

ALFRED UÇI

ESTETIKA
JETA
ARTI

SHTËPIA BOTUESE «NAIM FRASHËRI»

Lulëzimi i artit tonë socialist dhe ashpërsimi i luftës klasore në fushën ideologjike e kanë rritur interesimin e njerëzve tanë për problemet e estetikës. Të shtyrë nga mungesa e ndijëshme e literaturës teorike po botojmë këtë libër, i cili, megjithëse nuk është një paraqitje sistematike dhe e plotë e estetikës marksiste-leniniste, do t'u japë mundësi letrarëve, artistëve, mësuesve, pedagogëve dhe lexuesve të tjerë të njihen me disa nga problemet e saj themelore. Duke kuptuar karakterin e ndërlikuar të problemeve, që shqyrtohen në libër, autori mirëpret çdo vërejtje e sugjerim nga lexuesit.

Tirazhi 4000 kopje. Formati 78 x 109/32 Stash. 2204-65

Shtypur N.I.SH. Shtypshkronjave «MIHAL DURI» Tiranë, 1970

335.43

UcSe

ESTETIKA MARKSISTE-LENINISTE SI SHKENCË

Ç'është estetika? Në pemën e madhe të dijeve të njeriut mbi botën dhe jetën, estetika është një nga degët më të lashta. Fjala «estetikë» vjen nga fjala e greqishtes së vjetër «*ajthetikos*», që do të thotë të përceptosh me anë të shqisave, të riprodhosh në formë shqisore. Fjala «estetikë» u përdor për herë të parë nga filozofi gjerman H. Baumgarten në shekullin XVIII, po doktrinat e para estetike patën lindur qysh në kohën e qytetërimit të lashtë skllavopronar. Ato u përpunuan e u zhvilluan kryesisht brenda sistemeve filozofike, si një nga pjesët e tyre. Madje edhe pasi filloi të veçohet nga fundi i shekullit XVIII, dhe sidomos gjatë shekullit XIX, si një disiplinë teorike më vete, estetika ka qenë dhe vazhdon të jetë e lidhur me filozofinë, aq sa edhe sot konsiderohet si një disiplinë filozofike.

Edhe estetika marksiste-leniniste është përpunuar dhe zhvillohet brenda botëkuptimit marksist-leninist, si një nga disiplinat e veçanta filozofike, krahas etikës, ateizmit etj. Që estetika është një shkencë filozofike, kjo duket edhe nga rëndësia vendimtare që ka për të *problemi i raportit midis ndërgjegjes estetike të njerëzve dhe realitetit, midis artit dhe jetës*, që është një shprehje e problemit themelor të filozofisë në fushën e marrëdhënjeve estetike të njerëzve me realitetin. Estetikën marksiste-leniniste e përshkon tej për tej fryma e materializmit dialektik dhe historik; ajo është një teori estetike

materialiste dhe dialektike. Prandaj estetikën e quajmë nganjëherë filozofi të artit.¹⁾

Megjithse lindën brenda filozofisë dhe u zhvilluan në çdo epokë nën ndikimin e drejtpërdrejtë të filozofisë, doktrinat e ndryshme estetike kanë qenë përpunuar jo vetëm nga filozofët, por edhe nga studjues të artit, historianë të artit, bile dhe nga artistë të shquar.

Doktrinat estetike, duke qenë të lidhura ngushtësisht me filozofinë, kanë ndryshuar historikisht nga njëri rend shoqëror në tjetrin, nga njëra epokë në tjetrën. Në to kanë lënë gjurmë të pashlyeshme *lufta e klasave* dhe *interesat e klasave*. Çdo doktrinë estetike ka patur dhe ka përmbajtje ideologjike, ka patur dhe ka *karakter klasor*. Mbi doktrinat estetike ka ndikuar edhe *praktika estetike*. Estetika është përpunuar e zhvilluar krahas zhvillimit të artit dhe nën ndikimin e tij të drejtpërdrejtë.²⁾

Edhe estetika marksiste-leniniste ka karakter klasor, është një nga armët e rëndësishme në arsenalin ideologjik të klasës punëtore, në luftën ideologjike kundër imperializmit e revizionizmit, për ndërtimin e shoqërisë komuniste. Estetika marksiste-leniniste zhvillohet duke qenë e lidhur me artin proletar, me rrymën artistike të *realizmit socialist*.

Krahas zhvillimit të estetikës janë bërë përpjekje për të përcaktuar edhe *objektin* e saj. Përcaktimi i objektit të estetikës është me rëndësi të madhe, sepse tregon ato probleme specifike, të veçanta, të cilat duhet t'i studjojë kjo disiplinë teorike. Meqenëse në historinë e doktrinave artistike gjejmë shumë përkufizime jo të drejta të objektit të estetikës, do të ishte me vend të përmendnim vetëm ato që kanë ushtruar ndikim më të madh.

Në historinë e doktrinave estetike ka qenë dhe është mjaft i përhapur mendimi se estetika ka si objekt të saj ligjet e përgjithshme të artit. Në të vërtetë, megjith-

1) Studimi i estetikës kërkon studimin paraprak të filozofisë.

2) Njohja paraprake e historisë së artit ndihmon shumë në studimin e estetikës.

se duket sikur kjo pikëpamje ndihmon lidhjen e estetikës me artin, ajo është e njëanshme, sepse i ngushton shumë detyrat e estetikës, i kufizon ato vetëm brenda artit. Nga ky përcaktim mund të arrihet në përfundimin se estetika studjon vetëm problemet estetike të krijimtarisë artistike. Mirëpo kjo pikëpamje e gabuar do ta bënte estetikën të mos interesohej për problemet dhe fenomenet estetike, që ekzistojnë jashtë fushës së artit, në vetë realitetin, në natyrë dhe në shoqëri. Sipas kësaj pikëpamjeje estetika duhej të studjonte problemet e edukimit estetik vetëm të artistëve, por jo edhe të masave të tjera të popullit.

Në historinë e doktrinave estetike ka qenë dhe është mjaft e përhapur edhe një pikëpamje tjetër, sipas së cilës estetika duhet të studjojë vetëm të bukurën në botën reale, por jo artin. Ky përcaktim i objektit të estetikës është gjithashtu i njëanshëm dhe i dëmshëm, sepse e largon vëmendjen e estetikës nga krijimtaria artistike, e shkëput atë nga arti, nga përvoja e historisë së artit, e pengon që të ndikojë mbi artin.

Në qoftë se pikëpamjet që përmendëm s'janë të drejta, atëhere cili është objekti i estetikës marksiste-leniniste?

Estetika — shkenca e përvetësimit estetik të realitetit.

Për të kuptuar me se merret estetika, duhet të sqarohet më parë se ç'është *përvetësimi estetik* i realitetit nga njeriu. Njerëzit, që të jetojnë e të prodhojnë mjetet e jetesës, janë të detyruar të hyjnë në marrëdhënje të caktuara me botën që i rrethon. Brenda këtyre marrëdhënjeve, nëpërmjet veprimtarisë së tyre praktike, njerëzit ndryshojnë sendet e natyrës, krijojnë sende të reja. Nënshtrimi i forcave të natyrës ndaj qëllimeve të njeriut, transformimi i realitetit, prodhimi i mjeteve të jetesës janë quajtur nga Marksi *përvetësim praktik* i realitetit. Mirëpo në procesin e punës, duke ndryshuar natyrën, njeriu transformon dhe veten e vet. Në procesin e punës njeriu zhvillohet si qenje e vetëdijshme, zhvillohen ndërgjegja, ndje-

njat dhe mendimet e tij, bota e tij e brendshme shpirtërore. Zhvillimi i botës shpirtërore të njeriut është proces i pasqyrimit të realitetit në ndërgjegjen e tij, të cilin Marksi e ka quajtur proces të përvetësimit shpirtëror të realitetit. Pra, në bazë të përvetësimit material praktik të realitetit (të veprimtarisë prodhuese dhe më vonë edhe të veprimtarisë praktike politiko-shoqërore) lindi dhe u zhvillua aftësia e njerëzve për ta përvetësuar realitetin shpirtërisht, duke e pasqyruar në ndërgjegjen e tyre. Shkenca, filozofia, feja etj. janë forma të ndryshme të përvetësimit thjesht shpirtëror të realitetit.

Marksi ka folur edhe për një formë tjetër të përvetësimit shpirtëror të realitetit, për *përvetësimin estetik*; me anë të këtij, njeriu e pasqyron realitetin në ndërgjegjen e vet estetike, në ndjenjat dhe në mendimet e veta estetike.

Aftësia e njerëzve për të mbajtur një qëndrim estetik ndaj realitetit, për ta përvetësuar atë estetikisht, është zhvilluar gradualisht, krahas zhvillimit të jetës materiale e shpirtërore të tyre.

Në procesin e veprimtarisë praktike dhe njohëse njerëzit, prej kohësh shumë të lashta, u mësuan të dallojnë në natyrë dhe në jetën shoqërore *fenomenet estetike*.

Perceptimi, njohja e tyre, u shkaktonte një kënaqësi shpirtërore të veçantë, *kënaqësi estetike*. Kështu bukuria e agimit, mërmëritja e ujërave të kristalta të përroit malor, shushurima e gjetheve të pemëve të pyllit, fushat e bleruara, kreshtat e maleve madhështore, perëndimi i përflakur në bregdet etj. janë pikërisht fenomene estetike të natyrës, që e kënaqin njeriun estetikisht. Të tillë kënaqësi u shkaktojnë njerëzve edhe fenomene shoqërore si dashuria e dëlirtë dhe e fortë, vetëmohimi i njeriut për ideale e qëllime të larta shoqërore, situatat tragjike ose komike, etj. Njerëzit dalëngadalë u mësuan jo vetëm t'i vënë re fenomenet estetike e t'i pasqyrojnë me ndërgjegjen e tyre në formën e *përftyryrimeve estetike*, por edhe t'i përdorin këto përftyryrime si pikënisje për të sajuar e për të krijuar edhe sende të tjera estetike, vlera

të tjera estetike, për të zgjeruar sferën e shtrirjes së fenomeneve estetike.

Estetika marksiste-leniniste, si shkencë, synon pikërisht të studjojë gjithë këtë fushë të gjerë fenomenesh estetike, pasqyrimin e tyre në ndërgjegjen e njerëzve dhe veprimtarinë e tyre për ta krijuar dhe për ta futur kudo të bukurën. Mirëpo estetika është një shkencë *teorike*; ajo nuk synon të hartojë listën e fenomeneve të ndryshme, konkrete estetike. Si shkencë filozofike ajo përpiket t'i konceptojë fenomenet estetike dhe marrëdhënjet estetike të njerëzve *teorikisht*. Fenomenet estetike të realitetit janë të shumëllojta e të panumërta; estetika si shkencë s'do të mundte kurrë të na jepte listën e plotë të tyre.

Estetika marksiste-leniniste, duke qenë një shkencë teorike, studjon *ligjet e përgjithshme të përvetësimit estetik të realitetit*. Ajo studjon ç'janë fenomenet estetike në përgjithësi, ç'ka të përbashkët në të gjithë sendet e fenomenet, që i quajmë estetike, etj. Estetikën e interesojnë probleme të përgjithshme teorike si: cili është vendi i fenomeneve estetike në botë, në natyrë dhe në jetën e shoqërisë; cili është thelbi i marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin; pse dhe si kanë ndryshuar historikisht këto marrëdhënje; si ndikon karakteri i rendit shoqëror mbi këto marrëdhënje; cili është roli i fenomeneve estetike në jetën e shoqërisë, etj. Probleme të kësaj natyre, që kanë një rëndësi të madhe, nuk studjohen në mënyrë të posaçme nga asnjë shkencë tjetër; ato janë objekt specifik i estetikës marksiste-leniniste. Prandaj estetika është shkenca mbi ligjet më të përgjithshme të përvetësimit estetik të realitetit.

Estetika — teori e përgjithshme e artit. Fenomenet estetike i gjejmë jo vetëm në natyrë, në jetën e shoqërisë, por edhe në veprat e artit. I bukur mund të jetë një film ose një spektakël teatral, e bukur mund të jetë një simfoni, ashtu si dhe një tablo, etj. Veprat e shumëllojta të bukura

të artit na japin një kënaqësi të vërtetë estetike jo më të vogël se fenomenet estetike të realitetit.

Prandaj estetikë, si shkencë mbi ligjet e përgjithshme të përvetësimit estetik, nuk mund të mos interesohet edhe për artin, gjersa nëpërmjet artit njerëzit mbajnë një qëndrim estetik ndaj realitetit, njohin dhe pasqyrojnë fenomenet estetike. Për këto arsye veprat artistike i quajmë edhe vlera estetike.

Estetika, duke e studjuar artin, si një nga fushat e përvetësimit estetik të realitetit, nuk i dublon shkencat e veçanta artistike, nuk i përsërit konkluzionet e këtyre. Përveç estetikës, artin e studjojnë në mënyrë të posaçme tre grupe shkencash artistike. Artin e studjojnë *historitë* e llojeve të ndryshme të tij, si historia e letërsisë, e muzikës, e pikturës, e teatrit etj. *teoritë* e llojeve të ndryshme të tij, si teoria e letërsisë, teoria e muzikës, etj. *kritika artistike*, si kritika teatrale, muzikore, letrare etj.

Këto tri grupe shkencash të veçanta, konkrete artistike e studjojnë artin nga anë të ndryshme. Historia e artit studjon ligjet e zhvillimit të një lloji arti përmes procesit konkret, kronologjik të zhvillimit të tij në epokë dhe në vende të ndryshme; teoria e artit studjon problemet më të përgjithshme teorike të një lloji arti, ligjet specifike të krijimit të figurave artistike në këtë lloji arti; kritika artistike studjon dhe interesohet për procesin real aktual të zhvillimit të një lloji arti, duke vlerësuar çdo krijim të ri të një autori, duke përcaktuar vendin dhe vlerën e këtij krijimi në raport me krijimet e tjera të po këtij autori ose të autorëve të tjerë, duke ndikuar mbi praktikën artistike dhe njëkohësisht duke zbuluar prirjet e zhvillimit të ardhshëm të një lloji arti ose të një autori.

Duke e përqëndruar vëmendjen në specifikën e çdo lloji arti, shkencat konkrete të artit nuk e shqyrtojnë artin si një të tërë, nuk studjojnë problemet më të përgjithshme të tij. Ndonse midis letërsisë dhe pikturës, muzikës dhe skulpturës, teatrit dhe valles, kinematografisë dhe arkitekturës ekzistojnë ndryshime të rëndësishme, ato kanë edhe shumë anë të përbashkëta, janë lloje të artit,

janë forma të ndryshme të krijimtarisë artistike. Dhe pikërisht këto anë të përbashkëta të llojeve të ndryshme të artit, pra, *ligjet e përgjithshme* të artit studjohen nga estetika.

Estetikën e interesojnë probleme të përgjithshme si: ç'është arti në përgjithësi, prejardhja e artit, funksionet dhe destinacioni i artit, thelbi dhe tiparet më të rëndësishme të artit, vendi i artit në jetën shoqërore, faktorët më të përgjithshëm që përcaktojnë zhvillimin e artit në çdo kohë e në çdo vend, roli i artit në jetën e shoqërisë, sidomos në procesin e ndërtimit të socializmit e të komunizmit, etj. Në këtë mënyrë estetika marksiste-leniniste është edhe shkenca mbi *ligjet më të përgjithshme të krijimtarisë artistike, është teoria e përgjithshme e artit.*

Estetika si shkencë e edukimit estetik të njeriut.

