, që është një nga variantet e estetikës moderniste.

ESTETIKA INFORMATIVISTE — njihet me emra të tjerë si: estetika matematike, estetika gjenerative etj., është një nga teoritë më të reja të estetikës borgjeze e revizioniste, që spekulon dhe që i zbaton në mënyrë mekanike në fushën e artit disa koncepte si ai i informacionit, i mesazhit, i shënjes, etj., që janë përpunuar nga disa shkenca moderne si teoria e informacionit dhe matematika statistikore. Estetika informativiste e absolutizon rolin e informa-

cionit dhe të shënjave në fushën e artit dhe në mënyrë të njëanshme i atribuon artit një thelb thjesht informativ. Përfaqësues kryesorë të saj janë gjermani M. Benze dhe francezi A. Mole. Estetika informativiste absolutizon raportet sasiore në sferën e fenomeneve estetike. Ajo merr nën mbrojtje abstraksionizmin dhe variante të tjera të formalizmit modernist.

ESTETIKA KOMERCIALE — është një disiplinë e estetikës së aplikuuar në fushën e reklamës dhe të tregtisë të vendeve kapitaliste e revizioniste. Ajo ka për qëllim që të tregojë rrugët për t'i bërë estetikisht tërheqëse mallrat, në mënyrë që, të rriten qarkullimi i tyre dhe fitimet e firmave kapitaliste. Estetika komerciale u nënshtrohet interesave të afaristëve dhe përdoret si mjet ideologjik për të përhapur psikozën e konsumit, për t'i fetishizuar mallrat dhe për të propaganduar idealet e «shoqërisë së konsumit».

ESTETIKA MOVISTE — është një variant i estetikës moderniste. Emrin e ka marrë nga fjala e frëngjishtes «mauvais», që do të thotë i keq, i shëmtuar (movizëm). Në vend të fjalës movizëm përdoret edhe fjala brutalizëm, nga latinishtja, që do të thotë i shëmtuar. Estetika moviste është një prirje e disa teorive estetike moderniste, që estetizojnë fenomenet e shëmtuar, të ulët, të llahtarshëm, që i sheshojnë dallimet midis vlerave estetike dhe antivlerave, midis emocioneve pozitive estetike dhe emocioneve negative. Estetika moviste merr nën mbrojtje dhe shërben si bazë teorike e natyralizmit dekadent, surrelizmit, ekspresionizmit, popartit, etj.

ESTETIKA SEMANTIKE — njihet edhe me emrin estetika lingvistike. Estetika semantike është një nga variantet e reja të estetikës borgjeze e revizioniste, që absolutizon elementin gjuhësor, komunikativ të veprave artistike dhe që e shpall artin një sistem thjesht lingvistik, një gjuhë. Ihtarët e estetikës semantike në fushën e artit zbatojnë në mënyrë mekanike shumë koncepte të përpunuara nga shkencat lingvistike dhe s'përfillin thelbin specifik të artit e të letërsisë artistike, mohojnë funksionin e tyre njohës dhe marrin nën mbrojtje formalizmin, variantet e ndryshme të modernizmit. Estetika semantike është afruar përmes strukturalizmit lingvistik me idetë e estetikës strukturaliste dhe semiotike.

ESTETIKA SEMIOTIKE — e ka marrë emrin nga fjala e greqishtes «semion», që do të thotë «shenjë». Estetika semiotike është një nga variantet më të fundit të estetikës reaksionare borgjeze e revizioniste. Ajo absolutizon rolin e shënjave dhe të elementit she-

njëzor në procesin e përvetësimit estetik të realitetit dhe në fushën e artit. Ajo u atribuon në mënyrë të njëanshme vlerave estetike dhe veprave artistike një thelb thjesht shenjësor, duke nënvlehtësuar ose mohuar funksionin njohës dhe ideologjik të artit dhe natyrën e ndërlikuar të veprave estetike dhe të veprave artistike. Në kohën e sotme estetika semiotike është pleksur me idetë e estetikës semantike dhe strukturaliste.

ESTETIKA TEKNICISTE OSE E TEKNICIZMIT — është një nga variantet e estetikës moderniste, që mistifikon dhe absolutizon rolin e teknikës e të shkencës në krijimtarinë artistike, duke i shtrembëruar ligjësitë e krijimtarisë edhe në fushën e arteve monofunktionale edhe në fushën e arteve bifunktionale. Estetika teknikiste është baza teorike e modeleve teknikiste të artit dekadent modernist. Ajo fsheh shkaqet e vërteta të lindjes së modeleve teknikiste të artit modernist dhe i merr ato nën mbrojtje. Estetika e teknikizmit i interpreton në mënyrë antishkencore, nga pozitat e ideologjisë reaksionare të teknikizmit raportet midis kulturës artistike, progresit artistik, nga njëra anë, dhe teknikës e shkencës, progresit tekniko-shkencor, nga ana tjetër.

ESTETIZËM — prirje në estetikë dhe në art, që absolutizon rolin e elementeve formalë dhe që e redukton të bukurën vetëm në sferën e formës. Estetizmi është thirrje për të arritur në art vetëm një elegancë formaliste. Në emër gjoja të specifikës së artit, estetizmi ia kundërvë atë ideologjisë, politikës, moralit, shkencës, duke mohuar funksionin njohës, edukues të artit. Në artet monofunktionale estetizmi e quan të pamundur karakterin estetik të përmbajtjes ideore, kurse në artet bifunktionale s'e përfill ose e nënvlerëson funksionin praktik-utilitar, absolutizon rolin vetëm të fillesës së tyre estetike.

EVOLUCIONIZËM VULGAR — teori metafizike, që e quan zhvillimin vetëm si zmadhim ose si zvogëlim thjesht sasior të vetive fillestare të sendeve dhe fenomeneve. Evolucionizmi vulgar i mohon ndryshimet cilësore dhe hopet, pranon se në botë ndodhin vetëm ndryshime sasiore. Në këtë rrugë evolucionizmi vulgar nuk është në gjendje të shpjegojë lindjen e së resë dhe mekanizmin e kësaj lindjeje. Evolucionizmi vulgar është një nga trajtat e metodës metafizike në filozofi e shkencë dhe baza teorike e reformizmit në politikë.

EZOTERIKE — e pakuptueshme, e pakapshme, sekrete. Ezoterik quhej në Greginë e lashtë aftësimi në shkolla i nxënësve për të

përvetësuar sekretet e doktrinaeve filozofike të pakapshme, të pakuptueshme nga njerëzit e zakonshëm. Gjuha e abstraksionizmit dhe e varianteve të tjera të artit modernist është ezoterike, d.m.th. e pakapshme nga njerëzit.

F

FANTAZIA — 1. Aftësi e intelektit për të krijuar përfytyrime e figura të reja shqisore ose ide të reja, duke rikombinuar mbresat dhe përfytyrimet mbi sendet dhe fenomenet e realitetit. 2. Fluturim i papërmbajtur i intelektit, që formulon qëllime ose ide të parealizueshme, që përfytyron diçka të pamundur. Produktet e fantazisë mund të kenë vlerën e së vërtetës, por mund të jenë edhe të shtrembra, të gabuara. Fantazia kushtëzohet nga realiteti ndonëse mund të krijojë figura, që s'u përgjigjet ndonjë gjë reale në vetë botën.

FENOMENALIZËM — rrymë reaksionare e filozofisë idealiste borgjeze e epokës së imperializmit. Përfaqësues kryesorë të saj janë E. Huserl (1859-1938) dhe M. Merlo-Ponti (1908-1961). Fenomenalizmi e mohon ekzistencën e realitetit objektiv jashtë e pavarësisht nga ndërgjegjja. Sipas tij objekti i njohjes nuk ka ekzistencë objektive, por ka karakter thjesht intencional, d.m.th. ndërtohet nga «ndërgjegjja e kulluar», që është fillesë ose substancë primare. Filozofia fenomenaliste i hap rrugën solipcizmit dhe agnosticizmit. Filozofia fenomenaliste ka shërbyer si një nga burimet teorike të filozofisë ekzistencialiste dhe sot plekset me të.

FETISHIZËM — është adhurimi i sendeve dhe përlulja ndaj tyre nga njerëzit primitivë, që u vishnin atyre veti hyjnore, të mbinaryshme. Fetishizmi është cilësi e besimeve fetare, që i shtynë njerëzit t'u falen e t'i adhurojnë fetishet (dru, gur, kafshë «të shenjta», kryqi, etj). Fetishizmi është edhe adhurimi, hyjnizimi i disa marrëdhënieve shoqërore p.sh. i marrëdhënieve mall-para në kapitalizëm ose përlulja ndaj traditave të vjetra si ndaj diçkaje të shenjta, të paprekshme. Fetishizimi është një orvatje ideologjike për të shtrembëruar e falsifikuar realitetin, për të fshehur të vërtetën, për të mos u dhënë ngjarjeve ose dukurive të realitetit, të natyrës, të shoqërisë, të artit kuptimin që kanë me të vërtetë.

FIGURË — 1. Forma e jashtme e një objekti. 2. Në psikologji figura është një kopje subjektive, ideale e pamjes së jashtme të sende-

ve, një kopje që ruan ngjashmëri me format reale të sendeve. Lenini i ka quajtur ndijimet, perceptimet e përfytyrimet shqisore kopje ose figura subjektive të sendeve objektivë.

FIGURË ARTISTIKE — në shkencat artistike përdoret me shumë kuptime: 1. Figura artistike është një kopje, një pasqyrim ideal, subjektiv (d.m.th. në ndërgjegjen e njeriut) i sendeve dhe objekteve. Në këtë kuptim gjithë krijimet e artit janë figura ideale, sepse pasqyrojnë dukuri të ndryshme të realitetit. 2. Fjala figurë artistike përdoret për të cilësuar personazhet ose heronjtë e veprave artistike. Në këtë kuptim flitet për figurën (personazhin) e Hamletit, Faustit, etj. 3. Fjala figurë artistike përdoret për të dalluar një grup artesh (artet figurativë — piktura, skulptura, grafika, kinematografia, etj.) nga grupi i arteve jofigurative (arkitektura, muzika etj.) 4. Figura artistike quhen edhe mjete konkrete stilistike të shprehjes artistike si p.sh. simboli, krahasimi, metafora, apostrofa, hiperbola, etj. 5. Fjala «figurë artistike» ose «pasqyrim i figurshëm» përdoret edhe në kuptimin e mënyrës universale të pasqyrimin të çdo lloj arti pa përjashtim, d.m.th. përdoret si i barabartë me kuptimin që ka pasqyrimi ose përvetësimi estetik i realitetit në art.

FILOZOFIA E ABSURDITETIT — një konception antishkencor mbi njeriun, historinë dhe botën, i përpunuar dhe i propaganduar nga filozofia dhe letërsia ekzistencialiste. Sipas këtij konceptioni, jeta e njeriut, historia njerëzore dhe natyra janë absurde, të pakuptueshme, sepse ato i drejtojnë rastësitë. Filozofia e absurditetit e shpall jetërsimin e njeriut një ligj absolut, pankozmik.

FLOBER, Gustav (1821-1880) — shkrimtar realist francez, autori i romaneve «Zonja Bovari», «Salambo», «Edukimi i ndjenjave», etj.

FORMALIZËM ESTETIK — teori antishkencore, që mbivlerëson dhe absolutizon rolin estetik të formës, që ia kundërvë përmbajtjes ideore të veprave artistike. Formalizmi estetik është teori metafizike, sepse formën e merr të pavarur nga përmbajtja. Ai pohon se vlerë estetike mund të ketë vetëm forma dhe pavarësisht nga përmbajtja e veprave artistike. Formalizmi ka patur trajta të ndryshme. Sot formalizmi përmbledh disa nga variantet kryesore të modernizmit, siç janë piktura abstraksioniste, poezia konkretiste, antiromani, etj. Formalizmi estetik është i papajtueshëm me realizmin

FOVIZËM — një drejtim modernist në pikturë, i përfaqësuar nga piktorët A. Matis (1869-1954), M. de Vlaminck (1876-1958), etj. Termin

fovizëm e krijoi kritiku L. Voksel, i cili i quajti me ironi veprat e këtyre piktorëve të paraqitura në «Sallonin e vjeshtës» në Paris më 1905 krijime të egërish (fauves), pasi ato shquheshin për një përdorim arbitrar të ngjyrave dhe të formave. Fovistët i skematizimin format e figurave deri në primitivizëm dhe anuan nga një lloj formalizmi ornamentalist dekorativ në pikturën e kavaletit. Piktorët fovistë i paraprinë kubizmit dhe ekspressionizmit.

FROJDIZËM — sistem filozofik dhe estetik idealist, që lidhet me emrin e mjekut dhe psikologut austriak Z. Frojdit (1856-1939) dhe nxënësit të tij K. Jung (1875-1961). Sipas frojdzimit baza e çdo veprimtarie njerëzore dhe e krijimtarisë artistike janë instinktet, sidomos instinktet seksuale. Kërkesat e instinkteve shtypen, sipas frojdzimit, nga veprimi i faktorëve socialë, politikë, moralë, etj., dhe prandaj ato janë të strehuara në subkoshiençë; këto kërkesa mund të plotësohen në trajtë të sublimuar, d.m.th. imagjinare në fushën e artit. Arti nuk na kënaq si pasqyrim i jetës, por si mjet për të zbuluar prirjet e fshehta instinktive seksuale të njeriut. Me këto ide frojdzimi ka shërbyer e shërben si bazë teorike për të përligjur temat e seksualizmit, të dhunës dhe gresivitetit të paqëllimtë të njeriut, të perversiteteve dhe patologjisë që mbushin artin borgjezo-revizionist modernist të kohës sonë.

FUNK-ART — prirje e letërsisë dhe e artit modernist për t'i ngarkuar veprat e artit me akte dhune dhe për t'i përdorur ato si mjet për ta tmerruar spektatorin.

FUNKSION — ushtrimi i një veprimtarie, të kushtëzuar nga struktura e sendeve, qenieve ose organeve.

FUNKSIONALIZËM — drejtim modernist në arkitekturën e vendeve kapitaliste të fundit të shek.XIX dhe fillimit të shek.XX, që absolutizon rolin e funksionit praktik utilitar të ndërtimeve arkitektonike dhe përligj zhvleftësimin estetik, artistik të saj. Funkcionalizmi ka patur shkollë të ndryshme. Duke përdorur materiale e teknologji të reja dhe të dhëna të shkencave moderne, në ndërtimet moderniste të funksionalizmit bie në sy thjeshtimi primitivist i formave, simbolizmi teknikist, nënvleftësimi i sintezave artistike, absolutizimi i «stilit të kutisë». Mbi estetikën moderniste të funksionalizmit pat ushtruar ndikim filozofia dhe estetika pozitiviste. Funkcionalizmi nuk duhet të identifikohet me arkitekturën përparimtare botërore të shek. XX.

FUTURIZËM — termi vjen nga fjala latinisht «futurum» që do të thotë «e ardhshmeja». Futurizmi është një drejtim artistik modernist, i themeluar në dekadën e parë të shekullit tonë nga poeti dekadent, reaksionar italian F. Marinetti (1876-1944). Në emër të një arti që gjoja shpreh aspiratat e së ardhshmes, futuristët kundërshtojnë realizmin dhe traditat e artit përparimtar, përbuznin ligjet objektive të krijimitarisë artistike. Futurizmi u përhap në letërsi, pikturë, skulpturë, teatër dhe arkitekturë. Estetika futuriste mbështeti formalizmin dhe brutalizmin, përhap ideologjinë teknikiste dhe militariste. Përveç Italisë shkolla futuriste pati në Çekuri dhe në parë të shek. XX edhe në Gjermani, Rusi, Angli, Spanjë. Futuristët e këtyre vendeve kanë patur pika takimi me futuristët italianë, ndonjëse kanë patur edhe qëllime e pikëpamje të ndryshme. V. Majakovski në fillim të veprimtarisë së tij letrare e quante veten futurist, megjithëse mbështetej në një platformë estetike e politike të papajtuësme me atë të futuristëve italianë.

G

GNOSEOLOGJIA — quhet dhe teoria e njohjes. Gnoseologjia është një pjesë e filozofisë, që studion posaçërisht ligjësitë e procesit të njohjes së botës, format dhe rrugët kryesore të njohjes.

GOJA, Francisko (1746-1828) — piktor realist spanjoll. Në serinë e vizatimeve satirike «Kapriçjo», «Fatkeqësitë e luftës» dhe «Ëndrra» përdori gjerësisht hiperbolën e groteskun, duke përqeshur në mënyrë therëse aristokracinë feudale, klerin dhe burokracinë.

GROTESK — një nga trajtat e interpretimit satirik të komikes në art, që përdor gjerësisht elementët fantastikë dhe hiperbolën, duke u dhënë objekteve realë forma të përcudnuësme. Në vartësi nga orientimi ideo-estetik, nga botëkuptimi dhe metoda artistike grotesku mund të përdoret edhe nga artistë realistë edhe nga artistë modernistë. Artistët e shkrimtarët realistë e kanë përdorur groteskun për të zbuluar të vërtetën jetësore, për të demaskuar në mënyrë therëse të shëmtuarën, sidomos, në komedi, karikaturë, roman, etj. Te modernistët grotesku është një mjet për të fetishizuar dhe mistifikuar realitetin, për të fiksuar një psikikë patologjike.

H

HAIJZENBERG, Verner (1901-1976) — fizikant gjerman, një ndër themeluesit e fizikës moderne, ka dhënë një kontribut të madh në përpunimin e mekanikës kuantike.

HALUÇINACION — kllapi ose përfytyrime të llahtarshme, të shkaktuara nga sëmundje psikike ose nga gjendje të tjera patologjike të trurit dhe organizmit.

HAPPENING — është një lloj spektakli sintetik modernist që kombinon elementët e popartit, të kërcimeve moderniste, antiteatrit, muzikës atonale dhe konkretiste, kinetizmit, etj. Happeninget gjoja në emër të kapërcimit të dallimeve midis autorit e spektatorit ndezin histeri kolektive dhe përfundojnë në një shpërthim vandalizmi dhe imoraliteti nga ana e publikut.

HEDONIZËM — nga fjala greqishte «hedone» që do të thotë pëlqim, kënaqësi. Hedonizmi është doktrinë etike, që shpall si qëllim themelor të jetës kënaqësinë. Në periudha të caktuara historike si p.sh. në atë të Rilindjes Evropiane hedonizmi ka luajtur rol përparimtar, sepse drejtohet kundër asketizmit mesjetar dhe moralit fetar. Hedonizmi në estetikë predikon që arti të ketë vetëm funksion hedonistik, të shërbejë si mjet argëtimi e zbavitjeje. Hedonizmi estetik mbështet formalizmin në artin e sotëm modernist.

HELMHOLC, Herman (1821-1894) — fizikant dhe fiziolog gjerman, që ka merita në studimin e ligjeve të funksionimit të shqisave dhe të akustikës. Në fushën e filozofisë ka qenë përfaqësues i idealizmit fiziologjik, që mbështeste skepticizmin.

HERMETIZËM — prirje për ndërlikime artificiale që e bëjnë krijimin artistik të pakuptueshëm, figurshmërinë poetike të errët, ekuivoke, të papërcaktuar. Hermetizmi e bën veprën artistike të mbyllur në vetvete e jo komunikuese. Hermetizmi është tipar dallues i letërsisë formaliste moderniste.

HIPERBOLA — figurë, mjet stilistik, që i zmadhon tej masës ndonjë tipar ose anë të fenomeneve, karaktereve dhe ngjarjeve që pasqyrohen në veprat artistike, me qëllim që të nxirret në pah ose të zbulohet thelbi i brendshëm i tyre. Karakter hiperbolik mund të ketë e tërë vepra ose një detaj i saj. Në vartësi nga botëkuptimi dhe metoda krijuese artistike hiperbola mund të përdoret për të zbuluar në mënyrë realiste të vërtetën mbi jetën ose mund të përdoret për ta fshehur e shtrembëruar atë siç ndodh te veprat e shkrimtarëve modernistë.

IDEAL ESTETIK — është një përfytyrim mbi përsosmërinë estetike të jetës së njeriut dhe të artit. Ideali estetik është i kushtëzuar nga realiteti konkret dhe ka karakter historik e klasor. Çdo ideal social-estetik është edhe pasqyrim i disa kushteve e rrethanave konkrete shoqërore edhe thirrje për përsosmëri të mëtejshme. Në art ideal estetik afirmohet me mjete e rrugë të shumta, drejtpërdrejt e tërthorazi, duke pohuar vlerat pozitive dhe duke kritikuar fenomenet negative të jetës. Në themel të artit të realizmit socialist qëndron ideali estetik i komunizmit, që është ideali më përparimtar i kohës sonë.

IDEALIZËM ESTETIK — një nga rrymat kryesore në historinë e doktrinave estetike, që shpjegon nga pozitativ e idealizmit thelbin e fenomeneve estetike dhe të marrëdhënieve estetike të njeriut me realitetin. Idealizmi estetik nuk e quan realitetin burim të parë të ndërgjegjes estetike dhe artin nuk e shikon si pasqyrim të jetës. Idealizmi estetik është themeli teorik i çdo drejtimi të modernizmit.

IDEALIZËM FIZIK — një variant i filozofisë idealiste borgjeze të epokës së imperializmit, që mohon realitetin objektiv dhe përmbajtjen objektive të dijeve shkencore, duke shtrembëruar kuptimin e zbulimeve dhe të dhënave të reja të fizikës së fundit të shek. XIX dhe të shek. XX.

IDEALIZËM OBJEKTIV — rrymë filozofike, një nga format kryesore të filozofisë idealiste, që pranon si primare «ndërgjegjen në përgjithësi», «arsyen universale», «idenë absolute» dhe prej saj e nxjerr botën e sendeve materiale. Përfaqësues kryesorë të idealizmit objektiv kanë qenë Platoni (428-347 p.e.s) dhe G. Hegeli (1770-1831).

IDEALIZËM SUBJEKTIV — rrymë filozofike, një nga format kryesore të filozofisë idealiste, që pranon si primare Unin, ndërgjegjen personale, individuale dhe produktet e saj, prej të cilave nxjerr sendet e proceset materiale. Përfaqësues të idealizmit subjektiv kanë qenë Xh. Berkli (1685-1753), E. Mahu (1838-1916), etj.

IDEALIZIM — 1. Pasqyrim i zbuluar artificialisht i jetës, që s'i përgjigjet gjendjes reale. 2. Idealizimi është element i pandarë i artit përparimtar, sepse gjatë përgjithësimit artistik përdoret ideali si një masë e vlerësimit të materialit jetësor, si thirrje për afirmimin e një realiteti më të përsosur, e një bukurie të përkryer, e përsosjes

shpirtërore të njeriut. 3. Idealizimi është dhe një trajtë e përgjithësimit artistik, që e lartëson figurën, duke e spastruar nga kufizimet e rastit, që s'përputhen me normën ideale të bukurisë. Si formë e përgjithësimit idealizimi përthyer në mënyra të ndryshme në metodën e klasicizmit, romantizmit, realizmit, etj. Realizmi socialist është si kundër zbulimit fals të realitetit, ashtu edhe kundër nxirjes dhe e përdor trajtën e përgjithësimit të idealizuar si harmoni midis së përgjithshmes e së veçantës, midis materialit jetësor dhe idealit.