Një anë e procesit të përvetësimit estetik është edhe aftësia e njerëzve për të mbajtur një qëndrim estetik ndaj realitetit, si dhe aftësia e tyre për t'u marrë me art. Që njeriu t'i vërë re fenomenet estetike, t'i njohë e të fitojë kënaqësi estetike prej tyre, duhet të ketë të zhvilluara ndjenjat estetike, shijet estetike. Aq më tepër kur njeriu merret me art, ai mbështetet në ndjenjat dhe në shijet e tij estetike, në përfytyrimet ose idealet e tij estetike.

Ka rëndësi të madhe të njihet drejt se ç'janë ndjenjat dhe shijet estetike, përfytyrimet dhe idealet estetike të njerëzve, ç'është aftësia e njeriut për t'u kënaqur me të bukurën, a është kjo aftësi e vetëlindur, e trashëguar, instinktive apo fitohet gjatë jetës së njeriut në shoqëri, edukohet në kushte e marrëdhënie të caktuara shoqërore? A kanë ndonjë bazë natyrore, biologjike ndjenjat estetike dhe cili është roli i faktorëve socialë në formimin e tyre, cilët janë faktorët që e përcaktojnë këtë proces.

Problemet që përmendëm kanë qenë dhe vazhdojnë të jenë edhe sot në qendër të vëmendjes së estetikës. Estetika marksiste-leniniste pra, nuk mund të mos inte-

resohet për problemet e *edukimit estetik*, për përmbajtjen dhe qëllimet e edukimit estetik, për mjetet e rrugët e ngritjes së nivelit të edukatës estetike, jo vetëm të talenteve artistike, por edhe të masave të gjera popullore.

Estetika marksiste-leniniste, ndryshe nga shkencat psikologjike-pedagogjike, nuk studjon veçoritë e ndjenjave dhe të shijeve estetike të individëve të veçantë ose të grupeve të caktuara njerëzish, nuk interesohet për mjetet konkrete dhe rrugët konkrete që përdoren për edukimin e individëve ose të grupeve të caktuara njerëzish. Ajo studjon *ligjet më të përgjithshme të edukimit estetik*, probleme të përgjithshme siç janë përmbajtja dhe qëllimet e edukimit estetik në rende të ndryshme shoqërore, vendi i edukatës estetike si pjesë e edukimit të përgjithshëm të njeriut, sidomos në kushtet e ndërtimit të socializmit, të komunizmit. Prandaj estetika marksiste-leniniste paraqitet si *teoria e përgjithshme e edukimit estetik të njeriut*.

Rëndësia e studimit të estetikës marksiste - leniniste.

Vetë rrethi i problemeve që studjon estetika tregon se kjo është një degë dijesh që ka rëndësi të madhe. Ajo është shumë e rëndësishme para së gjithash për studjuesit e artit, për *shkencat konkrete artistike*. Në raport me këto shkencë estetika marksiste-leniniste paraqitet si *baza e përgjithshme teorike dhe metodologjike*.

Shpeshherë suksesi në shkencat e veçanta varët jo vetëm nga grumbullimi i fakteve konkrete, por edhe nga orientimi i tyre i përgjithshëm teorik e metodologjik. Çdo shkencë e veçantë artistike, duke studjuar problemet specifike të një lloji arti, zhvillimin e tij historik ose procesin aktual artistik, ndjen nevojën të mbështetet në parime të përgjithshme teorike e metodologjike, që formulohen nga estetika. Kishte për të qenë e pamundur që të studjohet e të shpjegohet shkencërisht historia, ta zemë, e letërsisë si një proces, në qoftë se nuk njihen

ligjet e zhvillimit të kulturës artistike në përgjithësi. Nuk mund të vlerësohet drejt asnjë fenomen konkret artistik në qoftë se nuk mbështetesh në një kuptim shkencor të raportit midis artit dhe realitetit, midis formës artistike dhe përmbajtjes artistike, midis shoqërisë dhe artit, etj.

Estetika marksiste-leniniste është shumë e afërt për shkencat e veçanta artistike, sepse parimet e saj nuk janë thjesht trillime abstrakte, të nxjerra me hamendje, nuk janë parime thjesht hipotetike, por janë formuluar duke përgjithësuar konkluzionet e drejta të shkencave artistike.

Pastaj problemi duhet parë edhe nga një anë tjetër. Në studimin e fenomeneve artistike dhe në vlerësimin e tyre lot një rol të madh orientimi ideologjik i shkencave konkrete artistike, që përcaktohet, në fund të fundit, nga karakteri i botëkuptimit filozofik. Në këtë kuptim, siç ka theksuar shoku Enver Hoxha, për shkencat tona konkrete artistike ka rëndësi vendimtare filozofia marksiste-leniniste. Mirëpo në këtë drejtim një rol shumë të madh lot estetika marksiste-leniniste, që është një hallkë e ndërmjetme midis filozofisë marksiste-leniniste dhe shkencave të veçanta konkrete artistike. Përmes estetikës marksiste-leniniste parimet e filozofisë marksiste-leniniste, e materializmit dialektik dhe historik, i përshtaten fushës së marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin, fushës së krijimtarisë artistike, depërtojnë në mënyrë të natyrshme e jo si trup i huaj, në mënyrë organike dhe jo mekanike, në brendinë e shkencave konkrete artistike. Vetëm duke u mbështetur në parimet e estetikës marksiste-leniniste, shkencat e veçanta konkrete artistike fitojnë orientimin klasor ideologjik marksist-leninist, që i ndihmon të zgjidhin drejt problemet e tyre të veçanta.

Nuk është më e vogël rëndësia e estetikës marksiste-leniniste për *artistët, për praktikën artistike*.

Krijimtaria artistike është një proces tepër i ndërlikuar, mbi të cilin ndikojnë faktorë të shumtë. Një anë e rëndësishme e këtij procesi janë idealet estetike të artis-

tit, të shkrimtarit. Sado i madh, i fuqishëm të jetë talenti i artistit, ky nuk krijon instinktivisht. Përkundrazi krijimtaria artistike është një veprimtari racionale, e paramenduar, e vetëdijshme; ajo ndriçohet nga përfytyrimet e konceptet estetike të artistit. S'ka e s'mund të ketë artist, që të mbajë qëndrim serioz ndaj punës së tij krijuese dhe që të mos niset e të mos frymëzohet nga ideale të caktuara estetike, të mos trupëzojë në figurat artistike përfytyrimet e tij estetike. Nuk është e rastit që shumica e artistëve jo vetëm kanë qenë interesuar për problemet e estetikës, por kanë shfaqur edhe mendime origjinale për to. Kjo dëshmon se vetë praktika artistike i ka shtyrë artistët të arësyetojnë për problemet estetike, të kapërcejnë ato vështirësi të krijimtarisë që lidhen me probleme të karakterit estetik.

Këto që u thanë tregojnë se sa e gabuar është teza që predikojnë shumë estetë borgjezë e revizionistë se estetika nuk duhet të përzihet në punët e artit, se çdo lidhje midis tyre i sjell dëm estetikës dhe artit. Estetët borgjezë dhe revizionistë predikojnë se artisti gjoja krijon spontanisht, pa qenë ndikuar nga ndonjë teori ose koncept estetik. Në të vërtetë kjo është e pamundur. Problemi nuk mund të shtrohet: bën apo s'bën dot artisti pa një teori ose koncept estetik, sepse çdo artist është patjetër nën ndikimin e një teorie apo koncepti estetik. Problemi duhet të shtrohet kështu: cila është ajo teori estetike, që me të vërtetë mund ta ndihmojë krijimtarinë artistike?

Natyrisht krijimi i veprave të përsosura artistike nuk varet e nuk përcaktohet vetëm nga njohja dhe zotërimi i një teorie të drejtë estetike. Të kesh një teori estetike të përparuar, të drejtë, kjo është një premisë, një kusht me rëndësi në procesin e krijimtarisë artistike, ndonse krijimi i veprave të përsosura artistike kërkon edhe kushte të tjera. Por sidoqoftë çdo artist udhëhiqet nga koncepte të caktuara estetike.

Për artistët, që duan të vënë me vetëdije të plotë talentin e mjeshtërinë e tyre në shërbim të revolucionit, të socializmit, këtë rol mund ta lozë vetëm estetika mark-

siste-leniniste. Të zbatosh parimet e estetikës marksiste-leniniste në fushën e krijimtarisë artistike do të thotë ta ndriçosh atë me idealet social-estetike të klasës punëtore, të socializmit, me përfytyrimet mbi të bukurën, që përputhen me jetën tonë socialiste, që e bëjnë artin socialist një armë të fuqishme për edukimin komunist të punonjësve. Pa u mbështetur në parimet e estetikës marksiste-leniniste nuk mund të ketë art të realizmit socialist.

Estetika marksiste-leniniste i përshtatet dhe është në harmoni të plotë me artin tonë socialist, sepse në parimet e saj është përgjithësuar përvoja pozitive e gjithë artit përparimtar, sidomos e artit proletar, socialist. Njohja dhe thellimi në parimet dhe frymën krijuese të estetikës marksiste-leniniste është me rëndësi të veçantë në kushtet e sotme të luftës së ashpër klasore ideologjike për të përballuar dhe për të shpartalluar sulmet e estetikës borgjeze e revizioniste, që kanë për qëllim ta largojnë artin socialist nga revolucioni, ta largojnë atë nga parimet e metodës së realizmit socialist, ta shndërrojnë në një altoparlant të kundërrevolucionit.

Parimet e estetikës marksiste-leniniste nuk i imponohen artistit, si ndonjë kallëp i ngurtë, që kishte për të ndrydhur talentin dhe për të gjymtuar origjinalitetin e tij. Në të vërtetë këto parime kanë rëndësi pikërisht që ta përkrahin dhe ta mbështetin lulëzimin e talenteve dhe të origjinalitetit të çdo artisti, që me vetëdije të plotë kërkon t'i shërbejë socializmit. Në parimet e estetikës marksiste-leniniste çdo artist gjen të përgjithësuar gjithshka pozitive që ka patur në përvojën e artit përparimtar të së kaluarës, gjen atë orientim të përgjithshëm ideoesmetik marksist, që e brumos artin tonë me idealet më përparimtare, me idealet e socializmit e të komunizmit.

Studimi i estetikës marksiste-leniniste ka rëndësi të madhe jo vetëm për artistët profesionistë, por edhe për masat e gjera të popullit. Edukimi estetik, siç u formua në vendimet e Plenumit të 15-të të KQ të PPSH (tetor të vitit 1965) dhe në vendimet e Kongresit V të PPSH, është një anë e pandarë e gjithë luftës së Partisë

për formimin e njeriut të ri socialist, një aspekt i rëndësishëm i edukimit komunist të masave të gjera të popullit. Por në edukimin estetik të masave punonjëse një rol të madh luan jo vetëm arti ynë socialist, por edhe estetika marksiste-leniniste. Propagandimi i parimeve të estetikës marksiste-leniniste ndihmon që gjithë njerëzit të zhvishen nga ndikimet e koncepteve dhe të shijeve të vjetra, prapanike, patriarkale, borgjeze e mikroborgjeze, të pajisen me koncepte e shije të zhvilluara, të drejta, të përparuara, socialiste. Estetika marksiste-leniniste ndihmon që njerëzit tanë të brumosen me idealet estetike të komunizmit, të zhvillojnë prirjet e tyre artistike, ta duan artin tonë socialist, të përpiqen që të bukurën ta futin në çdo fushë të jetës sonë socialiste.

LUFTA MIDIS MATERIALIZMIT DHE IDEALIZMIT NË HISTORINË E ESTETIKËS

Estetika — fushë e luftës klasore ideologjike Estetika, qysh në kohët e lashta e deri në ditët tona, ka qenë dhe është një nga ato degë dijesh që kanë karakter të drejtpërdrejtë ideologjik,

klasor. Fusha e doktrineve estetike ka qenë e është një fushë në të cilën është pasqyruar dhe pasqyrohet lufta e klasave. Klasat e ndryshme nuk kanë qenë e s'janë indiferente ndaj estetikës, përkundrazi ato janë përpjekur e përpiqen të përpunojnë e të përhapin doktrina estetike që shprehin e mbrojnë interesat e tyre. Nëpërmjet doktrineve estetike klasat e ndryshme kanë synuar që edhe kultura artistike, edukimi estetik i njerëzve, arti, të zhvillohen në interes të tyre, të mbajnë vulën e ideologjisë së tyre.

Meqenëse estetika është një disiplinë filozofike, lidhet ngushtësisht me filozofinë, lufta e klasave në të është pasqyruar në radhë të parë në formën e luftës midis materializmit dhe idealizmit, midis pikëpamjeve dialektike dhe pikëpamjeve metafizike.

Filozofia ka lënë gjithmonë gjurmë të pashlyeshme mbi doktrinën estetike; lufta midis vijave themelore e të kundërta në filozofi — materializmit e idealizmit — është pasqyruar edhe në historinë e doktrineve estetike. Si rregull në pikëpamjet estetike materialiste dialektike janë shprehur në një formë të koncentruar interesat dhe botëkuptimi i klasave përparimtare. Doktrinën estetike

përparimtare kanë qenë një mbështetje për lulëzimin dhe zhvillimin e artit përparimtar, demokratik.

Në pikëpamjet estetike idealiste, metafizike janë shprehur interesat e klasave të vjetra, reaksionare. Doktrinën estetike reaksionare kanë ushqyer dhe kanë për-ligjur rrymat reaksionare, antidemokratike të artit. Prandaj edhe historia e doktrinave estetike është para së gjithash histori e luftës midis doktrinave estetike materialiste dhe doktrinave estetike idealiste, midis koncepteve estetike dialektike dhe koncepteve estetike metafizike. Lufta midis materializmit, dialektikës dhe idealizmit, metafizikës në fushën e estetikës është zhvilluar, natyrisht, jo për çështje themelore të filozofisë, por për problemet estetike. Estetika sidoqoftë ka problemet e saj të veçanta dhe për këtë arsye lufta midis materializmit dhe idealizmit në historinë e doktrinave estetike ka marrë formën e luftës midis interpretimit materialist të problemeve estetike të artit dhe interpretimit idealist të tyre.

Ndryshimet themelore që kanë ndodhur në jetën shoqërore, në historinë e njerëzimit kanë sjellë edhe ndryshimin e përfytyrimeve, të idealeve social-estetike të njerëzve, prandaj kanë sjellë ndryshime edhe në doktrinën estetike, të cilat janë një interpretim teorik i përvojës estetike të një klase ose të një shoqërie në një periudhë të caktuar. Për këtë arsye në historinë e doktrinave estetike ndeshemi si me variante e shkolla të ndryshme të estetikës idealiste, ashtu edhe me variante e forma të ndryshme të estetikës materialiste. Mirëpo në fund të fundit lufta midis doktrinave kryesore estetike është vërtitur para së gjithash rreth problemit të marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin, të raporteve midis artit dhe jetës. Ky ka qenë dhe mbetet një *problem themelor* për çdo doktrinë estetike dhe zgjidhja e tij shërben si *kriter themelor* për vlerësimin e përmbajtjes së çdo doktrine estetike, për diferencimin sidomos të vijave themelore në estetikë.