ILUZION — 1. Përfytyrim i rremë, mashtrim, gabim i shqisave ose i arsyes, që merr shfaqjen, dukjen për thelb. 2. Ëndërr, dëshirë e porealizueshme ose ide e gabuar. 4. Iluzionet në art mund të përdoren si mjete të pjesshme artistike. Në pikturë, në bazë të ligjeve të perspektivës, mund të krijohet iluzioni i largësisë së ndryshme të figurave të vendosura në planin e sheshtë të një tabloje. Me anë të iluzioneve optike në arkitekturë mund të duket i drejtë një objekt që është realisht i shtrembër. Në kinematografi me anë të ngadalësimit ose përshpejtimit të kuadrove krijohen efekte të caktuara optike për të theksuar një ide të veprës. Në vartësi nga botë-kuptimi, metoda krijuese dhe materiali jetësor iluzionet mund të përdoren si mjet e rrugë për të arritur tek e vërteta artistike ose mund të përdoren për ta shtrembëruar dhe falsifikuar realitetin.

ILUZIONIZËM NATYRALIST — prirje antirealiste që e vë theksin në vërtetësinë ose ngjashmërinë e jashtme të detajeve ose të pamjes së sendeve dhe proceseve, duke mos përfilluar thelbin, kuptimin e brendshëm të gjërave. Iluzionizmi natyralist është një tipar i surrelizmit, popartit, antiromanit, etj.

IMAZHINIZËM — grupim letrar poetik dekadent modernist i përhapur në çerekun e parë të shek. XX në Rusi, Angli, etj. Krijimtaria artistike poetike e imazhinistëve karakterizohet nga formalizmi, mbingarkesa figurative, fragmentarizmi, hermetizmi. Figurat në poezinë imazhiniste vlerësoheshin si qëllim në vetvete; ato ishin të errëta, të pakuptueshme, ekuivoqe.

IMPRESIONIZËM — vjen nga fjala e frëngjishtes «impression» që do të thotë mbresë. Impresionizmi është një drejtim artistik që u përhap nga fundi i shekullit të kaluar, sidomos në pikturë, muzikë e letërsi. Prania e këtij drejtimi artistik u vu re për herë të parë në ekspozitën që u hap në Paris më 1874 dhe emrin e mori nga tabloja e K. Monesë «Mbresë, perëndim dielli». Platforma ideoestetike e

impresionizmit ka qenë kontradiktore. Përfaqësuesit kryesorë të impresionizmit në pikturë kanë qenë: K. Moné (1840-1926), O. Renuar (1841-1919), A. Sisli (1839-1899), E. Dega (1834-1917), K. Pisaro (1830-1903), etj.; në muzikë: D. Debysi (1862-1918), M. Ravel (1875-1937) etj. Anët negative të impresionizmit shërbyen si pikënisje të atyre kërkimeve, që i çelën rrugën modernizmit.

INTUITIVIZËM ESTETIK — teori estetike, e përpunuar nga filozofët idealistë B. Kroçe (1866-1952), A. Bergson (1859-1941), etj., që e absolutizonin rolin e intuitës në procesin e njohjes dhe të krijimtarisë artistike dhe që e mistifikonin thelbin e saj, duke e quajtur irracionale dhe «ndriçim hyjnor».

INVARIANT — një madhësi, raport ose cilësi që ruhet dhe nuk ndryshon gjatë një transformimi fizik ose matematik.

IMPROVIZIM — veprimtari e menjëhershme krijuese artistike, së cilës nuk i paraprin një punë përgatitore e drejtpërdrejtë, krijim artistik (poetik, muzikor, teatral) aty për aty, gjatë ekzekutimit, pa përgatitje të drejtpërdrejtë paraprake. Improvizimi lot një rol të rëndësishëm në folklor, por përdoret edhe në artin e kultivuar. Çdo improvizim produktiv mbështetet tërthorazi në gjithë përvojën e mëparshme krijuese, që aktualizohet në një çast gjatë aktit improvizues. Improvizimi mund të bartë vlera të mirëfillta estetike, kur mposht ftohtësinë racionaliste, kur i jep veprës ekspresivitet, sinqeritet e freski. Improvizimi tek shumë artistë modernistë shpallet si e vetmja rrugë për krijimtari artistike. Absolutizimi i rolit të elementit improvizues nga modernistët i hap rrugën nënvlerësimit të mjeshtërisë artistike, ligjeve objektive të përvetësimit estetik të jetës, stimulon mediokritetin dhe spontaneitetin krijues.

INDETERMINIZËM — quhet një tipar i doktrinave filozofike idealiste që mohojnë ligjet objektive dhe lidhjet shkakësore të fenomeneve të natyrës dhe të shoqërisë, që e shpallin zhvillimin rezultat kaotik e të panjohshëm të rastësive dhe arbitraritetit. Indeterminizmi e mohon mundësinë e parashikimit shkencor të zhvillimit në proceset e natyrës dhe të shoqërisë.

INFANTILIZËM — sjellje, veprime, ndjenja ose mendime të njerëzve të rritur, por që u shembëlajnë atyre të fëmijëve.

INFORMACION — 1. Mesazh ose njoftim. 2. Element ose sistem që mund të transmetohet me anë të një sinjali ose disa shënjave. 3.

Rregullsi strukturore, raport ose prirje entropike e objekteve dhe proceseve.

INTROSPEKTIV — një vetëvrojtim i ndërgjegjes, rrëfim në vetën e parë mbi atë që është duke ndjerë ose menduar një person.

INTUITA ARTISTIKE — një moment i procesit të njohjes dhe i krijimtarisë artistike, gjatë të cilit bëhen zbulime estetike. Ndonëse artisti mund të mos jetë i vetëdijshëm, akti krijues intuitiv në procesin e krijimtarisë artistike është i ndërmjetësuar nga gjithë përvoja dhe bagazhi i dijeve dhe përfytyrimeve të mëparshme dhe ndodh në sfondin e aktivizimit të gjithë aftësive njohëse të ndërgjegjes. Intuita artistike është një lidhje, një asociacion i përsheptuar mbresash ose idesh, gjatë të cilit arsyeja e artistit nuk i kalon medoemos gjithë hallkat që e ndërmjetësojnë këtë lidhje ose asociacion dhe prandaj duket sikur rezultati njohës është i papritur.

IMAGJINATË ARTISTIKE — aftësia e ndërgjegjes për të krijuar figura të reja artistike, për t'i përpunuar në mënyrë krijuese dhe për t'i kombinuar në një mënyrë të re mbresat ose idetë mbi realitetin të ruajtura në kujtesë. Imagjinata artistike është shprehje e qëndrimit aktiv të artistit ndaj realitetit, është mjet për t'u thelluar në njohjen e jetës dhe për të bërë përgjithësime të gjalla e jetësore për të. Imagjinata artistike mund të përdoret për të arritur tek e vërteta artistike siç e përdorin gjithë realistët, por mund të jetë edhe burim i shképutjes nga realiteti, i subjektivizimit të jetës, i pasqyrimt të shtrembëruar, fantastik të saj, siç ndodh me modernistët.

INDUSTRIA ARTISTIKE — është prodhimi në seri i sendeve me vlera praktike utilitare dhe me vlera artistike në bazë të teknikës dhe të teknologjive industriale. Industria artistike në shumë drejtime ka zëvendësuar dhe zëvendëson zejtarinë dhe artet e aplikuara si për shembull industrinë e mobiljeve, e qilimave, e abazhureve, e fajasës, etj.

IRRACIONALIZËM — teori filozofike që përcmon rolin e arsyes, të logjikës në procesin e njohjes dhe u vesh dijeve ose karakter hyjnor ose instinktiv. Irracionalizmi e shikon realitetin objektiv dhe historinë njerëzore si një kaos sendesh e fenomenesh të rastit, që s'mund të shpjegohet e të kuptohet. Irracionalizmi është një ndër tiparet më të përhapura të doktrinave filozofike dhe estetike borgjeze revizioniste.

J

JETËRSIM — koncept që karakterizon procesin e shndërrimit të produkteve të veprimtarisë së njerëzve në diçka që nuk varet më prej tyre, që drejtohet kundër tyre dhe që sundon mbi ta. Jetërsimi karakterizon edhe një proces pasqyrimi, që i shtrembëron raportet reale. Fojerbahu quante fenë si pasqyrim të jetërsuar të realitetit në ndër-gjegjen e njeriut. Marksi e konsideronte jetërsimin si një proces që lind në kushtet e shoqërisë shfrytëzuese, të mbështetur mbi pronën private dhe mbi antagonizmat klasore dhe që do të zhduket në shoqërinë komuniste. Si shembull të jetërsimit në kapitalizëm Marksi përmendte punën e punëtorit, produktet e së cilës s'i përkasin më atij, por pronarit kapitalist, që e shfrytëzon punëtorin.

K

KAKOFONI — takim i vrazhdë, i rëndë, jo harmonik i disa tingujve. Muzika dekadente moderniste karakterizohet nga kakofonia.

KANT, Emanuel (1724-1804) — filozof gjerman, që mbrojti dualizmin në filozofi. Kanti pranonte ekzistencën e sendeve materiale, objektive, por i quante ato «sende në vetvete», d.m.th. të panjohshëm. Në estetikë ka mbrojtur idealizmin, subjektivizmin e apriorizmin, duke e shpallur të bukurën «formë të paqëllimtë» dhe artin «lojë të lirë të imagjinatës». Kanti me teorinë e tij estetike njihet si pararendës i teorisë formaliste «të artit për art».

KANUN ESTETIK — vjen nga emri i një traktati të humbur estetik të skulptorit grek Polikletit, në të cilin përshkruheshin rregullat për krijimin e një skulpture të përsosur. Tani me kanun estetik kuptojmë një tërësi rregullash e normash, që kanë qëndruar ose qëndrojnë në themel të krijimtarisë së një artisti, të një drejtimi ose rryme artistike. Për shembull kanuni i Polikletit, kanuni i pikturës bizantine, kanuni gotik, etj. Zakonisht termi kanun estetik ka kuptim të keq, përdoret për të karakterizuar disa norma, rregulla e parime estetike strikte, që quhen të paluajtura, të përjetshme e të domosdoshme për çdo kohë e çdo artist.

KATARSIS — vjen nga greqishtja e vjetër dhe do të thotë spastrim. Aristoteli pohonte se arti, tragjedia është katarsis, d.m.th. ka aftësi spastruese, e çliron njeriun nga pasionet e ulta.

KIBERNETIKA — shkencë që studion tiparet e përgjithshme të vetë-drejtimimit në organizmat e gjalla dhe në sistemet teknike automatike. Arritjet e kibernetikës shërbyen si themel për krijimin e makinave elektronike llogaritëse, në të cilat modelohen edhe disa procese fiziologjike ose psikike të sistemit nervor të njeriut dhe kafshëve.

KIÇ — vjen nga fjala e gjermanishtes «kitsch», që përdoret për të cilësuar një shije artistike vulgare, të ulët, për të karakterizuar vepra artistike pa vlera të mirëfillta estetike si statuetat, kartolinat, pikturat e jastëkëve, lulet artificiale etj. Fjala kiç përdoret si sinonim edhe i artit masiv standart.

KLASICIZËM — rrymë estetike e artistike në artin evropian të shek. XVII-XVIII që lidhet si rregull me kulturën oborrtare të periudhës së luftës kundër copëzimit feudal, të konsolidimit të monarkive absolute feudale. Parimet themelore të estetikës së klasicizmit i dha N. Bualo (1636-1711) në veprën «Arti poetik». Klasicizmi lulëzoi në shek. XVII, sidomos në Francë dhe u frymëzua nga modelet e artit të lashtë greko-romak. Në fillim lojti rol përparimtar sepse ishte thirrje për një art me përmbajtje të pasur ideore, për përsosmëri të lartë artistike, për qartësi të plotë. Përfaqësuesit më të shquar të klasicizmit si p.sh. Zh. Rasini (1639-1699), P. Kornei (1606-1684), Zh. Molieri (1622-1673), Pusen (1594-1665), Zh. David (1748-1825), etj., në praktikën e tyre artistike i kapërcyen caqet e ngurta të rregullave strikte të estetikës së klasicizmit. Kur borgjezia u ngrit në revolucionet antif feudale, metoda e klasicizmit u bë anakronike, u vu në shërbim të monarkive reaksionare absolute feudale dhe u shndërrua në një pengesë për përhapjen e romantizmit përparimtar dhe realizmit.