Pa u zgjatur në historinë e doktrinave estetike dhe me qëllim që të kuptohet përmbajtja shkencore e este-

tikës marksiste-leniniste, në krahasim me doktrinën estetike paramarksiste, që të kuptohet edhe përmbajtja e luftës ideologjike që zhvillohet sot midis estetikës marksiste-leniniste, nga njëra anë, dhe estetikës reaksionare borgjeze e revizioniste nga ana tjetër, është me vend të përmendim shkurtas rrymat më kryesore estetike, duke i ilustruar me pikëpamjet estetike të përfaqësuesve të tyre kryesorë.

Estetika materialiste paramarksiste Në historinë e doktrinave estetike nga kohët e lashta e deri në mes të shekullit të 19-të, në epokën e formimit të marksizmit, një nga rrymat më themelore të estetikës kanë qenë doktrinën materialiste.

Ç'ka qenë karakteristike për doktrinën estetike materialiste paramarksiste? Përfaqësuesit kryesorë të këtyre doktrinave pranonin karakterin objektiv të fenomeneve estetike, ekzistencën e tyre të pavarur nga njeriu, si një anë e vetë realitetit objektiv.

Nga ana tjetër, doktrinën estetike materialiste e kanë quajtur artin një *pasqyrim* të caktuar të realitetit, kanë mbrojtur parimin se përmbajtjen e tij arti e nxjerr nga vetë realiteti, dhe se vlerat estetike në art krijohen si pasqyrim i fenomeneve estetike të realitetit.

Qysh në shoqërinë skllavopronare mjaft mendimtarë, si *Herakliti*, *Demokriti*, *Epikuri*, *Aristoteli*, *Lukreci*, *Horaci*, etj. formuluan në doktrinën e tyre, qoftë edhe në formë naive, një shpjegim të tillë materialist të problemeve estetike. E bukura, sipas Demokritit është regullsi, simetria dhe harmonia e sendeve të botës materiale. Aristoteli e konsideronte të bukurën si proporcionalitet, rregullsi dhe tërësi të sendeve reale konkrete. Ai kritikonte filozofinë idealiste, që e shpallte të bukurën ide. Bukuria e sendeve, sipas Aristotelit, ekziston në vetë sendet. Një cilësi thelbësore e sendeve, siç është bukuria, mësonte Aristoteli, nuk mund të ekzistojë jashtë sendeve, cilësi thelbësore e të cilëve është ajo.

Në estetikën materialiste të antikitetit u formulua *teoria e mimesisit* (imitimit), që e konsideronte artin një

riprodhim e pasqyrim të realitetit. «Arti i qëndisjes, thoshte Demokriti, lindi nga imitimi i merimangave, arti i ndërtimit të shtëpive nga imitimi i dallëndysheve, arti i të kënduarit lindi nga imitimi i zogjve». Aristoteli, duke zhvilluar teorinë e mimesisit, e konsideronte artin një pasqyrim të realitetit me vlerë të madhe njohëse. Sipas tij, veprat artistike na japin kënaqësi me forcën e tyre imituese, njohëse; bile Aristoteli theksonte se arti e paraqit realitetin jo vetëm si është, por edhe si duhet të jetë.

Në luftë me doktrinën mistike të mesjetës, që pranonte vetëm «bukurinë hyjnore», që e shpallnin njeriun «krimb toke», qenjë të pafuqishme dhe mëkatore, shumë nga mendimtarët dhe artistët e Rilindjes evropiane si L.B. Alberti, Leonardo da Vinci, Mikelanxhelo, Dyreri etj. vumë në qendër të artit të tyre njeriun, si qenjë tokësore dhe atë e quanin personifikimin më të plotë të së bukurës. Për Mikelanxhelon njeriu është prototipi i proporcionalitetit, i simetrisë dhe i harmonisë së natyrës. Ai shkruante: «Këmba e njeriut është më fisnike se këpuca, lëkura e tij më fisnike se lëkura e kafshëve, me të cilën ai mbulohet». Alberti thoshte se «e bukura është një harmoni e një regularitet, dmth një veti që qëndron në themel të natyrës», kurse Leonardo da Vinci shpallte se «bukuria i përket trupit dhe është e shpërndarë në të».

Mendimtarët dhe artistët e Rilindjes e quanin njëzëri natyrën «mjeshtrin më të mirë të formave». Prandaj ata ngulnin këmbë që piktori duhet të pasqyrojë në tablote e tij natyrën, bukurinë reale; ata artin e quanin pasqyrë. «Mendja e piktorit, — thoshte Leonardo da Vinci, — duhet t'i shëmbëllefë pasqyrës, e cila merr ngjyrën e objektit që pasqyron dhe mbushet me figurat e atyre objekteve që qëndrojnë para saj». Duke e konsideruar të bukurën e artit një pasqyrim të koncentruar të bukurisë reale, mendimtarët e Rilindjes shpreheshin kundër atyre piktorëve që imitonin piktorët paraardhës. Leonardo da Vinci shkruante: «Piktori s'duhet të imitojë një piktor tjetër, sepse përndryshe ai s'mund të quhet bir i natyrës, por vetëm nip i saj. Ai që mund të pijë ujë nga burimi

s'ka pse të preferojë ujët e ndjenjur në enë». Artist i madh, sipas Dyrerit, është vetëm ai që di të lexojë librin e madh të natyrës.

Në shekujt e 17-18-të, nga ideologët e borgjezisë përparimtare që ishte angazhuar në luftë kundër obskuranizmit mesjetar dhe aristokracisë feodale, u zhvillua një rrymë e fuqishme estetike materialiste, përparimtare, *estetika materialiste e iluminizmit borgjez*. Si zëdhënës të «shtresës së tretë» estetët iluministë kundërshtonin idetë reaksionare të estetikës aristokratike feodale, luftonin për një lidhje më të ngushtë të artit me realitetin dhe për një pasqyrim më me vërtetësi të jetës nga arti. Idetë iluministe në estetikë i mbrojtën në Francë F. M. Volteri; D. Didroi, Zh. Zh. Rusoi; në Angli Hogarti, Sheftsberi, Bjorku; në Gjermani G. Lesingu, J. Herderi, J. Shileri, J. Gëteja, etj. Si ilustrim të pikëpamjeve estetike materialiste të iluminizmit mund të përmendim ato të D. Didroit.

Didroi mbronte tezën se fenomenet estetike i përkasin realitetit, natyrës dhe jetës shoqërore. E bukura, sipas tij, që është shfaqja kryesore e fenomeneve estetike të realitetit, ekziston në vetë sendet si një raport objektiv i pjesëve dhe i së tërës, si një proporcionalitet objektiv i tyre. Prandaj, sipas tij, artin e ka ushqyer përherë realiteti, jeta. «Ajo që ndeshet më shpesh në natyrë, thoshte ai, ka shërbyer si shembull për artin». Ai e quante natyrën modelin e parë, prototipin e artit. Sipas tij harmonia e natyrës qëndron më lart se harmonia e artit. Didroi ngulte këmbë që artistët, piktorët e skulptorët të pasqyronin sidomos njeriun dhe ambientin social në të cilin jeton dhe rritet ai.

Duke qenë në estetikë zëdhënës i «shtresës së tretë», duke kundërshtuar frymën e aristokratizmit, Didroi kërkonte që në art të zinte një vend më të gjerë populli dhe jeta e tij. «Kërkojini, — i këshillonte Didroi piktorët, — ngjarjet në rrugët, bëhi të vëmendshëm në rrugët, në pazaret, në sheshet, në shtëpitë dhe kini për të patur përfytyrime të drejta mbi lëvizjen e vërtetë në gjithë veprimet jetësore».

Didroi, ashtu si gjithë iluministët, i ngarkonte artit funksionin njohës dhe e shikonte atë si një mjet të fuqishëm të edukimit social të njeriut, si një armë të përhapjes në popull të dijeve, të kulturës, të së vërtetës, si një instrument për zgjimin e tij. Bile ai, duke ngulur këmbë në funksionin njohës, iluminist të artit, shpesh arrinte gjer aty sa ta barazonte të bukurën me të vërtetën, artin me shkencën. «E bukura në art, thosh ai, ka po atë bazë që ka edhe e vërteta në filozofi. Ç'është e vërteta? Përputhje e gjykimeve tona me sendet e natyrës. Ç'është e bukura imituese? Përputhje e figurës me objektin». Megjithëse shpesh nuk i përfillte dallimet midis artit e shkencës, Didroi nganjëherë ka vënë në dukje se pasqyrimi i realitetit në art nuk është një kopjim i thjeshtë i tij. «T'i japësh figurat me vërtetësi në skenë, — ka shkruar ai, — nuk do të thotë të sillesh aty si në jetë. Një vërtetësi e tillë kishte për të qenë e ulët. Vërtetësia teatrale skenike është përputhja e lëvizjeve, e gjuhës, e zërit, e veprimeve, e xhesteve të aktorit me figurën ideale, të krijuar nga poeti e, shpesh, të lartësuar prej aktorit».

Parimet e estetikës materialiste e iluministe u mbrojtën në shekullin e 19-të nga një varg mendimtarësh si *Bjelinski*, *Herceni*, *Dobroljubovi*, *Çernishevski*, që vepruan në kushtet kur në Rusi sundonte sistemi feodal dhe kapitalizmi po bënte hapat e tij të para.

Një përpjekje serioze për një zgjidhje të re origjinale nga pozitë e materializmit paramarksist bëri sidomos N. Çernishevski. Kjo përpjekje duket sidomos në përcaktimin e mirënjohur të së bukurës të formuluar prej tij :«E bukura është jeta; — ka shkruar ai, — e bukura ekziston me të vërtetë në natyrë e në jetën njerëzore; e bukur është ajo në të cilën shohim jetën në përputhje me konceptet tona mbi jetën».

Mirëpo edhe estetët demokratë borgjezë rusë të shekullit të 19-të, ndonëse jetuan në kohën kur Marksi dhe Engelsi formuluan botëkuptimin e ri të proletariatit, nuk mundën t'i kapërcenin caqet e materializmit paramarksist; pikëpamjet e tyre estetike nuk i kapërcyen kufizimet nga

të cilat vuante e gjithë estetika materialiste paramarksiste.

Të metat e estetikës materialiste paramarksiste, që e penguan atë të përpunohet mbi një themel konsekuent shkencor, vinë nga që përfaqësuesit e saj ishin *idealistë në shpjegimin e jetës shoqërore* dhe kështu nuk mund t'i zgjidhnin drejt edhe problemet që kanë të bëjnë me thelbin dhe origjinën e artit e të marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin dhe me ligjet e zhvillimit të kulturës artistike.

Estetët materialistë paramarksistë shpesh binin nën ndikimin e metafizikës, që s'i linte të kuptonin karakterin dialektik të bashkëveprimit midis njeriut dhe realitetit, midis jetës dhe artit. S'ishte e rastit që ata e identifikonin shpesh të vërtetën artistike me të vërtetën shkencore, artin me shkencën ose e merrnin artin si një pasqyrim mekanik të realitetit.

Estetika materialiste paramarksiste kishte edhe *karakter kontemplativ, soditës*; ajo nuk mundi të zbulonte rolin aktiv krijues të njeriut si qenje e vetëdijshme, që, në procesin e praktikës, duke transformuar realitetin, transformon edhe veten e tij.

Më në fund, materialistët paramarksistë në estetikë nuk mundën të kuptojnë *vartësinë e marrëdhënjeve estetike* nga *jeta shoqërore*, sepse e shikonin njeriun si qenje biologjike; ata nuk mundën të kuptonin *kondicionimin social e klasor* të artit dhe doktrinat e tyre vuanin nga një lloj humanizmi abstrakt mbiklasor. Sidoqoftë, doktrinat estetike materialiste kanë luajtur një rol pozitiv në kohën e tyre, kanë qenë mbështetje për zhvillimin e rrymave përparimtare demokratike në kulturën artistike të së kaluarës dhe kanë shërbyer si një premisë teorike, si një pikënisje për Marksian dhe Engelsin, kur këta formuluan parimet themelore të teorisë së tyre estetike.

Thelbi i pikëpamjeve të estetikës idealiste. Historia e estetikës dëshmon se një rrymë tjetër themelore estetike kanë qenë doktrinat estetike të idealizmit. Pavarësisht nga veçoritë e shko-

llave të shumta e të ndryshme, doktrinat idealiste kanë disa anë të përbashkëta. Estetët idealistë e mohojnë

karakterin objektiv të fenomeneve estetike, i shpallin këto frut të një «force shpirtërore». Idealistët e mohojnë të bukurën në vetë realitetin, në natyrë dhe në shoqëri dhe e lidhin atë me shpirtin, e shikojnë si një anë vetëm të një thelbi shpirtëror.

Estetët idealistë shtrembërojnë edhe raportet midis artit dhe realitetit, nuk e shikojnë artin si një pasqyrim të realitetit dhe e kundërshtojnë mendimin se arti e nxjerr përmbajtjen nga realiteti.

Këto pikëpamje të estetikës idealiste kanë qenë shfaqur në dy variante kryesore, në formën e *idealizmit objektiv* dhe të *idealizmit subjektiv*.

Idealizmi objektiv i lidh fenomenet estetike me një forcë shpirtërore objektive, me të ashtuquajturën «botë të ideve», «frymë universale», «arësye supreme», etj. dmth me zotin, kurse krijimtarinë artistike e mistifikon, sepse e merr si një shfaqje konkrete të kësaj force shpirtërore.

Në kohët e lashta idealizmin objektiv në estetikë e mbronte filozofi grek *Platoni*. E bukura, sipas Platonit, nuk i përket kësaj bote, botës së sendeve, sepse këto s'kanë ekzistencë objektive, janë të përkohshme, të ndryshueshme, jo reale, kurse e bukura si e tillë, e bukura në përgjithësi është e pandryshueshme, e përjetshme, ekziston në formën e idesë të së bukurës sublime, që koincidon me një botë tjetër, me botën e ideve, të perëndisë. «E bukura, — pohonte ai, — është e përjetshme, as lind, as zhduket, as zmadhohet, as zvogëlohet, ajo është gjithmonë e tillë dhe nuk shfaqet në formën e një fytyre, dore ose organi të trupit, në ndonjë qenje të gjallë ose mbi tokë». Edhe arti, sipas Platonit, nuk është një krijim me vlerë të plotë, sepse, me përjashtim të hymneve fetare, ai u referohet sendeve të kësaj bote. Mirëpo kjo nuk i jep artit vlerë njohëse, predikonte Platoni; arti, duke qenë një mimesis i sendeve, bëhet një kopje e kopjeve, mbasi sendet janë hije të ideve. Platoni mbante një qëndrim negativ ndaj artit, i atribuonte atij një veprim imoral mbi njerëzit.

Idealizmi objektiv u bë doktrinë sunduese gjatë gji-

thë mesjetës. Estetët mistiko-fetarë si *Plotini*, *Augustini* dhe *Toma Akuini* ja nënshtruan estetikën botëkuptimit mistiko-fetar, duke mohuar kështu karakterin objektiv të së bukurës në botën e sendeve dhe duke e lidhur atë me perëndinë. E bukura, sipas Plotinit, nuk gjendet në objektet e kapshme nga shqisat, por në frymën hyjnore universale, që është bukuria më sublime. Arti, sipas doktrinave mistiko-fetare, duhej t'i nënshtrohej krejtësisht fesë dhe duhej të përdorej si mjet gjoja për ta përgatitur njeriun për «botën tjetër», si mjet komunikimi me forcat hyjnore.

Në kohët e reja idealizmin objektiv në estetikë e mbrojti filozofi gjerman i shek. të 18-19-të *G. Hegel*. Duke e ndërtuar doktrinën estetike sipas sistemit të tij filozofik idealist, Hegeli e quante të bukurën një shkallë në zhvillimin e frymës absolute. Sipas tij, e bukura, në kuptimin e vërtetë të fjalës, i mungon natyrës dhe për të mbushur këtë boshllëk ekziston arti. Hegeli predikonte se e bukura i përket një thelbi shpirtëror, kurse sendet e natyrës, duke qenë materiale, të kundërta me frymën, janë inerte e jo qenje reale objektive, prandaj edhe bukuria e tyre është e metë, formale, gjysmake; vetëm e bukura e artit, si krijim i «frymës njerëzore», ka vlerë autentike estetike. «Bukuria e artit, — thoshte ai, — qëndron më lart se bukuria në natyrë sepse e bukura në art është e lindur dhe e rilindur nga fryma. Aq sa ç'qëndrojnë fryma dhe krijimet e saj më lart natyrës, po aq më lart qëndron edhe e bukura e artit nga e bukura e natyrës. E bukura në natyrë është vetëm një pasqyrim i bukurisë së frymës, është një lloj jo i përsosur, jo i plotë i së bukurës».

Pikëpamjet estetike të idealizmit objektiv janë të përhapura edhe në kohën tonë në vendet kapitaliste. Një nga variantet e estetikës së idealizmit objektiv në kohën tonë është estetika e neotomizmit, që përsërit në një mënyrë të re pikëpamjet mistiko-fetare të skolastit të mesjetës *Toma Akunit*. Kështu përfaqësuesi i kësaj rryme në

Francë *Zhak Mariten* në veprën e tij «Arti dhe skola-stika» pohon se shfaqjet e së bukurës — shkëlqimi, tërësia, proporcionaliteti dhe madhështia — janë gjoja pjella të një «thelbi shpirtëror», të forcës krijuese të zotit, që përbën bukurinë sublime.

Në kohën e sotme doktrinat estetike të idealizmit objektiv janë vënë në shërbim të artit dekadent borgjez, përdoren për ta përligjur dhe për ta justifikuar atë. Kështu Zh. Mariteni në veprën, që përmendëm, pohon se arti ka të drejtë të plotë të mos e përfillë realitetin, t'i kthejë shpinën botës së sendeve, të mos u përmbahet formave të tyre reale, sepse, sipas tij, bukuria e tyre është e rreme, iluzore dhe ai duhet të depërtojë në një thelb shpirtëror, ta afrojë njeriun me zotin.

Një variant tjetër i idealizmit në estetikë është *idealizmi subjektiv* që, gjithashtu, e mohon karakterin objektiv të së bukurës dhe që e lidh atë me aftësitë dhe forcën krijuese të ndërgjegjes personale, të intelektit të njeriut, të subjektit krijues. Një ndër përfaqësuesit kryesorë të idealizmit subjektiv në estetikë është *E. Kanti*, i cili e quante të paqenë problemin e karakterit objektiv të së bukurës. Sipas tij estetika duhet të studiojë jo të bukurën, si një anë të realitetit objektiv, por kushtet subjektive, brenda të cilave njeriu i përcepton objektet si të bukura, brenda të cilave gjykimi ynë mbi objektin na paraqitet si gjykim estetik, gjykim shijeje. Estetika, sipas Kantit, duhet të kufizohet në studimin vetëm të aftësisë gjykuese dhe të shijes estetike, por jo të ndonjë objekti real estetik. Kanti mohonte çdo lidhje midis së bukurës dhe së dobishmes. «Gjykimi mbi të bukurën thoshte Kanti, në të cilin bashkohet qoftë edhe interesi më i pakët, s'është gjykim i pastër shije». Kënaqësia estetike lind jo nga vlera utilitare e së bukurës, por nga mungesa e kësaj vlere, prandaj Kanti nuk e lidhte vlerën estetike të një fenomeni me përmbajtjen, por vetëm me formën. E bukura, sipas tij, është formë e pastër, e paqëllimtë, pa kurrfarë përmbajtje.

Duke mohuar karakterin objektiv të së bukurës, edhe *artin* Kanti e shikonte si «një lojë të lirë» të intelektit dhe të imagjinatës së gjeniut, që krijon nga vetvetja pa qenë i kondicionuar e i varur, krijon në mënyrë krejt origjinale dhe të paqëllimtë. Teoria idealiste e Kantit, që e lidhte të bukurën vetëm me aftësitë subjektive të intelektit dhe që e identifikonte me forma të pastra pa përmbajtje, u bë mbështetja teorike estetike e rrymës së «artit për art» në shek. e 19-të dhe njëkohësisht shërbeu si pikënisje për doktrinat idealiste borgjeze dhe për artin dekadent formalist reaksionar të shek. të 20-të.

Idealizmi subjektiv në estetikë u bë dhe vazhdon të jetë rryma më e rëndësishme në estetikën borgjeze të epokës së imperializmit. Për të patur një ide mbi përmbajtjen e kësaj doktrine mund të përmendim teorinë estetike të filozofit amerikan *Xh. Santajana*, i cili në veprën e tij «Perceptimi i së bukurës» e mohon karakterin objektiv të së bukurës, e quan këtë thjesht një «projeksion të shpirtit të njeriut mbi botën e sendeve». Sipas tij, sendet konkrete të botës reale janë neutrale nga pikëpamja estetike, janë «aestetike», ato s'mund të jenë në vetvete as të bukura as të shëmtuara, por u duken njerëzve ashtu; elementin e ndjenjës së tyre, të shpirtit të tyre, njerëzit e marrin sikur të ishte element i sendeve. Prandaj, sipas *Xh. Santajanës*, e bukura është «transformim i elementit të ndjenjës sonë në cilësi të sendeve», është një «konstruksion», një ndërtim i imagjinatës, i intelektit të subjektit; subjekti e krijon të bukurën jo duke imituar realitetin estetik, por nga vetvetja dhe pavarësisht nga realiteti. Santajana predikon se artisti s'mund të krijojë vepra të vërteta artistike gjersa ato pasqyrojnë realitetin, gjersa në to duket realiteti; ato fitojnë vlerë estetike, kur humbasin çdo lidhje me realitetin.

Ja përse doktrinat e idealizmit subjektiv në estetikën e sotme borgjeze shërbejnë si një argumentim teoriko-este-

tik i degjenerimit të artit formalist borgjez, si një përli-
gjeje e artit dekadent borgjez, si armë kundër artit realist.
Siç do ta shikojmë më poshtë, doktrinat estetike borgjeze
të idealizmit subjektiv janë edhe burimi themelor teorik i
pikëpamjeve estetike të revizionistëve modernë, të cilët,
prapa frazeologjisë pseudomarksiste, përsëritin parimet e
doktrinaeve estetike të idealizmit subjektiv.

ESTETIKA MARKSISTE-LENINISTE MBI THELBIN E PËRVETËSIMIT ESTETIK TË REALITETIT

Karakteri objektiv i fenomeneve estetike. Midis fenomeneve të panumërta të natyrës e të jetës shoqërore disa i quajmë të bukura, disa të shëmtuar, disa të madhërishëm e të tjerë komikë, tragjikë apo heroikë. Po pavarësisht nga ndryshimet që kanë midis tyre, të gjithë këta i bashkojmë në një grup të vetëm, i quajmë «fenomene estetike» sepse përceptimi i tyre na shkakton kënaqësi estetike. Emocione estetike fitojmë kur përceptojmë *bukurinë* e formave të kristaleve apo harmoninë e ngjyrave të luleve, *madhështinë* e kupës së pafundme qiellore apo shushërimën e gjetheve të një peme, situatat *tragjike* dhe *komike* nga jeta e njerëzve, etj. Që këtej nuk mund të mos na lindë pyetja: të gjitha këto fenomene në i quajmë estetike sepse kanë ndonjë cilësi të veçantë apo na duken si të tilla? A kanë vetë sendet, fenomenet e realitetit objektivisht ndonjë cilësi, që i bën të jenë *estetike* apo jemi *ne* që u atribuojmë atyre një thelb estetik?

Kjo pyetje mund të duket e kotë, mirëpo estetët idealistë gjithmonë e kanë vënë dhe e vënë në dyshim ekzistencën reale, objektive të fenomeneve estetike. Siç e kemi parë, ata i lidhin fenomenet estetike jo me cilësitë e sendeve, të fenomeneve të realitetit objektiv, por me cilësi të «shpirtit».

Duke vazhduar traditën e estetikës materialiste paramarksiste, estetika marksiste-leniniste pranon *karakterin objektiv real* të fenomeneve estetike. Pranimi i karakterit

objektiv të fenomeneve estetike të realitetit është një parim themelor, fillestar i estetikës marksiste-leniniste, që buron nga shpjegimi *materialist* i fenomeneve të botës reale dhe i marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin.

Mendimet që ka shprehur Marksi në veprën e tij «Rreth kritikës së ekonomisë politike», nuk lënë as dyshimin më të vogël që pikëpamja e marksizmit në estetikë lidhet me pranimin e karakterit objektiv të fenomeneve estetike të realitetit. Ai ka treguar se çdo send konkret ka natyrë të ndërlikuar, ka shumë veti e cilësi të ndryshme; midis tyre secili ka edhe *veti estetike*. Sipas Marksit për shkak të vetive estetike, që i kanë objektivisht sendet konkrete shqisore të realitetit, njerëzit i quajnë ato fenomene estetike.

Dihet roli i madh që kanë luajtur, qysh në kohë të lashta, si lëndë e parë për zbukurime artistike ornamentale metalet e çmuara, ari dhe argjendi. Marksi ka theksuar se këto dy metale kanë shërbyer si material *natyror* zbukurimi edhe për shkak të vetive të tyre estetike, për shkak se ari reflekton në një mënyrë të veçantë një nga ngjyrat më të forta, ngjyrën e kuqe, kurse argjendi ka cilësinë të përthyejë dritat në formën e tyre fillestare, pa i përzier. «Vetitë e tyre estetike, — ka shkruar Marksi, — i bëjnë ata një material natyror për zbukurime, për lluks, për përdorim festiv. Ata nga një pikëpamje janë një dritë natyrore, e nxjerrë nga bota e nëndheshme, sepse argjendi pasqyron gjithë rrezet e dritave në formën e tyre fillestare, pa i shtrembëruar, kurse ari pasqyron ngjyrën e kuqe, që është ngjyra më e fortë. Ndjenja e ngjyrës është forma më e përhapur e ndjenjës estetike në përgjithësi»¹⁾).

Mirëpo të tilla veti estetike, që i bëjnë këto metale të çmuara fenomene estetike, gjejmë edhe në shumë sende ose fenomene të tjera të realitetit, të natyrës dhe të shoqërisë. Njerëzit kënaqen estetikisht me shkëlqimin e vezullimin e dritave dhe kombinimin harmonik të ngjy-

1) K. Marks, F. Engels, Veprat, vëll. 13, bot. rus., f. 136.

rave, me tejdukshmërinë, simetrinë dhe proporcionalitetin gjeometrik të kristaleve. A nuk është bukuria një cilësi e gurëve të çmuar, diamanteve, perlave ose po kështu e pyjeve dhe e fushave, e maleve dhe e kodrave, e kupës qiellore, e liqeneve dhe e lumenjve?

Bartës vlerash estetike ka qenë dhe është edhe njeriu. Arti ka riprodhuar bukurinë dhe madhështinë e betejave të luftrave sociale reale, fenomenet estetike të marrëdhënjeve dhe të jetës shoqërore, ka pasqyruar bukurinë e madhështinë fizike e shpirtërore të njerëzve. A nuk është reale bukuria trupore e Tanushës:

«Gja ma t'mirë s'shef njeri nën kët diell!
Vetulla e saj drejt si fiskaja,
Shteku i ballit si shteku i malit,
Kur merr hana me prarue,
Syni i saj si kokrra e qershisë,
E ka qerpikun si krahi i dallandyshtës,
Fytyra e saj si kuqet molla n'degë,
Hunda drejt si kalemi i Tushës,
Goja e vogël si lula që shpërthen,
Dhamët e bardhë si gurzit e lumit,
Fill mbas shiut kur po i shndrit dielli,
Qafa e saj si qafa e pllumbit,
Shtat i saj si i shtat çetinet,
Misht e dorës porsi rremi i Shemshirit.
Syni i saj si syni i zanës,
Balli i saj si balli i hanës,
Shtat' i saj porsi hala n'bjeshkë!»

Përshkrimi i portretit fizik të bukurisë së Tanushës është kuptimplotë edhe për faktin se ai është krijuar prej rapsodit popullor duke përdorur përfytyrimet estetike që pasqyrojnë bukuritë e natyrës së bjeshkëve shqiptare, dmth të realitetit objektiv. Po që se i drejtohem folklorit, nuk është e vështirë të vemë re se nga i ka nxjerrë populli përfytyrimet mbi të bukurën. Ndjenjën e bukurisë ja ka zhvilluar atij vetë natyra e vendit tonë, bukuritë e pambaruara të saj. Populli e shikon të bukurën

në alpet e hijshme e madhështore, në tufat e bagëtive që barinjti i kullosin shpateve të maleve, në thellësi-të e pyjeve përmes luginash, në rudina të bleruara, në këto vise ku i mrizojnë bagëtitë dhe në ato kroje e gurra ku i shpien për ujë. Rapsodët popullore e kanë qëmtuar të bukurën në hijeshinë e diellit në agim, në forcën e murrave që të marrin frymën, në rëndimin e dëborave që i bëjnë ah at me u thye, që u lënë jashtë çetina-ve vetëm kreshtat:

*«Fort po shndrit njaj diell e pak po xe!
Ç'p'e merr frima rrapin e Jutbinës!
Borë e madhe qi ka ra,
Randojn ah at për me u thye,
Kin çetinat vetëm kreshtat,
Ushtojnë lugjet prej ortiqesh,
Prej ortiqesh, kah po bijnë ndër gropa.
Janë ra vashat me gja n'lumë
Kanë gjetë lumën tanë ngri akull,
Kanë gjetë krojet tanë ngri hej,
Kanë nisë vashat me lypë krojet» ...*

Të bukurën e shikojmë dhe e gjejmë si një anë të jetës socialiste që po ndërtojmë në vendin tonë, të marrëdhënjeve të reja shoqërore ekonomike e politike, të punës vetëmohuese e transformuese të popullit tonë; të bukurën e shikojmë dhe e gjejmë në virtutet e larta morale të njerëzve tanë.

Problemi a ekzistojnë objektivist fenomentet estetikë nuk është një problem i kotë e pa rëndësi; prej zgjidhjes së tij varen edhe raportet e artit me realitetin. Momihi i fenomeneve estetike në vetë realitetin do ta nënvleftësonte detyrën e madhe aktuale të lidhjes së artit tonë me jetën, me luftën e përpjekjet e masave të gjera punonjëse. Gjithashtu mohimi i karakterit objektiv të fenomeneve estetike do ta bënte të pamundur që të kuptohet pse arti ynë socialist duhet të jetë realist, pse është i domosdoshëm qëndrimi ynë i papajtueshëm ndaj varianteve më të ndryshme të artit dekadent borgjez

dhe revizionist, që mbështeten në doktrinat estetike të idealizmit subjektiv. Qoftë orientimi i drejtë i partisë sonë, që arti ynë të lidhet sa më ngushtë me jetën, me praktikën e ndërtimit socialist, të pasqyrojë realitetin tonë me vërtetësi artistike, qoftë orientimi i saj për një luftë konsekuente kundër idealizmit në estetikë dhe ndikimeve të artit reaksionar burojnë nga pranimi i ekzistencës objektive të fenomeneve estetike si një anë e vetë sendeve dhe fenomeneve të realitetit, që i perceptojmë dhe i pasqyrojmë në ndërgjegjen tonë.