KLASIK — 1. Quhet arti, letërsia e Greqisë, Romës së lashtë. 2. Klasike quhen edhe veprat e përsosura të artit dhe letërsisë përparimtare të epokave të kaluara dhe të epokës sonë, duke përfshirë edhe veprat më të shquara të realizmit socialist. Modernizmi është mohim i përvojës së modeleve klasike të artit përparimtar botëror.

KOD — 1. Tërësi ligjesh ose rregullash. 2. Tërësi simbolesh që përdoret për të transmetuar një njoftim ose për të transformuar një sistem shënjash në një sistem tjetër shënjash pa ndryshuar informacionin, ngarkesën informative të tyre.

KODIFIKIMI — 1. Procesi i përdorimit të kodeve. 2. Procesi i ndërimit të kodeve. 3. Procesi i transformimit të informacioneve në bazë të kodeve. Pa procesin e kodifikimit s'është e mundur puna e makinave

ve llogaritëse elektronike; kodifikimi është një lloj përshtatje e një sistemi sinjalesh një sistemi tjetër sinjalesh p.sh. një gjuhë, që është «e kuptueshme» për makinat llogaritëse elektronike.

KOMUNIKIM ARTISTIK — është sistemi i qarkullimit, i kumtimit të informacionit nga shoqëria tek artisti, nga artisti te vepra artistike dhe përmes kësaj te publiku artdashës dhe anasjelltas.

KONKRETIZËM — teori estetike moderniste, që përligj dhe merr nën mbrojtje variante të atilla formaliste ose natyraliste të artit dekadent borgjezo-revizionist, siç janë piktura abstraksioniste, poparti, muzika konkretiste, poezia konkretiste, etj.

KONSTRUKTIVIZËM — një nga variantet e modernizmit, që u përhap sidomos në vitet 20-30 të shekullit tonë në fushën e arkitekturës, të pikturës dhe skulpturës. Në arkitekturë konstruktivizmi (racionalizmi funksionalist ose konstruktivist) doli me pretendimet e një utopie social-estetike, doli si thirrje për ta reformuar jetën sociale, për të zhdukur plagët dhe antagonizmat sociale me anë të funksionit rregullues të arkitekturës e urbanizmit, me mjete thjesht arkitektonike. Konstruktivizmi arkitektonik u manifestua edhe në absolutizimin e disa formave arkitektonike («estetika e këndit të drejtë») dhe të disa formave teknike («godina si makinë»), në mbivlerësimin formalist të lojës me vëllimet e planet në dëm të funksioneve praktike utilitare dhe estetike të godinave etj. Në pikturë e skulpturë estetika konstruktiviste u hapi rrugën formalizmit abstraksionist, që përdori forma abstrakte gjeometrike, duke i larguar këto arte nga pasqyrimi i jetës, i njeriut dhe i bukurive të natyrës. Konstruktivizmi arkitektonik s'duhet të identifikohet me arkitekturën përparimtare botërore të shek. XX.

KONVENCION — 1. Mjete të vjetëruara, arkaike artistike, shabllone artistike, që përhapen në artin e një epoke të caktuar. 2. Konvencioni karakterizon dallimin midis figurës dhe objektit që pasqyrohet ose plazmohet në të, dallimin midis figurës, kopjes dhe prototipit, origjinalit. Çdo figurë artistike ka karakter konvencional sepse nuk është identike me objektin që pasqyron, por është një pasqyrim subjektiv i tij. 3. Konvencion quhet edhe një nga mënyrat e përgjithësimit artistik të jetës, që mbështetet në krijimin e figurave artistike, të cilat nuk i pasqyrojnë fenomenet e objektet sipas formave të jashtme të tyre. Ndërsa realizmi i përdor me masë konvencionet në zhanret e groteskut, fantastikës, duke ia përshtatur materialit jetësor dhe në funksion të zbulimit të së vërtetës artistike.

modernistët i bëjnë konvencionet qëllim në vetvete, e absolutizojnë rolin e tyre dhe i përdorin ato për të shtrembëruar dhe fshehur të vërtetën jetësore.

KONVERGIM — afrim, pajtim ose integrim i vijave ose fenomeneve të kundërt në një të vetëm.

KONVULSION — quhet një kontraktim i fortë, i pavullneshëm i muskujve ose një iritim e shqetësim i pakontrolluar, instinktiv, violent i organizmit.

KUBIZMI — Ky emër u përdor për herë të parë më 1908 nga Matisi, që e quajti tablonë «Shtëpia në Estakë» të Zh. Brak «kubiste», d.m.th. të formuar nga kube të vegjël. Kubizmi është një rrymë artistike moderniste dekadente që u përhap në vitet 1907-1914 kryesisht në pikturë dhe që u përfaqësua nga krijimtaria e P. Pikaso (1881-1973), Zh. Brak (1882-1863), F. Lezhe (1881-1955) etj. Piktura kubiste absolutizoi gjeometrizmin, mohoi figurshmërinë, mbështeti simultanizmin, përzierjen kaotike të figurave të copëzuara të anëve ose pjesëve të ndryshme të sendeve. Estetika subjektiviste e kubistëve u çeli rrugën formalizmit dhe eksperimenteve formaliste më ekstravagante në pikturë e skulpturë, mbështeti kalimin drejt abstraksionizmit.

L

LAJBNIC, Gotfrid (1646-1716) filozof e matematikan gjerman, themeluesi i monadologjisë, një variant i idealizmit objektiv. Lajbnici ka mbrojtur racionalizmin në teorinë e njohjes, si dhe idetë teleologjike se gjithçka ecën për më mbarë në bazë të qëllimit të parapërcaktuar nga një fuqi hyjnore.

LAKONIZËM — një mënyrë e shkurtër, e thjeshtë, e përqëndruar dhe e qartë e shprehjes artistike. Mbivlerësimi dhe absolutizimi i lakonizmit mbështet, siç dëshmon përvoja e modernizmit, skematizmin dhe primitivizmin.

LESING, Gotold (1729-1781) — shkrimtar dhe estet përparimtar iluminist gjerman, autori i eseve kritike «Dramaturgjia e Hamburgut», «Laokooni» dhe i dramave «Emilia Galoti», «Natani i urtë», etj.

LETËRSIA E «PËRROIT» PSIKIK — një nga variantet kryesore të

letërsisë moderniste. Përfaqësuesit kryesorë të këtij drejtimi dekadent janë M. Prust (1871-1922) dhe Xh. Xhojs (1882-1941).

LEVITAN, I.I. (1861-1900) — piktor realist rus, peizazhist i njohur.

LIBIDO — term i sajuar nga Z. Frojdi për të cilësuar prirjet instinktive seksuale, që, sipas tij, përcaktojnë themelet e personalitetit të njeriut.

LL.

LLOBAÇEVSKI, N.N. (1792-1856) — matematikan rus, një ndër themeluesit e gjeometrive joeklidiane.

M

MAGJIA — një nga format e fesë së fiseve të lashta primitive, që u vishte disa sendeve ose fenomeneve të pakuptueshme një forcë çudibërëse, të mbinatyrshme, magjike. Magjia është një kompleks veprimesh praktike, rituale dhe besimi në mundësinë e ndikimit të tyre mbi forcat e natyrës me ndihmën e forcave të mbinatyrshme. Magjitë kryheshin me anë të disa ceremonive, lëvizjeve, fjalëve, duke besuar se me to mund t'i bënin për vete shpirtrat e mirë ose t'i mposhtnin shpirtrat e këqinj. Vallet, këngët ose pikturat njerëzit primitivë i merrnin për magji.

MAKROBOTA — tërësia e trupave qiellorë të sistemit diellor, toka dhe trupat që na rrethojnë në jetën e rëndomtë.

MAN, Henrik (1871-1950) — shkrimtar antifashist gjerman, autori i romanit «Profesori Unrat».

MANIERA — tërësia e tipareve dhe e veçansive të stilit të përmbajtjes dhe formës së veprave të një artisti ose të një drejtimi. Realizmi pranon një larmi të madhe manierash dhe teknikash.

MANIERIZËM — 1. Kopjimi, imitimi nga një artist i manierës, i stilit ose teknikave të përdorura nga një tjetër dhe që s'u përshtaten prirjeve të të parit. 2. Manierizëm quhet edhe një drejtim në artin e Evropës Perëndimore, sidomos në Itali në periudhën e forcimit të reaksionit feudal në shek. XVI, që shquhej për zbukurime,

dekorativizëm e ornamentalizëm të tepëruar, me rafinime formaliste të ndonjë elementi të formës, me varfërimin e përmbajtjes ideore. Prirjet, manieriste, si një nga shfaqjet e formalizmit, i vëmë re edhe në variantet formaliste të modernizmit.

MAN, Tomas (1875-1955) — shkrimtar antifashist gjerman, autori i romanit «Budenbrokët».

MARTIN DY GAR, Rozhe (1881-1958) — shkrimtar realist francez, autor i romanit «Familja Tibo».

MEANDER — figurë gjeometrike në trajtën e zigzageve (p.sh. gjarpërimi i një lumi).

MECENATIZËM — vjen nga emri i Maecenës, perandor romak që ndihmonte poetët e artistët. Mecenatizmi në shoqëritë shfrytëzuese është përkrahja dhe ndihma materiale që u jepet artistëve nga ndonjë pasanik ose nga shteti për t'i vënë në vartësi materiale dhe ideologjike nga ana e tyre.

MIKELANXELO, Buonaroti (1475-1564) — skulptor, piktor, arkitekt e poet i shquar realist italian, përfaqësues i shquar i Rilindjes italiane.

MIKROBOTA — është tërësia e thërmrijave të vogla materiale siç janë atomet, protonet, neutronet, elektronet, etj. dhe proceset materiale të bashkëveprimit të tyre.

MINKOVSKI, Herman (1864-1909) — matematikan gjerman, një ndër themeluesit e teorisë së relativitetit.

MISTICIZËM — një nga format e botëkuptimit idealist fetar, që pranon ekzistencën e forcave të pashpjegueshme, hyjnore ose çudibërëse, ekzistencën e gjërave që s'mund të kapen e të kuptohen nga arsyeja dhe shkenca, ekzistencën e «shpirtrave» si fenomene hyjnore. Misticizmi është një prirje ideologjike mjaft e përhapur midis artistëve dhe shkrimtarëve modernistë.

MISTIFIKIM — 1. Kur autori e paraqet një vepër të tij si krijim të një autori tjetër. P.sh. Servantesi e paraqitte romanin e tij, «Don Kishoti», si vepër të një autori arab. 2) Shtrembërim, falsifikim.

MITI — rrëfim i lashtë dhe gojdhënë me origjinë prehistorike e fiseve primitive mbi forca të panjohura të natyrës dhe shoqërisë, që

paraqiten në trajtat shqisore të heronjve, perëndive, qeniesh të trilluara, (kafshë, bimë, sfinks, etj). Mitet janë produkte të krijimtarisë kolektive, formë e njohjes dhe e besimeve fetare, përzjerje ngjarjesh e figurash reale me të trilluara, fantastike.

MITOLOGJIA — 1. Shkenca mbi mitet. 2. Tërësia e miteve të një populli. 3. Një krijimtari specifike shpirtërore krijuese, që përpunon mitet.

MODA — 1. Sistem normash e rregullash të mënyrës së jetesës së një grupi shoqëror në një moment të caktuar të zhvillimit historik. 2. Mënyrë e veshjes dhe e paraqitjes së jashtme të njeriut. Moda mund të shprehë një shije ose ideal estetik përparimtar ose reaksionar.