Realiteti — burim Estetët idealistë e mohojnë ekzistencën objektive të fenomeneve estetike të njeriut ke me pretekstin se gjoja këto nuk mund të ekzistojnë jashtë aktit të perceptimit nga njeriu, jashtë ndërgjegjes e ndjenjave tonë estetike. Ata, me qëllim, ngatërrojnë e përziejnë dy probleme të ndryshme: problemin a ekzistojnë fenomenet estetike objektivist, jashtë dhe pavarësisht nga ne, me problemin kush i shikon dhe kujt i pëlqejnë estetikisht, kush i vlerëson dhe i pasqyron ato. Idealistët, duke i përzier këto dy probleme të ndryshme, nxjerrin përfundimin se gjoja s'ka fenomene estetike jashtë aktit të perceptimit të tyre prej njeriut, jashtë ndërgjegjes sonë, jashtë aktit të soditjes estetike, të shijimit dhe të vlerësimit të tyre estetik nga ana jonë.

Estetika marksiste-leniniste i merr si dy probleme të ndryshme, problemin e ekzistencës objektive të fenomeneve estetike dhe problemin e pasqyrimin të tyre në ndërgjegjen tonë. Fenomenet estetike kanë ekzistencë objektive në vetë botën reale, ekzistojnë jashtë dhe pavarësisht nga akti i soditjes dhe i perceptimit të tyre. Natyrisht këto fenomene nuk janë misterioze, përkundrazi mund të njihen dhe janë njohur, mund të shijohen dhe janë shijuar nga njerëzit, dmth janë pasqyruar e pasqyrohen në ndërgjegjen e tyre, në formën e përfytyrimeve dhe të koncepteve estetike. Njerëzit kanë përfytyrimet e «simetrisë» ose të «asimetrisë», të së «lehtës» dhe të së «rëndës», të «harmonisë» ose të «masës», etj. që lozin

një rol të madh në fushën e pikturës, arkitekturës, dmth në fushën e krijimit të së bukurës në art. Mirëpo cili është burimi i këtyre përfytyrimeve? Burimi i tyre është vetë realiteti objektiv. E njëjta gjë mund të thuhet për të gjitha përfytyrimet dhe konceptet estetike të njerëzve mbi të bukurën e të madhërishmen, tragjiken e komiken, etj; ato s'janë veçse një pasqyrim i fenomeneve estetike të realitetit. Prandaj një parim tjetër themelor dhe fillestar i estetikës marksiste-leniniste është pranimi i realitetit si i vetmi burim i të gjitha përfytyrimeve estetike. Sikur të mos pranohej prania e fenomeneve estetike në vetë realitetin atëhere do të ishte e pamundur të shpjegohej se nga i vijnë në kokë njeriut përfytyrimet estetike. Marksizmi në frymën e materializmit ka shpjeguar se të gjitha përfytyrimet dhe idetë e njerëzve në fund të fundit burimin e tyre e kanë në vetë realitetin objektiv dhe janë një pasqyrim i tij. Pasqyrim i realitetit janë si përfytyrimet e drejta edhe ato më fantastike, si ato përfytyrime që na japin një pasqyrim fotografik të realitetit ashtu edhe ato që kanë karakter krijues dhe që formohen nga kombinimi i përfytyrimeve të tjera. Kështu ndodh edhe me përfytyrimet estetike të njerëzve.

Si formohen përfytyrimet estetike?

Premisa e parë e domosdoshme për ta njohur estetikisht realitetin është kontakti i drejtpërdrejt i shqisave të njeriut me sendet dhe fenomenet e realitetit.

Objektet, sendet ose proceset e realitetit që nuk i shikojmë, që nuk i perceptojmë drejtpërdrejt, nuk mund t'i vlerësojmë estetikisht, nuk mund t'i quajmë fenomene estetike. Kështu forcat e fushës së gravitetit tokësor, proceset metabolike brenda qelizave të gjalla ose thelbin e fotosintezës, ligjin e vartësisë reciproke të energjisë dhe masës, që nuk i perceptojmë drejtpërsëdrejti, nuk mund t'i quajmë e nuk i quajmë as të bukur, as të shëmtuar. Perceptimi estetik i realitetit prezupozon patjetër perceptimin e *pamjes*, *dukjes* ose *formës* së jashtme të sendeve dhe të fenomeneve me anë të shqisave. Bile perceptimi estetik i realitetit lidhet jo me të gjitha shqisat,

por në radhë të parë me *syrin* dhe *veshin*, organe që janë specializuar, siç e ka vënë në dukje Marksi, në perceptimin, soditjen estetike të realitetit. Për këtë rol të posaçëm të këtyre shqisave në soditjen estetike të sendeve dëshmon edhe fakti se figurat artistike të çdo lloji arti perceptohen ose me sy ose me vesh ose njëkohësisht me sy dhe vesh.

Domosdoshmëria e kontaktit të drejtpërdrejtë të njeriut përmes syrit dhe veshit me sendet dhe fenomenet konkrete, gjatë perceptimit të tyre estetik, i ka shtyrë mjaft estete idealistë, si p.sh. Kantin, të nxjerrin konkluzionin se gjoja burimi i vetëm i kënaqësisë estetike janë format, se e bukura është formë pa përmbajtje. Për më tepër, duke u nisur nga roli i syrit dhe i veshit në perceptimin estetik të realitetit është mbrojtur konkluzioni se gjoja në përvetësimin, njohjen estetike të realitetit dhe në procesin e krijimtarisë artistike marrin pjesë vetëm shqisat, ndjenjat, se gjoja arësyeja, mendimi abstrakt logjik nuk luan rol. Kuptohet se këto pikëpamje estetike i kanë hapur e i hapin rrugën dhe e përligjin formalizmin në art. Në përputhje me këto teza estetët formalistë thonë p.sh. se ngjyrat ose format gjeometrike jashtë çdo përmbajtjeje mund të jenë të bukura ose të shëmtuara.

Në të vërtetë nuk ka dhe nuk mund të ketë forma që të jenë estetike ose estetike jashtë përmbajtjes dhe pavarësisht nga përmbajtja, formë e së cilës ato janë. Nuk mund të flasim për ndonjë epërsi nga pikëpamja estetike të simetrisë në krahasim me asimetrinë. Ka sende asimetrike që janë të bukura ashtu siç ka sende me pamje gjeometrike simetrike që janë të shëmtuara dhe anasjelltas. Është absurde të themi se rrethi është më i bukur se trekëndshi ose kubi më i bukur se katrori. Në të vërtetë s'ka forma gjeometrike, të marra jashtë përmbajtjes së tyre, që të kenë vlerë estetike. Pamja gjeometrike e një sendi konkret mund të jetë e bukur vetëm kur i *përshtatet* këtij sendi konkret, kur shpreh bukur përmbajtjen e tij.

Kështu mund të marrim edhe ngjyrat. Nuk mund të thuhet psh se ngjyra e kuqe ka epërsi estetike në

krahasim me ngjyrën e zezë, sepse ka objekte të kuqe që janë të shëmtuara ashtu siç ka objekte të zeza që janë të bukura.

Pra, sado i rëndësishëm që të jetë në aktin e perceptimit estetik të realitetit kontakti i drejtpërdrejtë me pamjen, formën e jashtme të sendeve, nuk është e drejtë që vlerën estetike të tyre ta lidhim vetëm me formën. Gjithashtu nuk mund të thuhet se burimi i përfytyrimeve estetike të njeriut është forma, e ndarë nga çdo përmbajtje. Në të vërtetë forma si të tilla s'ka, por ka sende e fenomene konkrete që kanë gjithmonë formën dhe përmbajtjen. Forma paraqitet si shprehje, paraqitje e dukshme e përmbajtjes.

Njohja e këtij uniteti dialektik të formës dhe të përmbajtjes nuk mund të realizohet vetëm me anë të shqisave, por edhe me anë të mendimit abstrakt, të arësyes, që depërton edhe në thelbin, në përmbajtjen e sendeve të realitetit. Në njohjen estetike të realitetit marrin pjesë bashkërisht shqisat dhe arësyeja, siç marrin pjesë ato bashkërisht edhe në procesin e krijimtarisë artistike. Nëpërmjet shqisave, që sigurojnë kontaktin e drejtpërdrejtë me format e sendeve, dhe arësyes, që depërton në brendinë, thelbin e tyre, formohen përfytyrimet dhe konceptet estetike të njeriut mbi realitetin.

Përfytyrimet dhe konceptet estetike lindin si pasqyrim në kokën tonë i vetive estetike të fenomeneve të realitetit, që është burimi i tyre. Përmbajtja e përfytyrimeve, koncepteve estetike është realiteti i pasqyruar në to. Prandaj burimi i parë i përfytyrimeve estetike është vetë realiteti objektiv.

Elementi gnoseologjik dhe akseologjik në përfytyrimet dhe konceptet estetike.

Përfytyrimet dhe konceptet estetike, si çdo përfytyrim ose koncept i njerëzve, lindin si pasqyrim i realitetit. Kjo do të thotë se *përvetësimi estetik* i realitetit është një *proces njohjeje* i tij, është proces i njohjes së

fenomeneve estetike. Kjo do të thotë se përfytyrimet dhe konceptet estetike kanë karakter *gnoseologjik*, njo-

hës. Këtu qëndron edhe një nga dallimet më thelbësore midis estetikës marksiste-leniniste dhe doktrinave idealiste, të cilat përvetësimin estetik të realitetit nuk e shikojnë si proces të pasqyrimit, të njohjes së realitetit dhe përjashtojnë kështu çdo element gnoseologjik, njohës në përvetësimin estetik të realitetit edhe në art.

Sipas idealistëve përvetësimi estetik i realitetit nuk është proces pasqyrimi, njohjeje, por një proces krijues, një ndërtim vlerash estetike me anë të forcës aktive të subjektit, të intelektit të njeriut. Sipas tyre gjoja njeriu qysh se lind, është i pajisur apriori me aftësinë instinktive për ta ndërtuar nga vetvetja të bukurën. Kjo pikëpamje, kuptohet, është e përshtatshme për të përligjur edhe formalizmin më ekstrem, krijimet më absurde dhe më të shëmtuara të artit dekadent borgjez e revizionist.

Në të vërtetë, kur lind njeriu, mendja e tij është një «tabula rasa» (një tabelë e pastër); në të nuk ka kurrfarë idesh e përfytyrimesh estetike, kurrfarë idesh e përfytyrimesh në përgjithësi. Fëmija normal i porsalindur ka sistemin nervor, organin material të pasqyrimit të realitetit, mekanizmin fiziologjik të njohjes. Ky mekanizëm është vërtet i trashëgueshëm, por ai nuk duhet identifikuar me dijet, me përfytyrimet apo idetë, të cilat s'janë të trashëgueshme. Fëmija normal, i porsalindur ka mekanizmin psiko-fiziologjik që mund ta ndihmojë edhe për të pasqyruar fenomenet estetike të realitetit, por nuk mund të ketë e nuk ka kurrfarë përfytyrimesh e idesh estetike të trashëguara, instinktive.

Çdo njeri gjithë përfytyrimet dhe konceptet estetike, si dhe idetë e përfytyrimet e tij në përgjithësi, i fiton ose nëpërmjet kontaktit të tij me realitetin, zgjerimit të përvojës së tij personale jetësore ose duke përvetësuar përvojën shoqërore të bashkëkohësve ose të brezave paraardhës. Me anë të imagjinatës njeriu mund të përpunojë më tej në mënyrë krijuese përfytyrimet estetike që fiton nga përvoja personale ose shoqërore. Mirëpo në çdo rast përfytyrimet dhe konceptet estetike të njeriut janë një pasqyrim, janë një njohje e realitetit.

Procesi i përvetësimit estetik të realitetit ka një natyrë

të ndërlikuar; ai përfshin jo vetëm elementin gnoseologjik njohës, por edhe një element tjetër, elementin *akseologjik*, vlerësues. Përvetësimi estetik i realitetit është jo vetëm proces i pasqyrimin të realitetit, por njëkohësisht edhe proces i vlerësimit estetik të tij. Kështu, po të marrim gjykimet «Muri është i bardhë» dhe «Fytyra është e bukur», vëmë re se gjykimi i dytë ka një strukturë më të ndërlikuar se sa i pari. Në të parin është vetëm elementi gnoseologjik njohës, konstatohet një fakt i jashtëm për njeriun. Në të pasqyrohet një veti (ngjyra e bardhë) e një objekti, por nuk është shprehur dije mbi qëndrimin e subjektit njohës, të njeriut, ndaj kësaj vetie; në të nuk thuhet nëse i pëlqen, nëse e gëzon apo jo ngjyra e objektit. Prandaj gjykimin në fjalë e quajmë thjesht *njohës, gnoseologjik*; në të mungon çdo element vlerësues, akseologjik.

Në gjykimin e dytë «Fytyra është e bukur» përveç elementit njohës, gnoseologjik, përfshihet edhe një element tjetër, elementi akseologjik, vlerësues, përfshihen edhe dije mbi qëndrimin e njeriut ndaj këtij objekti dhe cilësive të tij, fiksohet vlerësimi pozitiv i tyre nga subjekti, nga ne. Në konceptin estetik «e bukur», si në çdo koncept tjetër estetik, fiksohet jo vetëm dije mbi një anë të një objekti, por edhe ndjenja e kënaqësisë estetike që na shkaktton kjo anë e objektit. Kur themi se objekti është i bukur, pohojmë, nga njëra anë, se objekti ka një cilësi të caktuar objektive, reale; nga ana tjetër, se kjo cilësi na kënaq estetikisht, na pëlqen, na lind emocione estetike pozitive. Në këtë mënyrë mund të konkludojmë se *përvetësimi estetik i realitetit është edhe proces pasqyrimi dhe proces vlerësimi i tij.*

Njerëzit, si pjesëtarë të një shoqërie, edukohen estetikisht dhe fitojnë me rrugë të ndryshme përfytyrime e ideale të caktuara estetike. Këto përfytyrime, ideale estetike, që u rrënjosen në kokë, u shërbejnë si pikënisje, si pikëmbështetje për të vlerësuar estetikisht realitetin. Duke u nisur nga idealet estetike, njerëzit quajnë vlera estetike ato sende që përputhen me përfytyrimet mbi të bukurën që kanë në kokën e tyre dhe përkundrazi,

quajnë të shëmtuar ato fenomene që janë në armiqësi me idealet e tyre social-estetike.

Karakteri akseologjik i procesit të përvetësimit estetik të realitetit është përdorur nga shumë estetë idealistë si Kroçe, Lalô, Harttman, etj. si argument për të mohuar ekzistencën objektive të fenomeneve estetike, për t'i shpallur ato produkte thjesht subjektive, vlerësuese të njeriut. Në këtë rast estetët idealistë me ndërgjegje përziejnë përsëri dy gjëra të ndryshme, përziejnë problemin a ekzistojnë objektivistisht fenomenet estetike me problemin e vlerësimit të këtyre fenomeneve nga njeriu. Pikëpamjet e estetikës idealiste janë të pathemelta, sepse në këtë rast kemi të bëjmë me dy probleme të ndryshme: tjetër është problemi a ekzistojnë objektivistisht fenomenet estetike dhe tjetër është a i vlerëson njeriu ato. Vetë fenomenet estetike, që ekzistojnë objektivistisht në botën reale, nuk kanë karakter akseologjik; ato janë, si të thuash, indiferente ndaj njeriut, ndaj faktit nëse na pëlqejnë apo jo. Këto fenomene nuk bëhen *estetike* nëpërmjet vlerësimit të njeriut; ato ekzistojnë si të tillë pavarësisht nga aftësia vlerësuese e njeriut, pavarësisht nga fakti nëse kënaqen apo jo njerëzit me to. Karakter akseologjik, vlerësues ka qëndrimi i njeriut ndaj tyre, ka procesi i përvetësimit estetik të realitetit nga njeriu, kurse vetë realiteti objektiv s'është e s'mund të jetë as gnoseologjik, as akseologjik.