MODERNE — bashkëkohore, e re.

MONOLOG I BRENDSHËM — të folurit e një njeriu ose personazhi pa zë, me vetvete; një nga mënyrat që përdor letërsia realiste për të zbërthyer botën e brendshme shpirtërore, psikologjinë sociale e individuale të personazheve. Modernizmi e absolutizon këtë mjet, e përdor për ta subjektivizuar realitetin siç ndodh në letërsinë e «përroit psikik».

MONUMENTALITET — është një kategori estetike, që karakterizon veprat artistike me përmbajtje të madhërishme, që trajtojnë probleme shoqërore me rëndësi të veçantë dhe me një forcë ekspresive kolosale, me forma të përsosura, që u drejtohen masave të mëdha të publikut si p.sh. Partenoni, Davidi i Mikelanxhelos, simfonia heroike e Bethovenit. Monumentaliteti merr një zhvillim në artin revolucionar të realizmit socialist, si mjet për të pasqyruar luftën heroike të masave në revolucion dhe në ndërtimin socialist. Artit modernist i mungon monumentaliteti.

MOTIVIM — paraqitja në mënyrë bindëse, me vërtetësi e ngjarjeve, sjelljeve, karaktereve dhe rrethanave në vepra artistike e letrare. Motivimi duhet t'i përligjë ato nga pikëpamja sociale, psikologjike, historike, kohore, klasore, gjendjes ekonomike, etj.

MAZAÇIO, Tomazo (1401-1429) piktor italian, një ndër përfaqësuesit e parë të Rilindjes italiane.

MUZIKA FOLK — një variant i muzikës masive moderniste, që spekulon në motivet e muzikës folklorike që i shtrembëron dhe ia nënshtron ato platformës estetike formaliste ose moviste të modernizmit. Folk-muzika është një surrogato pseudofolklorike e muzikës komerciale dekadente.

MUZIKA KONKRETISTE — një nga variantet natyraliste, dekadente të muzikës moderniste, që ndërtohet me një kombinim vulgar natyralist të zhurmave dhe tingujve të rëndomtë.

N

NAIVIZËM — prirje moderniste në pikturë, që s'përfill përvojën e grumbulluar nga artet e kultivuar, që përbuz arsimin artistik, që i thjeshtëzon e i skematizon format deri në primitivizëm. Piktura naive ose naivizmi është një aktivizim i piktorëve autodidaktë në artin modernist ose një imitim modernist i pikturës folklorike. Përfaqësues i saj ka qenë piktori francez A. Ruso (1844-1910).

NATYRALIZËM — 1. Prirje artistike, që mbivlerëson rolin e detajeve dhe hollësive, kopjimin dhe riprodhimin mekanik të fakteve, vërtetësinë dhe ngjashmërinë e jashtme dhe që nënvlerëson tipizimin dhe përgjithësimin artistik. 2. Rrymë letrare artistike që u përhap sidomos në Francë në gjysmën e dytë të shek. XIX. Teorikisht u përpoqën ta përligjin E. Zola, vëllezërit Gonkurë, A. Dode dhe pjesërisht G. Floberit. Krijimet artistike më të mira të Zolasë dhe Floberit janë në përgjithësi realiste dhe nuk përputhen me platformën teorike të natyralizmit. Natyralizmi dekadent i fundit të shek. XIX iu parapriu dhe ndikoi variante të tilla të modernizmit si ekspresionizmi, surrealizmi, teatri absurd dhe poparti.

NDËRGJEGJE E JETËRSUAR — ndërgjegje që e ka pasqyruar botën dhe raportet midis sendeve në një mënyrë të shtrembëruar si p.sh. botëkuptimi fetar.

NDËRGJEGJE JETËRSUESE — tërësi idesh, që e pengojnë njeriun ta pasqyrojë drejt realitetin në ndërgjegjen e tij.

NEOIMPRESIONIZËM — do të thotë impresionizëm i ri, një drejtim në pikturë nga fundi i shek. XIX, i përfaqësuar nga piktorët francezë Zh. Sëra (1839-1906), P. Siniak (1863-1935) që vazhduan në

disa drejtime traditën e impresionistëve, por që dallohen prej tyre sepse përdorën një metodë më racionaliste në vendosjen e ngjyrave. Këta piktorë u ndikuan nga spekulimet pozitiviste mbi të dhënat e hulumtimeve psiko-fiziologjike.

NEOKLASICIZËM — 1. Drejtim artistik i vendeve të ndryshme, që imitonte verbërisht parimet e klasicizmit francez, por që nuk krijoi vlera autentike si të këtij të fundit. 2. Neoklasicizëm quhet edhe prirja, që filloi të zhvillohet në artin e vendeve evropiane në shek. XVII-XVIII për tu njohur dhe për të përfituar nga arti i Greqisë dhe Romës së lashtë.

NEOPLASTICIZËM — teoria dhe praktika artistike e piktorit P. Mondrian, që përbëjnë një nga variantet e estetikës dhe praktikës së pikturës abstraksioniste. Neoplasticizmi quhet edhe «plastikë e kulluar».

NEOPLATONIZËM — filozofia e re e Platonit. Neoplatonizmi u përhap në Evropë në shekujt e fundit të mesjetës, si një nga variantet kryesore të idealizmit objektiv, që merrte nën mbrojtje idetë fetare dhe misticizmin.

NEOREALIZËM — 1. Realizëm i ri, tërësia e varianteve të realizmit kritik të përhapura në vendet kapitaliste gjatë shek. XX. 2. Drejtim i kinematografisë përparimtare, sidomos italiane, e viteve 40-50. Ky drejtim artistik përparimtar u shqua për frymën antifashiste demokratike, për demaskimin e sistemit kapitalist të shfrytëzimit, ndonëse nuk zbuloi rrugëdaljen. Në vitet 50-60 ky drejtim hyri në krizë nën ndikimin e ideve frojdiste dhe natyralizmit.

NEOTOMIZËM — filozofia e re e teologut mesjetar Toma Akuinit, filozofia zyrtare e kishës katolike dhe një ndër variantet kryesore të idealizmit objektiv të kohës sonë.

NIHILIZËM — mohim i verbër, i plotë, metafizik i traditave, normave, dijeve, vlerave të mëparshme kulturore, morale e artistike.

NONKONFORMIZËM — prirje për të mos u pajtuar me realitetin ekzistues social, politik, ideologjik.

NOVATORIZËM — prirje për të sjellë diçka të re në përmbajtjen dhe formën e veprave artistike me qëllim që të zbulohen me vërtetësi rrjedha e jetës. Realizmi socialist e kupton novatorizmin në

mënyrë dialektike si mohim dialektik të së vjetrës dhe si përvetësim të çdo gjëje pozitive nga traditat përparimtare të së kaluarës. Modernizmi e pranon novatorizmin vetëm në sferën e formës, si një eksperiment thjesht formal, që nuk kushtëzohet nga përmbajtja dhe nga jeta. Me këtë kuptim antishkencor të novatorizmit modernizmi mbështet formalizmin në art.

NJUTON, Isak (1642-1727) — matematikan, fizikant dhe filozof anglez, themelues i mekanikës klasike.

O

OBJEKTIVIZËM — orvatje për ta paraqitur realitetin në art nga pozitë e «asnjanësisë» klasore. Objektivist në shoqërinë e ndarë me klasa është e pamundur të mbash qëndrim krejtësisht të paanshme, prandaj, objektivist nuk është gjë tjetër veçse një formë e maskuar, hipokrite e interpretimit të materialit jetësor nga pozitë e borgjezisë dhe revizionizmit. Objektivist nuk duhet të ngatërrohet me objektivitetin. Objektivist është një formë e maskuar e subjektivizmit, kurse objektiviteti është një formë e pasqyrimin të jetës me vërtetësi, është formë e pasqyrimin dhe interpretimit realist të materialit jetësor në art.

OPARTI ose «arti optik» — një nga variantet e fundit të pikturës moderniste, që spekulon në efektet dhe eksperimentet optike, në një lojë të thjeshtë formaliste me dritat dhe përthyerjet e tyre.

P

PANGLLOS — personazh nga novela filozofike «Kandidi» e Volterit, përmes së cilit autori ironizon pikëpamjet teleologjike të Lajbnicit.

PANEGJIRIK — 1. Quajmë me ironi lëvdatat e tepëruara, të pamërituara. 2. Ligjëratë publike solemne, që mbahet sidomos në raste varrimesh ose për të nxjerrë në pah meritat e njerëzve të shquar.

PARABOLA — një rrëfim alegorik, prapa të cilit fshihet një e vërtetë morale ose një rrëfim me situata, ngjarje e personazhe të trilluara, fantastike, joreale, që ka një nënkuptim, që përmes analogjisë nxirret një përfundim moral.

PARADOKS — 1. Mendime ose gjykime kontradiktore që s'pajtohen me arsyen, me ligjet e logjikës dhe të realitetit objektiv. 2. Në art paradokse quhen mendime, që s'përputhen me opinionet mbizotëruese, që duken si të papranueshëm me arsyen e shëndoshë, që të shkaktajnë habi, por që po t'i analizosh thellë janë të vërteta dhe shprehin drejt anët kontradiktore të realitetit.

PARANOIK — një çrregullim psikik, gjendje deliri kronik, perceptim i shtrembër vizionesh fantastike.

PARAPSIKOLOGJIA — një doktrinë që pretendon të studiojë fenomene psikike më elementare se ato që studion psikologjia dhe që kanë një rrjedhë të pavetëdijshme.

PARNAS — mal i lartë në Greqi, ku sipas mitologjisë së lashtë greke ka qenë vendbanimi i Apollonit, perëndia e poezisë dhe mbrojtës i artit, dhe i të nëntë muzave, mbrojtëse të arteve të bukura dhe të diturisë.

PARNASIAN — quhen ithtarët e formalizmit në art, meqënëse nga mezi i shek. XIX një grup poetësh francezë, që mbronin teorinë e «artit për art», quhej «Parnas» (T. Gotje, Sh. Bodler, Sh. Lëkont de Lil, P. Verlen, S. Malarme, etj).

PARVENY — një person që ngjitet në shkallë të larta të hierarkisë sociale, pa arritur të përvetësojë zakonet, shprehitë dhe kulturën e tyre, quhet, gjithashtu, edhe një borgjez i porsapasuruar.

PASIMPRESIONIZËM — Me këtë emër përfshihen piktorë me prirje stilistike të ndryshme si P. Gogen (1848-1903), V. Van-Gog (1853-1890), P. Sezan (1859-1906), A. Tuly-Lotrek (1864-1901), krijimtaria e të cilëve shërben si një hallkë kalimtare nga impresionizmi drejt shkollave moderniste të kubizmit dhe ekspresionizmit.

PERSPEKTIVA — paraqitja e sendeve në pikturë me ato përmasa hapësinore, me të cilat i paraqiten njeriut realisht në natyrë, d.m.th. duke patur parasysh ndryshimin e kontureve dhe të madhësisë së sendeve, të pamjes, ngjyrave të tyre në përputhje me largësinë nga vrojtuesi. Rregullat kryesore të perspektivës i formulan piktorët italianë të shek. XV P. Uçelo, P. dela Françeska, etj. Perspektiva lineare dallon madhësitë, konturet dhe figurat e sendeve, kur janë pranë dhe kur janë larg, kurse perspektiva ajrore jep ngjyrat dhe figurat në vartësi nga ndriçimi i atmosferës.

Shkelja e rregullave të perspektivës është karakteristike për mjaft shkolla të pikturës moderniste, të kubizmit, ekspresionizmit, futurizmit, etj.

PËRSENDËZIM — prirje e artit modernist, sidomos e varianteve teknikiste të tij, që kundërshton idealet humanitare, që dëbon njeriun si objekt të privilegjuar të artit, që vendos në qendër të tij sendet, kultin dhe adhurimin për mallrat.