Kushtëzimi social i përfytyrimeve estetike. Karakteri *njohës* dhe *vlerësues* në përvetësimin estetik të realitetit dëshmon se ky proces është thjesht njerëzor, shoqëror.

Vetëm njeriu si qenje sociale mund të mbajë dhe mban qëndrim estetik ndaj realitetit, vetëm ai e përvetëson estetikisht realitetin. Kjo gjë është krejt e pamundur në botën shtazore; kafshët s'mund të mbajnë qëndrim estetik ndaj realitetit.

Marks i ka theksuar se përvetësimi estetik është aftësi e njerëzve, e fituar dhe e zhvilluar vetëm në jetën shoqërore; ai ka vënë në dukje se qëndrim estetik ndaj rea-

litetit s'mund të mbajë as kafsha, por as edhe njeriu i egër. «Për njeriun e uritur nuk ekziston forma njerëzore e ushqimit, — ka shkruar Marksi, — por ekziston vetëm genja e saj abstrakte si ushqim, ushqimi mund të kishte formën më të keqe dhe s'mund të konstatosh ndonjë dallim midis gëlltitjes së këtij ushqimi nga njeriu i uritur dhe nga kafsha. Njeriu i pangopur, i raskapitur nga vuajtjet, nuk mund të shijojë as spektaklin më të bukur; tregëtari i mineraleve shikon vetëm vlerën e tyre të shkëmbimit, por jo bukurinë dhe natyrën e veçantë të mineralit; ai s'ka ndjenjë mineralogjike»¹⁾.

Duke folur për karakterin njerëzor, social të përvetësimit estetik të realitetit, Marksi ka vënë në dukje tri shfaqje themelore të këtij procesi, që e zbulojnë atë si një proces thjesht njerëzor, social.

Së pari, përvetësimi estetik i realitetit është thjesht njerëzor, social, sepse përmes tij nuk plotësohen nevoja fiziologjike, biologjike të njeriut, por kërkesa të tij shpirtërore, sepse përmes tij nuk fitohen kënaqësi fiziologjike, siç mund të jetë kënaqësia nga ushqimi që shuan urinë, por kënaqësi shpirtërore estetike, siç është kënaqësia që na japin veprat e artit ose bukuria e çdo sendi. Kafshët s'kanë kurrfarë nevojash shpirtërore, përveç nevojave biologjike, fiziologjike, për to ushqimi s'mund të jetë i bukur, por vetëm i këndshëm fiziologjikisht për të plotësuar nevojat jetësore. Njeriu, ndryshe nga kafshët, duke u bërë përmes veprimtarisë prodhuese zot i natyrës, fillon të çlirohet nga nevojat thjesht fiziologjike, zhvillon botën e tij të brendshme shpirtërore, i lindin nevoja, kërkesa shpirtërore estetike, që i plotëson përmes përvetësimit estetik dhe artistik të realitetit.

Së dyti, Marksi theksonte se ndjenjat estetike të njeriut dallohen cilësisht nga shqisat e kafshëve, sepse akti i perceptimit shqisor tek njeriu gjithmonë ndërmjetësohet nga arësyeja, ndriçohet nga mendimi abstrakt. Njeriu vepron si qenje e vetëdijshme. Ndjenjat e njeriut kanë një

1) K. Marksi dhe F. Engelsi mbi artin, bot. rus., v. I., f. 142.

përbajtje të pasur shpirtërore sociale, që s'mund ta kenë shqisat e kafshëve. «Syri njerëzor, — ka shkruar Marksi, — percepton dhe kënaqet ndryshe nga syri jo-njerëzor, primitiv, veshi njerëzor — ndryshe nga veshi i pazhvilluar primitiv»¹⁾. Nuk është e rastit që në përvetësimin estetik të realitetit lozin rol syri dhe veshi, të cilët, më fort se shqisat e tjera, janë zhvilluar nën ndikimin e jetës shoqërore, të mendimit abstrakt dhe të gjuhës (fjala, si sistem i dytë sinjalizimi, dëgjohet e shqiptuar ose shikohet e shkruar). Syri dhe veshi janë shqisat që lozin rol më të madh në përvetësimin shpirtëror të realitetit, kurse shqisat e tjera të njeriut janë më pak «shpirtërore» dmth janë të specializuara kryesisht për plotësimin e nevojave fiziologjike, biologjike të njeriut. Marksi theksonte se ndjenjat estetike u zhvilluan si produkt i jetës sociale dhe u përsosën deri në atë shkallë sa të krijojnë veprat e përsosura artistike dhe të kënaqen me to. «Ja përse, — ka shkruar Marksi, — ndjenjat e njeriut shoqëror janë të tjera ndjenja në krahasim me ndjenjat e njeriut joshqëror. Vetëm nëpërmjet pasurisë së zhvilluar në praktikë të qenjes njerëzore zhvillohet dhe, pjesërisht, lind në fillim pasuria e ndjeshmërisë subjektive njerëzore: veshi muzikor, syri që ndjen bukurinë e formës, me një fjalë, lindin ato ndjenja, që janë të afta për kënaqësi njerëzore dhe të cilat e pohojnë veten si forca thelbësisht njerëzore. Formimi i pesë shqisave është punë e zhvillimit të historisë botërore deri në kohën e sotme».²⁾

Së treti, Marksi tregoi se, ndryshe nga kafshët, njeriu vepron si një qenje aktive, që jo vetëm pasqyron realitetin, por edhe e transformon atë, ua nënshtron qëllimeve të tij dhe e pohon veten e tij në këtë realitet të transformuar. «Duke vepruar nëpërmjet kësaj lëvizjeje mbi natyrën e jashtme — ka shkruar Marksi, — dhe duke e ndryshuar atë, ai në të njëjtën kohë ndryshon natyrën

1) K. Marks dhe F. Engels mbi artin, bot. rus., v. I., f. 140.

2) K. Marks dhe F. Engels mbi artin, bot. rus., v. I., f. 141-142.

e tij. Ai zhvillon forcat, që i flinin, dhe ja nënështron lojën e këtyre forcave, pushtetit të tij». 1)

Në procesin e veprimtarisë praktike njeriu e përsos veten e vet, e bën të aftë të mbajë një qëndrim estetik ndaj realitetit, *ta pasqyrojë* të bukurën dhe *ta krijojë* të bukurën. «Kafsha prodhon e shtyrë nga nevoja e drejtpërdrejtë fizike, — ka thënë Marksi, — kurse njeriu krijon, duke qenë i lirë nga nevoja fizike... Kafsha e formon materien vetëm sipas masës dhe nevojave të atij lloji ku bën pjesë, kurse njeriu është i aftë të prodhojë sipas masës së çdo lloji dhe kudo është i aftë të përdorë ndaj objektit masën që i përshtatet; për këtë shkak njeriu e formon materien edhe sipas ligjeve të së bukurës». 2) Pra, njeriu, si *qenje shoqërore, aktive dhe e vetëdijshme*, është i aftë jo vetëm të pasqyrojë të bukurën, por edhe ta krijojë atë në procesin e veprimtarisë së tij praktike, duke e afirmuar veten në sendet që krijon, duke «i njerëzuar» ato, sipas shprehjes së Marksit. Dhe njeriu nuk mund të mos kënaqet estetikisht kur «shikon veten në botën e krijuar prej tij», kur zbulon në të forcën e tij krijuese, aftësitë e tij.

Duke spekuluar në tezën e Marksit mbi qëndrimin aktiv të njeriut ndaj realitetit, mbi aftësinë e njeriut jo vetëm për ta njohur por edhe për ta krijuar të bukurën, shumë estetë revizionistë modernë mundohen të tregojnë se gjoja çdo fenomen estetik është thjesht krijim i njeriut, i veprimtarisë racionale të tij, i ndërjegjes së tij. Ata arrijnë deri aty sa të pohojnë se gjoja s'ka patur e s'ka fenomene estetike para njeriut, para njerëzimit dhe jashtë marrëdhëneve shoqërore. Sipas tyre nuk mund të quhet e bukur natyra e virgjër, në të cilën s'ka vënë dorë njeriu. E gjithë kjo vijë arësytimesh estetëve revizionistë u duhet që të kundërshtojnë tezën marksiste mbi karakterin objektiv të fenomeneve estetike.

Po të pranonim se gjithë fenomenet estetike janë pje-

1) K. Marks, F. Engels, Veprat, bot. rus, v. 23, f. 188-189.

2) K. Marksi dhe F. Engelsi mbi artin, bot. rus, v. I, f. 158.

llë e përfytyrimeve estetike të njeriut nuk do të mund të shpjegohej origjina e parë e këtyre përfytyrimeve. Marksizmi pranon se fenomene estetike kanë ekzistuar edhe para se të lindte njeriu dhe shoqëria njerëzore; zor se mund të gjesh njeri me arësye të paturbulluar nga helmi i idealizmit që të mendojë se nuk mund të ketë asnjë lloj bukurie në një pyll të virgjër, se i bukur mund të jetë vetëm një park i krijuar nga njeriu. Madje shpesh njerëzit, kur krijojnë parqet imitojnë bukuritë e natyrës së virgjër. Të gjitha këto flasin kundër pikëpamjeve të doktrinave estetike idealiste. Natyrisht marksizmi, duke pranuar ekzistencën objektive të fenomeneve estetike «primare», para dhe pavarësisht nga njerëzimi, nuk e mohon, por e thekson rëndësinë e madhe që pati për fushën që studjojmë lindja e njeriut, e shoqërisë njerëzore, zbulon rolin e madh aktiv e transformues estetik të njeriut.

Me lindjen e njeriut, të shoqërisë njerëzore ndodhën ndryshime themelore përse i përket fushës së fenomeneve estetike. Njeriu, jeta shoqërore, duke qenë pjella të zhvillimit të botës materiale dhe pjesë të pandara të saj, u bënë si dhe bota në tërësi, bartës të *fenomeneve estetike sociale*. Cilësi, veti estetike kanë jo vetëm sendet e natyrës, por edhe fenomenet shoqërore, marrëdhënjet shoqërore, ekonomike, politike, morale, etj.

Në procesin e zhvillimit të shoqërisë, sidomos të veprimtarisë prodhuese, lindën edhe *marrëdhënjet estetike* të njerëzve me realitetin dhe me njëri-tjetrin, filloi procesi i përvetësimit estetik të realitetit, i formimit dhe i zhvillimit të ndjenjave estetike, të përfytyrimeve, të koncepteve dhe të idealeve estetike. Në ndjenjat dhe në përfytyrimet estetike të njerëzve u pasqyrua përvoja e tyre mbi fenomenet estetike të realitetit objektiv.

Njeriu, si qenje e vetëdijshme dhe aktive, jo vetëm pasqyroi fenomenet estetike të realitetit, por filloi të krijojë sipas ligjeve të së bukurës, filloi ta futë të bukurën edhe aty ku ajo mungonte, ta formojë atë jo vetëm duke imituar natyrën, por edhe duke e pasqyruar në mënyrë *krijuese* me ndihmën e imagjinatës. Nëpërmjet ve-

primtarisë krijuese estetike të njeriut është zgjeruar dhe po zgjerohet sfera e shtrirjes së fenomeneve estetike.

Këto që thamë tregojnë se procesi i përvetësimit estetik të realitetit (procesi i pasqyrimit dhe i vlerësimit estetik të tij, përfytyrimet, konceptet, ndjenjat estetike të njerëzve) janë të varura dhe të kondicionuara nga *jeta shoqërore*. Si rrjedhim ndryshimi i jetës shoqërore duhet të sjellë dhe ka sjellë edhe ndryshimin e përfytyrimeve dhe të koncepteve estetike.

Në qoftë se do të mohohet vartësia e përfytyrimeve estetike nga jeta shoqërore, nga rendi shoqëror, në qoftë se ato do t'i shikonim si një pasqyrim pasiv, të pandërmjetësuar nga jeta shoqërore, do të ishte e pamundur të kuptonim pse përfytyrimet e njerëzve kanë ndryshuar nga njëra epokë në tjetrën, nga njëri rend shoqëror në tjetrin, pse ato nuk janë të njëjta as në njerëzit e së njëjtës shoqëri ose epokë. Përfytyrimet estetike janë të ndryshme në përfaqësuesit e klasave ose të grupeve të ndryshme shoqërore. Ndryshimet në historinë e artit dëshmojnë fare qartë për këtë karakter historik dhe klasor të përfytyrimeve dhe të idealeve estetike të njerëzve.

Marksizmi, në këtë mënyrë, pranon se përfytyrimet estetike tek njerëzit formohen si nën veprimin e fenomeneve estetike të realitetit objektiv ashtu edhe të ndikimit të jetës shoqërore, dhe të interesave social-klasore; ato janë nën një vartësi të *dryfishtë*, edhe nga fenomenet estetike objektive, pasqyrim i së cilave janë, por edhe nga jeta sociale që i formon përfytyrimet e idealet e tyre social-estetike sipas interesave të klasave ose grupeve të caktuara shoqërore.

A ka një kriter objektiv të vlerësimit të shijeve estetike?

në to s'ka asnjë përmbajtje objektive, se nuk ka asnjë kriter objektiv për diferencimin e shijeve në të drejta e të shtrëmbëra, në përparimtare dhe reaksionare, në të

reja dhe të vjetra. Duke u nisur nga dallimet që ekzistojnë në përfytyrimet dhe idealet estetike të njerëzve, estetika idealiste prej kohësh ka formuluar dhe propagandon edhe sot moton se «për shijet estetike nuk mund të diskutohet» (De gustibus et de coloribus non est disputandum).

A është me të vërtetë kështu, a mund të thuhet se për shijet estetike nuk mund të diskutohet?

Sikur t'i drejtoheshim jetës, praktikës sonë nuk do të ishte e vështirë të kuptonim se kjo gjë është e pathemelte, sepse në fakt ne diskutojmë shpesh për shijet estetike, ndonëse jo gjithmonë arrijmë në një përfundim të përbashkët, jo gjithmonë kënaqemi e na pëlqen e njëjta gjë. Atëhere si qëndron puna? Që ta zgjidhësh drejt këtë problem duhet të nisësh nga dialektika e së përgjithshmes dhe e së veçantës. Të arësyetosh në mënyrë dialektike do të thotë të pranosh se për shijet edhe mund të diskutohet edhe s'mund të diskutohet.

Për shijet estetike nuk mund të diskutohet, se në to ka gjithmonë diçka *historike, kombëtare, klasore, personale, subjektive*. Kushtet e veçanta historike shoqërore, në të cilat jeton njeriu, nuk mund të mos lënë gjurmë në shijet estetike të individëve të ndryshëm, të cilat nga shumë pikëpamje e në shumë drejtime ndryshojnë nga njëri tek tjetri. Mirëpo në jetën e çdo individi ndeshen jo vetëm kushte të ndryshme të jetës, por edhe kushte të afërta, të njëjta, për një grup të madh njerëzish. Sado të ndryshëm të jenë individët e një kombi, ata përbëjnë një bashkësi të vetme dhe në shijet e tyre nuk mund të mos ketë diçka të përbashkët. Individët, që bëjnë pjesë në një klasë, kanë shumë anë të përbashkëta midis tyre. Për këtë arsye ka kuptim të flitet për karakter kombëtar ose klasor të shijeve estetike, për diçka të përbashkët në shijet e individëve që inkuadrohen në një klasë ose në një komb.