PIKTURË-VEPRIM (action painting) — quhet një nga variantet më dekadente të abstraksionizmit, që heq dorë nga krijimi i veprës, tablosë dhe që e redukton «pikturën» tërësisht në veprimet impulsive të pakontrolluara të «piktorit», që spërkat bojërat nëpër mure, kërcen, këndon si i çmendur, për të krijuar përshtypjen se kryen veprime të pavetëdijshme, i pushtuar nga forca instiktive e misterioze.

PLANK, Maks (1858-1947) — fizikant gjerman, një ndër themeluesit e fizikës moderne, i teorisë së kuanteve.

PLASTIKA — riprodhim ekspresiv artistik i formave vëllimore, i lëvizjeve, i pamjes së sendeve dhe qënieve në art. Në koreografi është lëvizje trupore harmonike, elegante, që shpreh ndjenja e mendime estetike. Në letërsi plastikë quhet paraqitja artistike me vërtetësi, konkretësi e ekspresivitet i peizazheve, pamjes së sendeve, i vëllimeve, i lëvizjeve, etj., me anë të fjalëve, gjuhës.

POEZIA KONKRETISTE — një variant i poezisë formaliste, moderniste, që heq dorë nga kuptimi i fjalëve, nga ligjet e gjuhës dhe të logjikës, që i aktivizon fjalët vetëm me aspektin e tyre akustik ose vizual.

POLISEMIK — me shumë kuptime.

POPARTI — vjen nga shkurtimi i shprehjes anglisht «popular art» dhe është një nga drejtimet natyraliste të artit modernist, që përdor kombinime sendesh, hedhurinash, produktesh në vend të pikturimit. Popizmi është një nga shprehjet më dekadente natyraliste të artit modernist.

PORNOGRAFI — prirje e modernizmit për t'i ngarkuar veprat letrare e artistike me përshkrimin në mënyrë vulgare të marrëdhënies seksuale, për t'i bërë ato objekt qëndror të artit, duke

i trajtuar si raporte thjesht biologjike, të pandërmjetësuar nga asnjë ndjenjë e pastër dhe e lartë shpirtërore njerëzore.

POZITIVIZËM — një shkollë e filozofisë idealiste borgjeze, e themeluar nga filozofi francez O. Komt (1798-1857) dhe e mbrojtur në fund të shek. XIX dhe në fillim të shek. XX nga E. Mahu dhe R. Avenariusi (1843-1896). Pozitivizmi e mohon ekzistencën e materies dhe i shpall sendet komplekse ndijimesh, produkte të përvojës subjektive. Kjo shkollë idealiste e mohon rolin e filozofisë dhe ua kundërvë shkencave të veçanta.

PRAGMATIZËM — një nga shkollat e filozofisë reaksionare borgjeze të epokës së imperializmit, e përhapur veçanërisht në SHBA, e themeluar nga U. Xhemi (1842-1910). Një variant i pragmatizmit është edhe instrumentalizmi i Xh. Djuitt (1859-1952). Pragmatizmi pranon leverdinë, përfitimin si kriter të së vërtetës dhe është një filozofi idealiste, subjektiviste. Doktrina estetike e Djuitt njihet edhe me emrin e «ontologjizmit estetik».

PRERJA E ARTË — raport matematik gjeometrik përmasash, në të cilin e tëra (A) qëndron ndaj pjesës më të madhe (B), si më

e madhja (B) ndaj pjesës më të vogël (c) $\left(\frac{A}{B} = \frac{B}{C} \text{ ose } \frac{1,62}{1} = \frac{1}{0,62}\right)$

Ky raport është vlerësuar nga shumë estetë si një kanun i përgjithshëm i ndërtimit të bukurisë, ndonëse një ligj të tillë absolut formal estetik s'ka e s'mund të ketë.

PRIMITIVIZËM — drejtim modernist në pikturë, që imiton modelet e artit primitiv, duke i thjeshtuar format deri në një skematizëm gjeometrik, duke mos përfilluar ligjet e perspektivës dhe duke u larguar nga problemet shqetësuese bashkëkohore. Një variant i pikturës primitiviste është piktura naiviste.

PROJEKTIM ARTISTIK — disiplinë që studion ligjësitë universale të përpunimit estetik me metoda industriale të çdo lloj produkti industrial. Projektimi artistik quhet edhe dizajn.

PROLETKULTI — organizatë e «kulturës proletare», që vepronte në Rusi në vitet e para pas Revolucionit të Tetorit dhe që mohohte rolin udhëheqës të partisë marksiste dhe të diktaturës së proletariatit në fushën e kulturës dhe artit, që mbante një qëndrim nihilist ndaj traditave të artit përparimtar të së kaluarës dhe që

e konsideronte kulturën proletare si ndërtim artificial laboratorik. **PROTEIKE** — e paqëndrueshme, e lëvizshme, e ndryshueshme.

PROTEJ — figurë nga mitologjia e lashtë greke, perëndia e detit, i pakapshëm, sepse e ndërronte vazhdimisht pamjen.

PROZAIZËM — 1. Mungesë e frymës poetike, e vlerave të mirëfillta në veprat artistike; vepra që nuk janë të ndjera estetikisht. 2. Një nënvlerësim i mjeteve specifike të shprehjes artistike në poezi dhe bazim mekanik i kësaj me prozën. Kjo prirje vihet re në poezinë formaliste moderniste.

PSIKOANALIZA — metoda e analizës së fenomeneve psikike nga Frojdi, i cili i shkëputte ato nga shkaqet dhe kushtet materiale e shoqërore që i linden. Psikoanalitike quhet edhe letërsia dhe arti që janë të mbrojtura me idetë filozofike të frojdzizmit ose neofrojdzizmit. Psikoanalitike quhet edhe kritika artistike, që ka si bazë metodologjike estetikën frojdiste dhe që i shpjegon fenomenet letrare artistike me instiktet seksuale.

PUANTILIZËM — vjen nga fjala frëngjisht «point» që do të thotë pikë ose njollë. Puantilizëm quhej teknika që përdorën piktorët francezë neoimpresionistë Zh. Sëra dhe P. Siniak.

PURIZËM — prirje formaliste në artin modernist, që në emër të «pastërtisë» së gjinisë, mohon vlerën estetike të përmbajtjes së veprave artistike, që nxit e mbështet tendencën e «artit për art».

R

RACIONALIZËM — 1. Prirje filozofike në teorinë e njohjes, që pranon rolin e arsyes dhe e mohon ose e nënvlerëson rolin e shqisave në procesin e njohjes. Racionalizmi filozofik shquhet për besimin në forcën sovranë e të pakufizuar njohëse të arsyes dhe shkencës. Ai drejtohej në shek. XVII-XVIII kundër obskurantizmit mesjetar. Përfaqësues të racionalizmit filozofik kanë qenë Dekarti, Spinoza, Lajbnici. Këta quanin arsyen njerëzore të vetmën kriter të së vërtetës. Racionalizmi filozofik pleksej përgjithësisht me iluminizmin. 2. Prirja e njëanshme në krijimtarinë artistike, që jep një pasqyrim të ftohtë, jo emocional të realitetit, që i mungon patosi, ndjenja, ngarkesa emocionale dhe ekspresiviteti. Racionaliste quajmë vepra artistike të sajuara, që nuk janë ndier dhe që s'të emocionojnë. Të tilla janë sidomos krijimet e

variantëve teknikiste të artit modernist. 3. Racionalizmi konstruktivist është një nga variantet e arkitekturës moderniste, që u përhap në vitet 20-30 dhe që u shqua për një absolutizim të formave të thjeshtuara dhe të funksionit praktik utilitar të ndërtimeve, për varfërim të vlerave estetike të arkitekturës.

RADIKALIZMI I RI — filozofia e H. Markuzes, T. Adornos (1903-1969), që përfaqëson një bashkim eklektik të disa tezave dhe ideve të trockizmit, të ekzistencializmit, freudizmit, anarkizmit dhe modernizmit. Kjo filozofi kundërshton rolin udhëheqës të klasës punëtore në revolucion dhe në ndërtimin socialist, ia ngarkon këtë rol inteligjencës, sidomos rinisë studenteske, mohon vlerën e çdo lloj arti të kultivuar dhe merr në mbrojtje improvizimet primitive dhe krijimtarinë e pavetëdijshme.

RAFAEL, Santi (1483-1520) — piktor italian, një ndër përfaqësuesit më të shquar të Rilindjes italiane.

REALIZËM MESJETAR — quhej një nga shkollat kryesore të filozofisë mistike mesjetare, që nisej nga idealizmi i Platonit, i cili pranonte ekzistencën e ideve të përgjithshme pavarësisht nga sendet dhe nga ndërgjegja e njeriut dhe i quante sendet një konkretizim të këtyre ideve. Realizmi mesjetar ka qenë një drejtim reaksionar në filozofinë e kësaj epoke.

RELATIVIZËM SUBJEKTIVIST — në estetikë është një teori metafizike, idealiste, që mohon përmbajtjen objektive të shijeve, ndjenjave, përfytyrimeve, koncepteve dhe idealeve estetike. Relativizmi subjektivist mohon çdo kriter objektiv, shkencor për vlerësimin e shijeve, mohon diferencimin e tyre në të drejta, përparimtare dhe të gabuara, reaksionare. Sipas kësaj teorie, për shijet estetike nuk mund të diskutohet, sepse ato janë krejtësisht personale, subjektivi. Relativizmi estetik është një tipar i përgjithshëm i doktrineve estetike borgjeze revizioniste të idealizmit subjektiv, është një doktrinë estetike reaksionare, që mbron e përlligj subjektivizmin dhe ekstravagancat më të shëmtuara të artit modernist.

REMBRAND, Harmens Van Rejn (1606-1669) — piktor hollandez, veprat e të cilit shquhen për frymën e fortë realiste, demokratike.

RENEZANSE (Rilindje) — 1. Lëvizje kulturore e artistike, që u përhap në shumë vende të Evropës gjatë kalimit nga mesjeta drejt

kohëve të reja. Baza social-klasore dhe ekonomike e saj ka qenë lindja e ekonomisë kapitaliste dhe e borgjezisë, që në këtë periudhë i kundërgëndronte feudalizmit dhe klerit. Kjo lëvizje u zhvillua në vende të ndryshme në kohë të ndryshme. 2. Arti realist i rilindjes, që pati në themel idealet demokratiko-borgjeze përparimtare, humanizmin dhe antiklerikalizmin, që kishte si ideal çlirimin e njeriut nga paragjykimet mesjetare dhe zhvillimin e lirë e të gjithanshëm të individit. Realizmi i kësaj epoke, ndonëse përdori edhe motive fetare, përfitoi nga përvoja e modeleve më të mira të artit të lashtësisë greko-romake, u largua nga alegorizmi i artit kishtar, u afrua me jetën dhe mbi çdo gjë vinte bukuritë e natyrës dhe të njeriut si genie tokësore. Në çdo vend arti i Renesansës ka patur veçoritë e tij.

RESKIN, Xhon (1819-1900) — estet e kritik anglez, me pikëpamje social-utopike mikroborgjeze.

RETROSPEKTIV — i kthyer mbrapsht. Rrëfim retrospektiv është një rrëfim që nis me përshkrimin e ngjarjeve të së tashmes dhe vazhdon me ngjarje të së kaluarës.

RIVERA, Diego (1886-1957) — piktor i shquar realist meksikan, monumentalist, që njihet për pikturat murale me frymë të theksuar kombëtare e demokratike.

RJEPIN, I.E. (1844-1930) — piktor rus, përfaqësues i shquar i realizmit kritik.

ROBINSONADË — nga emri i Robinson Kruzosë, personazhi kryesor i romanit me të njëjtin emër i shkrimtarit anglez D. Defo (1660-1731). Robinsonadë quhen me ironi ato doktrina, që e quajnë të mundshme ekzistencën e individit jashtë shoqërisë ose që nxjerrin konkluzione mbi ligjësitë e zhvillimit shoqëror nga jeta e supozuar e një individi të izoluar.