E përgjithshmja ekziston përmes së veçantës, kurse në të veçantën është edhe një pjesëzë, një anë e së përgjithshmes. Në përfytyrimet estetike, krahas elementit thjesht *individual, personal, subjektiv*, të *papërsërit-*

shëm ka edhe diçka që është e përgjithshme, e përba-
shkët, objektive kur njerëzit jetojnë në të njëjtën epokë,
rend shoqëror, komb, ose klasë. Mirëpo kjo do të thotë
se për shijet mund të diskutohet, kjo do të thotë se ka
shije të përparuara, progresive, të drejta, të reja, por
mund të ketë edhe shije të vjetëruara, reaksionare, të
pazhvilluara, primitive.

Marksizmi e quan të pathemeltë tezën fataliste se
«molla bie nënë mollë dhe dardha nënë dardhë», tezën
që i shpall me vlerë të barabartë shijet, përfytyrimet
dhe idealet estetike të njerëzve. Në të vërtetë ato s'janë
e s'mund të jenë të tilla. Në qoftë se ato mund t'i dife-
rencojmë në të drejta e të shtrembëra, atëhere a ka një
kriter shkencor objektiv, në të cilin mund të mbështe-
temi për t'i klasifikuar e vlerësuar ato dhe cili është
ky kriter?

Marksizmi pranon se një kriter i tillë ekziston dhe
ky kriter janë idealet social-estetike të klasës ose të
grupeve shoqërore më përparimtare të kohës. Shijet, përfy-
tyrimet idealet estetike të klasave përparimtare janë edhe
përfytyrimet më të drejta, më progresive estetike, sepse në
to pasqyrohen interesat e progresit shoqëror, sepse ato
u përgjigjen kërkesave të përparimit shoqëror. Klasat re-
aksionare, të vjetra, të cilave u ka kaluar koha, janë
bartëse të shijeve të vjetra, të shëmtuara, reaksionare.
Në kohën tonë idealet social-estetike të klasës punëtore,
të socializmit janë idealet më të drejta, sepse këto janë
në përputhje me nevojat e zhvillimit progresiv të shoqë-
risë drejt komunizmit, që do të jetë edhe ngadhnjimi i së
bukurës sublime në të gjitha sferat e jetës së shoqërisë
njerëzore. Idealet social-estetike të komunizmit frymëzoj-
në edhe artin e realizmit socialist, që plotëson misionin
më fisnik e më të lartë, ndihmon në transformimin socia-
list të jetës me cilësinë e «inxhinierit» të shpirtërave
njerëzore.

E BUKURA

Në qendër të larmisë së pafundme të fenomeneve este-
tike qëndron e bukura. Ajo është kategoria më themelore
e estetikës. Bile për këtë arsye në të kaluarën dhe sot
estetikën e kanë quajtur dhe e quajnë shkencë mbi të
bukurën dhe përmbajtjen e artit e reduktojnë vetëm në
të bukurën. Natyrisht ky mendim nuk është i drejtë
sepse estetikën dhe artin e interesojnë jo vetëm e bukura,
por edhe kategori të tjera estetike si e madhërishtja
dhe komikja, e ulëta dhe tragjikja, etj. Megjithëkëtë e
bukura është kategoria më e rëndësishme e estetikës,
sepse sfera e shtrirjes së saj është më e gjerë se e çdo
kategorie tjetër (në natyrë, shoqëri dhe art), sepse ajo
mund të hyjë dhe hyn në lidhje me gjithë kategoritë e
tjera dhe sepse është kategoria më e përhershme në his-
torinë e artit.

E bukura enigmë? Qysh në hapat e para të saj estetika
njohu vështirësi të shumta, që që-
ndrojnë në rrugën e përcaktimit të së bukurës. Këto
vështirësi janë paraqitur në veprën e Platonit «Hippiasi
i madh». Midis këtyre vështirësive vazhdon të tërheqë
vëmendjen e filozofëve dhe të esteteve sidomos problemi
se ç'ka të përbashkët në sendet e fenomenet e ndryshme,
që i quajmë të bukura. Nuk është aspak vështirë të
hartosh një listë të gjatë sendesh e fenomenesh konkrete
të bukura, por nuk është lehtë të japësh përcaktimin e
së bukurës në përgjithësi.

Vërtet, ç'ka të përbashkët midis një vaje të bukur dhe fytyrës së bukur e të rrudhosur të një plaku, midis një poezie dhe një kali të bukur, midis formave gjeometrike të bukura të kristaleve dhe lojës së një balerine, midis një simfonie dhe një ndërtese të bukur? Nganjëherë kësaj pyetjeje i përgjigjen kështu: Gjithë këto fenomene estetike kanë të përbashkët faktin që na pëlqejnë dhe na kënaqin estetikisht. Mirëpo kjo përgjigje nuk e zgjidh problemin, sepse nuk sqaron se ç'cilësi, me cilën anë ose raport të tyre, këto fenomene na kënaqin dhe na pëlqejnë.

Që prej kohëve të lashta shumë filozofë e estetë, që kanë anuar nga agnosticizmi filozofik, e kanë quajtur të pamundur një përcaktim shkencor të së bukurës, e kanë shpallur atë një enigmë të pazgjidhshme. Kanti e quante të pamundur shkencën mbi të bukurën. Duke ndeshur në historinë e estetikës një numër të madh pikëpamjesh të ndryshme e të kundërta, Leon Tolstoi mendonte se përcaktimi i së bukurës është jo vetëm i pamundur, por edhe i panevojshëm. Ata estetë që janë në pozitë e një skepticizmi agnostik nisen nga fakti se pikëpamjet e njerëzve mbi të bukurën janë të ndryshme, të lëvizshme, ndryshojnë në kombe e klasa të ndryshme, në epoka dhe shoqëri të ndryshme. Prandaj, sipas tyre, e bukura s'mund të njihet. «Historia — thotë esteti i sotëm borgjez A. Kony, — nuk e shpjegon të bukurën e jetës dhe s'mund të ngrihet deri në nivelin e kuptimit të saj». Në këto ujëra të turbullta të agnosticizmit estetik notojnë edhe estetët revizionistë modernë. Esteti sovjetik Nujkin shkruan se «misteri i së bukurës, mister i fenomeneve estetike vazhdon të na iritojë si një sfinks i lashtë, me karakterin e saj enigmatik»¹).

Historia e doktrinave estetike në kundërshtim me frymën e agnosticizmit estetik dëshmon se në çdo epokë të re filozofët dhe estetët kanë kërkuar dhe kanë formuluar zgjidhje të reja të problemit të së bukurës; ajo dësh-

1) «Voprosi literaturi», 1966, Nr. 3, f. 93.

mon se edhe në përcaktimin e së bukurës, si në çdo fushë dijesh, ka qenë i mundur një progres i rëndësishëm. Ky progres nuk duhet kërkuar në doktrinat idealiste, të cilat kanë treguar jo aq kujdes ta përcaktojnë të bukurën se sa ta mohojnë atë. Doktrinat estetike idealiste, siç e kemi vënë në dukje, ja heqin mundësinë estetikës ta zgjidhë drejt këtë problem gjersa e mohojnë me çdo mënyrë karakterin objektiv të së bukurës, gjersa e shpallin atë ose «iluzion» ose frut të një substance «shpirtërore» misterioze. «Natyra në vetvete, — ka shkruar esteti i njohur francez Lalo, — në qetësinë e saj sublime, natyra pavarësisht nga njeriu, nuk është as e bukur, as e shëmtuar, ajo është «estetike», ajo qëndron përtej zonës të «së bukurës» dhe të «së shëmtuarës». Nga pozita të tilla nuk mund të zgjidhet drejt jo vetëm problemi i së bukurës, por as problemet e tjera estetike.

Krejt ndryshe nga idealizmi dhe agnosticizmi, estetët materialistë paramarksistë jo vetëm që pranonin karakterin objektiv të së bukurës, si një anë të realitetit, por janë përpjekur gjithashtu të gjejnë tiparet kryesore të së bukurës. Në doktrinat materialiste paramarksiste janë formuluar shumë mendime origjinale e interesante. Estetët materialistë e kanë kërkuar të bukurën në disa cilësi ose anë shqisore të sendeve konkrete, si psh, në harmoninë, në raportet midis së tërës dhe pjesëve, midis simetrisë e asimetrisë, në rregullsinë, porcionalitetin, në masën, në ritmin, në kontrastin, etj.

Pikëpamjet e estetëve materialistë kanë qenë tërheqëse edhe për artistët, të cilët i shikonin ato si një mundësi për të përcaktuar disa tipare të përgjithshme, bile, për të formuluar disa ligje e rregulla që mund t'i ndihmonin në krijimtarinë e tyre artistike. Më se një herë, duke u nisur nga parimet e doktrinave estetike materialiste, kanë qenë formuluar edhe kanune, të cilave u është atribuar vlerë universale për çdo gjë e për çdo kohë. I tillë ka qenë kanuni i «prerjes së artë», që lidhet me emrin e skulptorit grek të lashtë Polikletit. Sipas këtij kanuni ka një proporcion të caktuar matematik, që shpreh bukurinë në formë të përkryer, sublime. Ky kanun pohon

se e bukura ekziston kur respektohet rregulli: pjesa më e madhe është në raport me të tërën si më e pakta në raport me më të madhen. Nuk është vështirë të konstatohet se një raport i tillë proporcionaliteti objektiv ndeshet në vetë realitetin. Kështu, në pikën e «prerjes së artë» ndodhen sytë në raport me fytyrën. Një rol me rëndësi luan ky parim edhe në fushën e arkitekturës, të arteve dekorative e të aplikuara, ku përdoret si një nga ligjet dhe rrugët e krijimit të formave artistike.

Duke u nisur nga kjo ide artistët e Rilindjes, të klasicizmit francez ose edhe ata të mëvonshmit përpiqeshin të gjenin një ligj absolut të ndërtimit të së bukurës. Në këtë rrugë në shekullin XVIII piktori dhe artisti englez Hogart në veprën «Analiza e së bukurës», pretendonte se kishte gjetur «vijën e bukurisë», e cila, sipas tij, shprehte thelbin e së bukurës në përgjithësi («vija sinusoide»). Përkulja rrethore e saj është elegante, pohonte Hogarti, kurse vizatimi i saj i këndshëm estetikisht. Këto pikëpamje të estetëve materialistë paramarksistë, me gjithë ndikimin pozitiv që patën ushtruar mbi artin përparimtar të kohës, nuk e zgjidhën shkencërisht problemin e së bukurës. Ato, vërtet, pranonin karakterin objektiv, por përshkoheshin nga ideja metafizike se mund të ketë një cilësi ose raport universal të së bukurës, ato e reduktonin të bukurën në përgjithësi në një nga format konkrete të saj. Estetika materialiste paramarksiste nuk mundi të shpjegonte përse njerëzit kanë përfytyrime të ndryshme mbi të bukurën, nuk mundi të shpjegonte as rolin e jetës shoqërore dhe të faktorit subjektiv në procesin e përvetësimit estetik të realitetit nga njeriu.

Ç'është e bukura? Epërsia e padiskutueshme e estetikës marksiste-leniniste në krahasim me të gjitha doktrinat e tjera estetike të mëparshme ose të kohës sonë qëndron në faktin se ajo në analizën e problemit të së bukurës kombinon parimet e materializmit me ato të dialektikës, dmth formulon një interpretim materialist-dialektik të këtij problemi.

Ndryshe nga estetika idealiste, që e nxjerr të bukurën

nga shpirti dhe e quan krejt subjektive, estetika marksiste-leniniste e pranon ekzistencën objektive të së bukurës. E bukura është reale, ekziston edhe në natyrë, edhe në marrëdhënjet e shoqërisë, tek njeriu, edhe në fushën e artit. Po të mos ishte reale askush s'do të mund ta studjonte dhe s'do të mund ta shijonte e të kënaqej me të. Historia e artit përparimtar është përgënjeshtrimi i plotë dhe më i mirë i pikëpamjeve estetike idealiste, që mohojnë karakterin objektiv të së bukurës. Zor se mund të ketë njeri që të mohojë karakterin real të asaj bukurie trupore e shpirtërore që shohim në Venerën e Milosit dhe në Shtizëmbajtësin e Polikletit, në Hedhësin e diskut të Mironit dhe në Hermesin e Praksitelit apo në Athinën e Fidhias, në madonat e Rafaelit dhe në Mona Lizën e Leonardo da Vinçit, në Davidin dhe Moisinë e Mikelanxhelos. Kush do të dyshonte se bukuria reale e fushave të bleruara, të lagura nga ujërat e bollshme të kanaleve, e qiellit me re, që vezullon me ngjyra të panumërta, e detit të rrudhosur ose në shtërngatë nuk ka qenë burimi i parë që frymëzoi dhe ushqeu pikturën hollandeze të shek. 17-18? Peizazhet e Mios a nuk i ka ushqyer bukuria e rrugicave të pastra e të shtëpive të lyera të Korçës, freskia e mëngjezeve dhe perëndimet e vagëlluara të Liqenit të Poqradecit ose të Moravës, shelgjet buzë lumenjve dhe arat me grurin e bleruar dhe të artë të fushave të Korçës? Gjithë piktorët e mëdhenj i kanë zënë pusi të bukurës reale. Ata i kanë kërkuar dhe i kanë zbuluar bukuritë në vetë natyrën dhe janë mahnitur me to; ata kanë pasqyruar në tablotë e tyre detin me bukuritë e tij, të parë nga pranë e nga larg, të fjetur ose të egërsuar nga tallazet. Poetët e kompozitorët kanë thurur këngë për atë mërmëritje monotone të valëve buzë detit dhe për lëvizjen e tyre të palodhur e të përjetshme, për pafundësinë e hapësirave detare, për forcën e madhërishtme dhe gjëmimin e detit të tërbuar të pushtuar nga shtërngata e furtuna. A nuk i kanë kërkuar e i kërkojnë artistët bukuritë në pamjen e pyjeve, të maleve dhe të fushave, të xhunglave dhe të stepave, në larminë e pafund-

me të ngjyrave të tyre, që ndryshojnë pa ndërprerje nga stina në stinë, në qetësinë dhe në zhurmën e tyre, në këngët e zogjve dhe në freskinë e aromat kundërmonjëse të luleve, të bimëve dhe të pemëve? E ku nuk është bukuria?!