ROKOKO — stil artistik, që u zhvillua në shek. XV kryesisht në arkitekturë dhe në artet e aplikuara, që shprehte shijet snobe të aristokracisë oborrtare, që shquhej për një mbingarkesë zbukurimesh të jashtme, formale dhe ornamentalizëm tekanjor me figura e linja të ndërlikuara. Në shek. XVIII filloi dekadenca e këtij stili që përfundoi në një manierizëm formalist.

ROLAN, Romen (1866-1944) — shkrimtar i shquar realist francez, autori i romaneve «Zhan Kristof», «Shpirti i magjepsur»; studiues i muzikës.

ROMANTIZËM — 1. Rrymë artistike që u përhap nga fundi i shek. XVIII dhe në fillim të shek. XIX në shumë vende të Evropës. Brenda kësaj rryme pati një drejtim demokratik, përparimtar (Xh. Bajron (1788-1824) P. Sheli (1792-1822), V. Hygo (1802-1885), A.S. Pushkin (1799-1837) M.J. Lermontov (1814-1841), E. Shiler (1759-1805), E. Shubert (1797-1828) F. List (1811-1886), H. Berlioz (1803-1869), E. Delakrua (1798-1863) dhe një drejtim pesimist, reaksionar, të përfaqësuar nga F. Novalis (1772-1802), F. Shatobrian (1768-1848), etj. 2. Metodë e veçantë krijuese, që i jep vend të gjerë rolit aktiv, ndjenjave e mendimeve intime personale të artistit, që shquhet për forcë dhe patos të fuqishëm emocional, që e paraqit realitetin në mënyrë të transformuar, të ndërmjetësuar nga ideali dhe ëndërrime, që shpreh pakënaqësinë ndaj realitetit të shëmtuar ekzistues dhe që përfytyron një realitet imagjinar të idealizuar.

RUBENS, Petër (1577-1640) — piktor i shquar hollandez, përfaqësues i realizmit në pikturë.

RUSO, Zhan Zhak (1712-1778) — filozof, sociolog dhe shkrimtar francez, përfaqësues i iluminizmit në estetikë dhe deist në filozofi. Ruso mbronte idenë se arti i kultivuar po degradonte dhe se duhej kthyer në artin kolektiv të primitivitetit.

RRYMË ARTISTIKE — quhen drejtimet kryesore, më të rëndësishme të zhvillimit të letërsisë dhe arteve, që shprehin idealet shoqërore estetike të një klase ose shoqërie. Rrymë artistike quajmë klasicizmin, romantizmin, modernizmin, etj.

S

SEMANTIKA — 1. Disiplinë e shkencave gjuhësore që studion kuptimin e fjalëve. Kjo disiplinë quhet, gjithashtu, semiologji. 2. Degë shkencore e semiotikës, që studion problemin e kuptimit të shenjave në përgjithësi.

SEMANTIZËM — një shkollë e filozofisë idealiste borgjeze e shek. XX që spekulon në gjuhën, në kuptimin e fjalëve dhe në shenjat. Semantizmi filozofik e shpall realitetin një ndërtim gjuhësor të inte-

lektit njerëzor dhe e mohon ekzistencën objektive të sendeve pavarësisht nga ndërgjegjja njerëzore.

SEMIOTIKA — 1. Vjen nga fjala e greqishtes së vjetër «semion», që do të thotë «shenjë». Semiotika është shkencë që studion shenjat në përgjithësi dhe llojet e tyre kryesore, që studion sistemet e shenjave, sidomos në kulturë dhe në gjithë proceset e komunikimit, që studion ligjësitë e përgjithshme të formimit dhe të funksionimit të tyre. Semiotika ka tre degë: sintaktika, semantika, dhe pragmatika. Nga spekulimet idealiste me parimet e semiotikës është formuluar semiotizmi estetik, që përfaqëson një teori të re antishkencore, që përpiqet të përligjë variantet e ndryshme të artit modernist borgjez e revizionist. 2. Fjala semiotikë është përdorur për të emëruar edhe një disiplinë të shkencave mjekësore, që studion shenjat, simptomat e sëmundjeve.

SIKEJROS, David (1896-1974) — piktor përparimtar monumentalist meksikan.

SIMBOL — paraqitja e një sendi ose e një mendimi me anën e një shenje, që mund të ketë ngjashmëri figurative me prototipin, por mund edhe të mos ketë; p.sh. dafina përdoret si simbol i laydisë, pëllumbi — i paqes, ngjyra e bardhë — e pastërtisë, etj.

SIMULTANTIZËM — prirje e disa varianteve të pikturës moderniste, e kubizmit, futurizmit, etj., për të bashkuar në një të vetme figura ose copëra figurash, duke mos bërë dallimin në gradualitetin e kohës, duke përzier mbresa të të kaluarës me mbresa të së tashmes gjë që gjymtonte vërtetësinë artistike. Simultanizmi u përdor nga piktorët modernistë për të luftuar realizmin dhe për të mbrojtur formalizmin.

SINISTRIZËM — prirje maniakale për ta shikuar çdo gjë shtrembër, me sy të zi, për ta nxirë dhe për ta paraqitur çdo gjë të shëmtuar, për të mos parë asgjë të mirë askërkund.

SINKRETIK — shkrirje e pandarë e elementeve të ndryshëm. Folklori nga pikëpamja e prejardhjes së lashtë ka patur karakter sinkretik sepse elementët përbërës artistikë të tij (fjala poetike, fillesa muzikore, elementi koreografik, etj) nuk kanë qenë të diferencuar njëri prej tjetrit. Sintezat artistike janë krijime të realizuara pas diferencimit të artit në lloje e gjini të ndryshme, që hyjnë në lidhje të reja midis tyre.

SINTEZA ARTISTIKE — 1. Përgjithësim artistik i fakteve ose i materialit jetësor të një vepre artistike. 2. Kryqëzimi organik i elementeve të llojeve të ndryshme të artit në një art të ri quhet gjithashtu sintezë artistike p.sh. opera, shfaqja teatrale ose spektakli sintetik televiziv.

SIZIFI — figurë nga mitologjia greke, që është dënuar pas vdekjes të ngjitë nëpër pjerrësinë e një mali një shkëmb, që i shket e i rrëzohet poshtë sa herë arrin majën, duke e nisur këtë punë nga e para.

SKEMATIZËM — pasqyrim i thjeshtësuar, i njëanshëm, i cekët, pa vërtetësi, freski e gjallëri jetësore, pa ekspresivitet emocional artistik. Skematizmi vjen edhe nga idealizimi i njëanshëm i figurave artistike.

SNOBIZËM — prirje për t'u dalluar me adhurimin e shijeve estetike ekstravagante, tekanjoze, ekscentrike.

SOFIZËM — arsyetim ose gjykim i gabuar, i pathemeltë, që përdoret për të argumentuar një tezë të gabuar. Sofizmat janë shprehje e një shpjegimi metafizik të fenomeneve.

SOLIPCIZËM — një variant i idealizmit subjektiv, që pranon ekzistencën vetëm të unit, ndërjegjes sime dhe që mohon jo vetëm botën materiale, por edhe njerëzit e tjerë.

SOSYR, Ferdinand de (1857-1913) — linguist zviceran, një ndër themeluesit e strukturalizmit linguistik.

SPINOZA, Benedikt (1632-1677) — filozof materialist hollandez, që ka mbrojtur parimet e racionalizmit në teorinë e njohjes. Materializmi i tij ka qenë i veshur me petka panteizmi dhe ka patur karakter metafizik, mekanicist.

SPIRITUALIZËM — prirje e filozofisë idealiste që pranon ekzistencën e pavarur të shpirtave. Spiritualizmi i quan shpirtat si forca misterioze, me origjinë hyjnore. Spiritualizmi është mbështetje për botëkuptimin fetar. Ai ka qenë e është tipar i pandarë i botëkuptimit të shumicës së artistëve modernistë borgjezë dhe revizionistë.

STENDAL, Anri (1783-1842) — shkrimtar realist francez, autori i romaneve «E kuqja dhe e zeza» dhe «Manastiri i Parmës».

STIL — 1. Një tërësi e qëndrueshme tiparesh, temash, mjetesesh e formash artistike, e formuar historikisht, që përcaktohet nga përmbajtja ideoestetike dhe nga veçoritë e jetës shoqërore. Teoritë estetike formaliste e quajnë stilin një tërësi mjetesesh, teknikash thjesht for-

male ose veçorisht e individualitetesh të papërsëritshme, që s'kanë lidhje me përmbajtjen ideoestetike të veprave dhe me jetën. Brenda një rryme ose një metode artistike mund të ketë disa stile individuale ose grupe. Realizmi socialist nënkupton larminë e stileve. 2. Stili përdoret nganjëherë p.sh. në arkitekturë si një nocion gati i barabartë për nga kuptimi me nocionin e rrymës ose të metodës artistike.

STILIZIM — 1. Imitim, kopjim i veçorive karakteristike të një stili ose të një vepre të mëparshme të ndonjë autori të shquar të së kaluarës. Stilizimi është shprehje shterpësie krijuese. Modernistët priren nga stilizime. Në artin realist mund të ketë stilizime që të lozin rol pozitiv, duke zhvilluar në mënyrë krijuese disa anë të pazhvilluara të stileve ose të veprave të mëparshme artistike në funksion të materialit të ri jetësor dhe duke ia përshtatur atij. 2. Në artet dekorative ornamentale të aplikuara, stilizimi ka kuptim pozitiv, krijues dhe është përpunimi dhe përgjithësimi i figurave, vizatimit, ngjyrave të një motivi artistik.

STRUKTURA — është një tërësi organike e pjesëve përbërëse, është një ansambël elementesh përbërës, është një sistem i përbërë elementesh dhe raportesh objektive, është një unitet organik i përmbajtjes dhe formës së një sendi, që kryen funksion të caktuar. Struktura është një sistem dinamik, me zhvillim historik, relativisht i mbyllur, i lidhur me mjedisin, me vetëqenien, por jo krejtësisht i pavarur.

STRUKTURALIZËM — një koncept që përdoret në fushën e filozofisë, linguistikës, biologjisë, etnografisë, estetikës, teorisë së artit, etj dhe në të cilin futen kuptime shumë të ndryshme. 1. Strukturalizmi është një metodë konkrete studimi, që përdoret në disa shkencë të veçanta si p.sh. në linguistikë, biologji, etnografi, etj. Kjo metodë konkrete ka si kategori qëndrore konceptin e strukturës. Orvatjet që bëjnë në filozofi shkencëtarë dhe estetë borgjezë e revizionistë për ta absolutizuar këtë metodë, për t'ia kundërvënë metodës materialiste dialektike dhe për ta shtrirë në gjithë fushat e hulumtimeve shkencore janë antishkencore dhe të pathemelta. 2. Strukturalizmi përbën në kohën e sotme edhe një rrymë reaksionare të filozofisë borgjeze e revizioniste me karakter eklektik, që pretendon të jetë një «filozofi moderne», e lidhur gjoja me shkencat bashkëkohore, që kapërcen gjoja «ekstremitetet» e materializmit dhe të idealizmit, që bashkon parimet e filozofisë marksiste-leniniste dhe të filozofisë borgjeze e revizioniste. 3. Në shek. XX është kristalizuar në variante të ndryshme edhe një lloj «strukturalizmi estetik», i cili gjoja në emër të

futjes së metodave të shkencave të sakta në fushën e kulturës artistike, në fakt mbështet modernizmin, formalizmin.

SUBJEKTI — 1. Tërësia e ngjarjeve që pasqyrojnë realitetin me zhvillimin, kontradiktat e tij, që pasqyrojnë jetën shpirtërore të personazheve dhe konfliktet midis tyre, që mund të kenë ose mund të mos kenë renditje kronologjike dhe që përbëjnë thelbin e rrëfimit ose të temës. Subjekti ndikon fort në strukturën e përgjithshme të veprave artistike, sepse i lidh pjesët me të tërën ndërthur ngjarjet e personazhet me ambientet, përcakton drejtimin themelor të zhvillimit dhe ndërtimit të veprës. Subjekti është i lidhur me fabulën, por s'përkon me të në çdo rast. Ka vepra pa fabul por s'mund të ketë vepra pa subjekt, ndonëse ky mund të jetë më drejtpërdrejt i kapshëm, mund të jetë edhe i padukshëm. Mohimi i subjekteve të veprave artistike ka qenë një prirje karakteristike për shumë variante të artit modernist. 2. Subjekt quhet edhe njeriu me ndërgjegjen e tij, njeriu si genie sociale, i aftë për ta transformuar dhe njohur botën. 2. Subjekt quhet edhe Uni, ndërgjegja ime.

SUBJEKTIVITET — është tërësia e ndjenjave, emocioneve, mendimeve, idealeve të njeriut, është bota e brendshme shpirtërore, psikologjia e karakteri i njeriut, që futet si përmbajtje e veprave artistike. Pasuria e subjektivitetit të një veprave artistike rritet krahas pasqyrit me konkretësi të shumanshme e të thellë të jetës shpirtërore të personazheve.

SUBJEKTIVIZËM — është pasqyrimi i shtrembëruar me vetëdije i realitetit, është prirje e kundërt me pasqyrimin realist të jetës, është një falsifikim dhe pasqyrim i njëanshëm i dukurive të realitetit. Baza teorike e subjektivizmit janë pikëpamjet idealiste metafizike flozofike e estetike. Subjektivizmi s'duhet të ngatërrohet me subjektivitetin. Subjektivizmi është një tipar i përgjithshëm i estetikës dhe i praktikave artistike të modernizmit.

SUBLIMIM — 1. Një gjendje shpirtërore e ekzaltuar. 2. Plotësim imagjinar, iluzor i nevojave shpirtërore dhe instiktive me ëndërrime fantastike.

SUBORDINIM — vartësi organike e pjesëve nga e tëra ose e një shkalle më të ulët nga shkallët më të larta të një sistemi.

SUGJESTIONIM — t'i komunikosh, t'i transmetosh një tjetri me mjete të artit ndjenja, gjendje emocionale, mendime ekspresive.

SUPREMATIZËM — nga fjala frëngjisht '«supreme» që do të thotë «më i lartë». Me këtë emër cilësonte pikturat e tij abstraksioniste piktori dekadent rus K. Maleviç. Si metodë e abstraksionizmit suprematizmi nënkupton dëbimin e figurave të sendeve nga piktura, largimin e piktorit nga sendet e natyrës, nga bota shqisore për hir të depërtimit gjoja në një «botë më të lartë» misterioze. Suprematizmi është një përpjekje për të përligjur abstraksionizmin në pikturë.

SURREALIZËM — emri i vjen nga fjala frëngjisht «surrealite» që do të thotë «mbirealitet». Për herë të parë këtë term e përdori G. Apollineri, (1880-1918), kurse themelues i surrealizmit njihet poeti dekadent francez A. Brëton (1896-1966). Surrealizmi është një variant i modernizmit në pikturë dhe në poezi, që u përhap në vitet 20-30, por që vazhdon të ketë ndikim edhe sot në vendet borgjeze e revizioniste. Duke e shtrembëruar karakterin figurativ të pikturës dhe poezisë, duke përdorur asociacione alogjike, surrealizmi e paraqit botën absurde, pa kuptim. Piktorët dhe poetët surrealistë i japin një vend mbizotërues në krijimet e tyre ëndrrave, kllapive dhe haluçinacioneve. Surrealizmi është një art që përpigjet ta mistifikojë realitetin e shëmtuar borgjezo-revizionist. Përfaqësues kryesorë të surrealizmit kanë qenë Zh. Kokto (1889-1963), M. Enst (1891-1976), J. Tangi (1900-1955), S. Dali, etj.

SH

SHOZIZËM — vjen nga fjala e frëngjishtes «chose», që do të thotë send. Shozizmi është një nga variantet e antiromanit, të artit teknici dhe të popartit. Shozizmi vë në qendër të artit sendet dhe veprimet fizike, përhap adhurimin e sendeve dhe të mallrave, mbështet ideologjinë e «shoqërisë së konsumit».

T

TABU — gjëra të ndaluara ose kufizime që rrjedhin nga besimet fetare të fiseve primitive.

TASHIZËM — vjen nga fjala frëngjisht «tache» që do të thotë pikë ose njollë. Tashizmi është një nga variantet e abstraksionizmit në pikturë. Si teknikë qëndron në shpërndarjen kaotike të bojërave gjatë veprimeve të pakontrolluara të piktorit. Tashizmi është një variant francez i së ashtuquajturës pikturë-veprim.

TËHUAJTJE — jetërsim, një lloj shkëputje që e bën diçka të kundërt me atë prej së cilës lind.

TRANSCEDENTAL — term, që e përdor filozofia idealiste për të shënuar diçka të përtejme, të paqenë, misterioze, që gjëja ekziston përtej eksperiencës dhe sendeve shqisore.

TRILLIMI ARTISTIK — procesi ose rezultati i veprimtarisë krijuese të imagjinatës artistike. Çdo trillim artistik është një anë që e ka çdo vepër artistike. Trillimi ka të bëjë me ngjarje, personazhe që s'kanë ekzistuar realisht, por të mundshëm dhe që merren për të vërtetë, sepse përputhen me ligjet e jetës. Edhe në zhanret artistike që trajtojnë tema, ngjarje dhe jetën e personaliteteve historike reale është i domosdoshëm trillimi artistik. Trillimi artistik është rezultat i përgjithësimit të fakteve dhe të materialit jetësor, të përvojës personale e shoqërore të artistit dhe të forcës krijuese të imagjinatës së tij. Trillimi artistik në artin realist lot rol pozitiv, sepse me anë të tij shmangët pasqyrimi natyralist i jetës, kopjimi mekanik i saj, bëhet e mundur të zbulohet thelbi i fenomeneve, të njihet e vërteta artistike. Në përputhje me veçoritë e llojit ose gjinisë, të metodës krijuese dhe materialit jetësor vendi dhe roli i trillimit artistik është i ndryshëm. Trillimi artistik mund të jetë jetësor, por mund të jetë edhe artificial.

TROPIZMA — quhen reflekset ose reagimet më elementare, të pavetëdijshme, që ndeshen edhe në qëniet më të thjeshta të botës bimore e shtazore.

TH

THOMSON, Uiljam (1824-1907) — fizikant i shquar anglez, studiues i elektricitetit dhe i magnetizmit.

U

UÇELO, Paolo (1397-1475) — piktor italian, një ndër përfaqësuesit e parë të Rilindjes italiane.

URBANIZËM — prirje në disa variante të artit modernist, në futurizmin, artin teknikist, etj., për të vënë në qendër të artit proceset urbanistike të qyteteve kapitaliste, duke i trajtuar ose në frymë pesimiste, si një përbindësh që i rrëmben jetën njeriut, që e shtyp me plagët dhe kontradiktat e tij ose me adhurim si një faktor që i si-

guron «lumaturinë» njeriut. Të dy këto interpretime janë anti-shkencore dhe nuk pasqyrojnë drejt thelbin klasor dhe pasojat e zhvillimit të proceseve urbanistike në qytetet e sotme të shoqërisë kapitaliste, që mbështetet në pronën private dhe në kapitalizmin monopolist shtetëror.

UTILITARIST — një qëndrim i nxitur nga qëllime të ngushta thjeshtë egoiste e materiale dhe që nënkupton një mospërfillje për vlerat shpirtërore estetike dhe morale.

UTOPIZËM SOCIAL-ESTETIK — doktrinë idealiste që shpall si bazë të transformimit dhe të krijimit të një shoqërie më të përsosur edukimin estetik.

V

VAGNER, Rihard (1813-1883) — kompozitor dhe dirigjent i shquar gjerman, përfaqësues i romantizmit.

VARG I LIRË — një vargëzim poetik që nuk u përmbahet skemave tradicionale të metrikës në lidhje me sasinë e caktuar të rrokjeve thekseve ritmike, pauzave të ndarjes në strofa, të rimave, etj. Vargu i lirë mund të jetë i organizuar estetikisht si p.sh. te Migjeni, por mund të jetë edhe i paorganizuar estetikisht, siç ndodh te krijimet e shumë poetëve modernistë.

VERBALIZËM — prirje për t'u dhënë rëndësi fjalëve më shumë se sa ideve ose veprave.

VERIZËM — drejtim letrar në Itali, që u përhap nga fundi i shek. XIX në të cilën prirjet realiste u pleksën me shfaqje natyralizmi. Themeluesi i këtij drejtimi letrar ka qenë Xh. Verga (1840-1922), autori i veprës «Familja e Molavolajve».

VINÇI, Leonardo da (1452-1519) — piktor, skulptor, arkitekt, shkencëtar italian, një ndër përfaqësuesit më gjenialë të Rilindjes italiane, autori i Xhokondës (Mona Lizës).

VINKELMAN, Johan (1717-1768) — historian arti dhe estet iluminist gjerman, autori i «Historisë së artit të lashtësisë».

VOLTER, Fransua Mari (1694-1778) — filozof, shkrimtar dhe historian i shquar francez, një ndër enciklopedistët dhe përfaqësuesit

e iluminizmit. Në filozofi mbrojti deizmin, kurse në estetikë anoi nga idetë e klasicizmit.

Z

ZOLA, Emil (1840-1902) — shkrimtar përparimtar francez, Shumica e veprave të tij anojnë nga realizmi, kurse në disa prej tyre ndihen edhe ndikime të natyralizmit. Me veprën «Romani eksperimental» njihet si teoricien i natyralizmit. Zola është autori i serisë së romaneve «Rugon-Makar».

ZH

ZHANËR — nënloj arti, p.sh. zhanri historik ose fantastik i letërsisë. Ka raste kur përdoret edhe në vend të gjinisë ose llojit të artit.

XH

XHAZ — një lloj muzike dekadente që e shtrembëron në mënyrë natyraliste karakterin e motiveve të muzikës popullore negre, duke i bërë mbizotërues elementin ritmik, liçencioz, erotik dhe improvizimin.

XHIOTO (1266-1337) — piktor italian, një nga përfaqësuesit më të hershëm të pikturës së Rilindjes italiane.

PËRMBAJTJA

Kapitulli I — Burimet ideologjike dhe baza social-klasore e modernizmit	5
Kapitulli II — Modernizmi dhe progresi në kulturën artistike	42
Kapitulli III — Modernizmi — ndërgjegje e jetërsuar mitologjizuese	77
Kapitulli IV — Modernizmi dhe progresi tekniko-shkencor	109
Kapitulli V — Modernizmi dhe shkencat moderne	146
Kapitulli VI — Fillimet e modernizmit në pikturë	176
Kapitulli VII — Ulërimat e reja të modernizmit në pikturë	205
Kapitulli VIII — Burimet dhe fillimet e letërsisë dekadente	239
Kapitulli IX — Eksperimentimet e reja të letërsisë moderniste	307
Kapitulli X — Postmodernizmi	341
Fjalorth termash dhe emrash	365

Uçi, A.

Labirintet e modernizmit. Kritika e
estetikës moderniste [Red.: A. Kallulli]
T., «Naim Frashëri», 1986

420, f. me il.

(B.m) : 8.015.036

+ 7.036

(B.v.) : 8.01.036

7.036

U 15

Reçensentë

Razi Brahimi
Shaban Murati

Tirazhi 5 000 kopje

Format 60x88/16

Stash 2204-82

KOMBINATI POLIGRAFIK — Shtypshkronja e Re
Tiranë, 1987