*Përse një shkëmb të egër dhe të rudhur,
Që deti e godet me valë,
E quajmë ne të bukur,
Ku ndodhet bukuria vallë?
Mendoj e pi duhan në breg të detit:
Mbi shkëmbin derdhen valët si lubia,
Po shkëmbi prap i palëkundur mbetet...
Dhe them:
ja, dhe këtu është bukuria!*

(«Duke u menduar për bukurinë» e D. Agollit)

Historia e artit nuk ka njohur deri më sot ndonjë artist me të vërtetë të talentuar, që t'i jetë dukur natyra ose jeta shoqërore e varfër për nga bukuritë. Cili njeri do të arrinte të pohonte, në qoftë se nuk i është trullësuar mendja nga helmi i idealizmit, se ajo bukuria e natyrës shqiptare, të cilën na e paraqet plot entuziazëm, i mahnitur dhe i dehur, plot ngazëllim dhe hove shpirtërore në «Bagëti e bujqësi» Naimi është iluzore, e rreme, e paqenë. Kush do të guxonte të thoshte se nuk ka qënë bukuria objektive e natyrës sonë ajo që e frymëzoi poetin të këndonte:

*«O malet' e Shqipërisë! e ju o lisat' e gjatë!
Fushat e gjera me lule q'u kam ndër mend dit' e natë,
Ju bregore bukuroshe! e ju lumenjt' e kulluar!
Çuka, kodra, brinja gërçhe dhe pyje të gjelbëruar...
Tek buron ujët e ftohtë edhe fryn veriu në verë,
Tek mbin lulja me gaz shumë dhe me bukuria e m'erë,
Ku i fryn bariu xhurasë, tek kullosin bagëtia,*

*Ku mërzen cjapi me zile, atje i kam ment' e mia;
Atje lint diell' i qeshur edhe hëna e gëzuar,
Fat' i bardhë e mirësia në atë vend janë mblyar;
Nat' atje 'shtë t'jatër natë edhe dita t'jatër ditë...
Tek këndon thëllëza me gaz edhe zogu me dëshirë,
E qyqeja duke qeshur, bilbili me ëmbëlsirë,
Tek hapetë trëndafili, atje ma ka ënda të jem,*

*Bashkë me shpejt edhe unë t'ja thërres këngësë t'ja
them;
Të shoh keçërit e shqerrat, deshtë, cjeptë, dhëntë,
dhitë*

*Qiellin e zbukuruar, dhenë me lul' e me dritë.
Vdshë bukurosh' e bariut! që vjen me llërë përveshur,
Me zemërë të dëfryer, e me buzë të qeshur,
Me dy shqerrëza ndër duar të bukura, si dhe vetë.
O! sa bukuria ka tufa! sa gaz bie bagëtija!...»*

Natyrisht tjetër problem është a ekziston objektivisht e bukuria dhe tjetër është a ka kush ta njohë dhe ta vlerësojë apo të kënaqet me të. E bukuria ka ekzistuar në natyrë edhe para se të ekzistonte njeriu, shoqëria njerëzore. Bile edhe tashti nuk e ka çdo njeri aq të zhvilluar ndjenjën e së bukurës sa ta vërë re, ta njohë e ta zbulojë atë në fenomenet e natyrës;

Ja si e shpreh poeti D. Agolli vështirësinë për ta zbuluar të bukurën aty ku është:

*«Kalojmë pranë bukurisë shpesh,
Kalojmë heshtur thjesht si udhëtarë
Dhe s'vëmë re si nis e buzëqesh,
Si pjeshka kur zë piqet mes një are.
Dhe vjen një çast, kur shtangim para saj,
Ajo qëndron si pjeshkë e arrirë,
Ajo qëndron... dhe themi ne pastaj:
S'të vumë re, mes nesh ti paske mbirë!...»*

Mirëpo fakti që njeriu ka vështirësi për t'i zbuluar bukuritë objektive, fakti që kjo kërkon ndjenja të zhvilluara estetike nuk ndikon aspak as në ndriçimin e hënës

natën as në agimin e diellit, fenomene që ndodhin dhe ekzistojnë në natyrë pavarësisht nga ndërgjegja jonë, pavarësisht në se i kanë vënë re apo jo njerëzit.

Prandaj në frymën e materializmit, estetika marksist-leniniste nuk mund të mos e pranojë ekzistencën objektive, reale të së bukurës. Kjo e ndan estetikën marksist-leniniste nga estetika idealiste, borgjeze e revizioniste.

Rëndësi nuk ka vetëm pranimi i ekzistencës objektive të së bukurës; rëndësi ka gjithashtu edhe të përcaktosh se ç'i bën fenomenet e ndryshme të natyrës dhe të shoqërisë të jenë të bukur. Ç'është e bukura?

E bukura është një raport objektiv i sendeve dhe i fenomeneve, i anëve të brendshme e të jashtme, i së tërës dhe i pjesëve, i formës dhe i përmbajtjes, i dukjes dhe i thelbit, i strukturës dhe i funksionit, që janë të zhvilluara në mënyrë harmonike njëra me tjetrën, që janë të zhvilluara në masë dhe prandaj i bëjnë sendet e fenomeneve të jenë të përkryera në llojin e tyre.

E bukura është një raport objektiv. Për këtë arsye edhe shumë estetë materialistë paramarksishtë i kushtonin vëmendje të madhe simetrisë, ritmit, metrit, harmonisë, dizarmonisë etj, nocione këto që shprehin raporte të caktuara objektive midis anëve të ndryshme të strukturës së sendeve ose të zhvillimit, të lëvizjes së tyre.

Kuptohet se e bukura në përgjithësi nuk mund të reduktohet në ndonjë shfaqje konkrete të simetrisë apo të asimetrisë, të ndonjë kombinimi harmonik ngjyrash apo të ndonjë cilësie tjetër konkrete të caktuar. Gjithë përpjekjet për të gjetur një shfaqje konkrete, një njësi konkrete që të shërbente si masë për të bukurën në përgjithësi kanë dështuar, sepse një masë të tillë nuk ka dhe s'mund të ketë. Përpjekjet për ta quajtur simetrinë ose «prerjen e artë», proporcionalitetin ose «vijën e bukurisë» së Hogartit, etj. si një masë të përgjithshme të bukurisë nuk dhanë rezultate. Qysh në Greqinë e lashtë Herakliti, duke vënë re larminë e pafundme të fenomeneve të bukura të realitetit, shprehu mendimin mbi karakterin relativ të së bukurës. Ai thoshte: «Njeriu më i shëmtuar është më i bukur se majmuni më i bukur».

Duke pasur ekzistencë objektive e bukura ka edhe karakter relativ. Pse e quajmë të bukurën relative? Sepse ai raport objektiv, që është i bukur në një gjini sendesh e fenomenesh, në një tjetër gjini është i shëmtuar. Qysh në kohën e tij poeti romak Horaci thoshte se s'mund të quhet i bukur një send, që formohet nga pjesët e bukura të sendeve të gjinive të tjera. Sipas tij s'mund të ishte i bukur kombinimi i një koke të bukur njeriu me qafën e një kali, me trupin e luanit, me lëkurën e tigrin, me bishin e palloit dhe me këmbët e dhisë, sepse të gjitha këto pjesë nuk i përshtaten njëra-tjetrës, s'janë në harmoni me njëratjetrën.

Po kështu simetria që mund të jetë shprehje e jashtme gjeometrike e një sendi të bukur, mund të jetë, në një rast tjetër, edhe shprehje e një sendi të shëmtuar; kjo është po kaq e vërtetë edhe për asimetrinë. Qysh në Greqinë e lashtë njëherë se edhe asimetria mund të jetë shprehje e së bukurës.

Prandaj nuk është i bukur çdo raport i së tërës dhe i pjesëve përbërëse, por vetëm ai raport objektiv që i përshtatet masës, gjinisë. Për këtë arsye, ne quajmë të bukur brenda një gjinie sendesh atë send që është i përkryer, tek i cili anët e ndryshme janë të zhvilluara në masë, janë në harmoni të plotë njëra me tjetrën. Kjo gjë e bën sendin të jetë përfaqësuesi më i mirë i gjinisë së vet, dmth i lejon atij të plotësojë më mirë destinacionin e vet. Ja se si psh, në folklor ruajtja e masës, harmonizimi i përgjithshëm i elementeve bëhet shfaqje e burim i së bukurës. Rapsodi popullor, duke na i paraqitur Mujin, Halilin në përpjesëtime hiperbolike heronjsh e ruan këtë masë dhe e harmonizon me të gjitha elementet e tjera të veprës: figura e madhërishtme e Mujit spikat në madhështinë e ambientit dhe të veprave të tij, Muji është një hero vigan, që shterr gurrat, kur ulet të pijë në to, që bën të uturijë toka dhe të bien fletët e pyllit kur ecën me gjokun; ai merr pjesë në luftra të përgjakshme, jeton në kulla shumëkatshe, s'do t'ja dijë nga e ftohta kur thyhen ahët prej borës dhe ngrijnë lumenjtë.

Mund të përmendim edhe një shembull tjetër. Skul-

ptori krijon statujë duke hequr prej një cope mermeri gjithshka «të tepërt», duke lënë në masë aq mermer dhe në atë formë sa në të të shikojmë figurën e një njeriu; po t'i heqë ose po t'i lërë më shumë se sa kjo masë, statuja s'kishte për të qenë e përkryer, pra, e bukur.

Nga forma gjeometrike hapësinore e zogjve kuptojmë se ata janë të destinuar të fluturojnë, kurse peshqit të notojnë, etj. Këmbët në kafshë të ndryshme s'janë një shtojcë që i shëmtton, sepse të ecurit me këmbë përfshihet si një kusht i domosdoshëm i ekzistencës së tyre.

Të gjitha këto tregojnë se e bukura nuk është një raport objektiv thjesht formal, i jashtëm, por është një formë e jashtme, në të cilën «ndriçon» me një origjinalitet të papërsëritshëm një thelb i caktuar, thelbi i përgjithshëm i gjinisë. Është i bukur ai send, pamja e jashtme individuale e papërsëritshme e të cilit në mënyrën më të plotë shpreh thelbin e përgjithshëm të gjinisë, paraqitet si përfaqësuesi i përkryer i gjinisë; është i bukur ai send e fenomen, pamja e jashtme e të cilit harmonizohet me përmbajtjen e sendit, me destinacionin, funksionet e tij. Luani i zhvilluar në mënyrë harmonike është i bukur brenda gjinisë së luanëve; harmonia e ngjyrave dhe e formave të një luleje mund të jetë e bukur brenda gjinisë së luleve, etj. Ngjyra e kuqe në hundën e njeriut mund ta shëmtojë (tek pijaneci) siç mund të jetë shprehje e së bukurës (në mollëzat e faqeve); ngjyra e zezë e korbit është e shëmtuar, kurse syri i zi, flokët e zez mund të jenë të bukur.

Ndryshimi i destinacionit të gjinive të ndryshme nuk mund të mos sjellë edhe ndryshimin e së bukurës nga një gjini sendesh në një tjetër. Brenda jetës shoqërore të bukura janë ato marrëdhënje shoqërore, ato cilësi fizike e shpirtërore njerëzore, ato fenomene ose kushte shoqërore që e favorizojnë progresin shoqëror, që u përgjigjen nevojave objektive të këtij progresi, që e bëjnë të mundur kufizimin maksimal të shkallës së vartësisë, të shtypjes së njeriut ose grupeve shoqërore nga njëri tjetri, që e bëjnë të mundur zgjerimin maksimal të shkallës së lirisë së individit punonjës dhe të masave popullore, që e bëjnë

të mundur lulëzimin e gjithanshëm të personalitetit të njeriut punonjës. Në këtë kuptim bukuria sublimë është e mishëruar në jetën e rendit socialist, komunist, ku kushtet e mësipërme arrijnë shkallën më të lartë të zhvillimit. E bukur në jetën shoqërore të njerëzve të epokës sonë është gjithshka që e ndihmon pohimin në realitet të idealeve social - estetike më përparimtare, të komunizmit, që e ndihmon përparimin e shoqërisë në rrugën e komunizmit. Për këtë arsye Marks ka vënë në dukje se, ndryshe nga rendi borgjez, që gjithë ndjenjat e njerëzve i zëvendëson me ndjenjën e egoizmit, të pronësisë, socializmi sjell shkallën më të lartë të emancipimit të ndjenjave njerëzore, pra, edhe të ndjenjave estetike; sipas Marksit me ngadhënjimin e revolucionit proletar fillon «historia me të vërtetë njerëzore e shoqërisë», me realizimin e idealeve socialiste të klasës punëtore lidhet e ardhmja e ndritur e njerëzimit. Prandaj ai thoshte se «nga fytyrat e rrudhosura prej punës (të proletariatit) na vështron gjithë bukuria e njerëzimit».

E bukura ka karakter relativ gjithashtu sepse sendet ekzistojnë në kushte të ndryshme konkrete. Një send që në raport me një grup sendesh është i bukur, në raport me një grup tjetër sendesh kishte për të qenë i shëmtuar. Qafa e kalit e bashkuar me kokën e njeriut është e shëmtuar, kurse tek kali është e bukur; fustani i bukur i një vajze të re duket i shëmtuar në trupin e një plake apo të një gruaje. Ajo që është e bukur në raport me sendet e tjera të një zone klimaterike, të një stine apo të një brezi gjeografik, nuk mund të jetë e tillë në raport me sende të tjera, në kushte të tjera. Kjo tregon se e bukura varet nga raporti objektiv, real, konkret që vendoset midis një sendi dhe sendeve të tjera.

Estetika marksiste - leniniste e shikon karakterin relativ të së bukurës edhe në një drejtim tjetër. Por që të kuptohet kjo duhet t'i përgjigjemi edhe pyetjes: kur e bukura është një raport objektiv, real, natyror ose shoqëror atëhere përse i njëjti raport objektiv disave u duket i bukur, kurse disa të tjerëve u duket i shëmtuar? Kësaj pyetjeje s'mund t'i përgjigjemi drejt po nuk pamë edhe rolin

e jetës shoqërore në formimin e përfytyrimeve dhe të koncepteve të njerëzve mbi të bukurën.

E bukura dhe idealet social-estetike të njerëzve.

Siç e kemi përmendur në kapitullin e mëparshëm, në procesin e përvetësimit estetik të realitetit nga njerëzit lozin një rol të madh përfytyrimet dhe idealet social-estetike që ata kanë; mirëpo përfytyrimet estetike, nga ana e tyre, janë nën një vartësi të dyfishtë, ato formohen jo vetëm nën veprimin e vetive objektive të sendeve dhe të fenomeneve të realitetit, por edhe nën veprimin e jetës shoqërore, të rendit ekonomik-shoqëror. Këto parime kanë rëndësi për të kuptuar edhe shkakun e ndryshimit të përfytyrimeve të njerëzve mbi të bukurën. Ndryshimi i vetë realitetit objektiv, ndryshimi i kushteve sociale, sidomos, i kushteve ekonomike e klasore, kanë shkaktuar dhe shkaktojnë ndryshime në idealet estetike të njerëzve, në përfytyrimet e tyre mbi të bukurën në natyrë, në jetën shoqërore, mbi të bukurën si cilësi të njeriut. Historia e zhvillimit të artit dëshmon në mënyrë bindëse për vartësinë e përfytyrimeve estetike të njerëzve mbi të bukurën nga rendi ekonomik-shoqëror, nga epoka.

Në pikurat e mbetura ndër shpella nga koha e fiseve primitive janë pasqyruar bukur e me mjeshtëri kafshë të ndryshme, por në to mungon riprodhimi i bukurive të natyrës ose të vetë njeriut. Ky fakt të shtyn të mendosh se piktorët e lashtë «nuk e vinin re» bukurinë e njeriut ose të panoramave të natyrës; të bukurën e gjenin vetëm tek kafshët. Pse ndodhte kjo gjë? Sigurisht bukuria nuk u mungonte në këtë kohë as natyrës, as vetë njerëzve, ndonëse piktorët e lashtë nuk e kishin zbuluar këtë; këta «nuk e vinin re» bukurinë e panoramave, sepse jeta e fiseve ishte e varur drejtpërdrejt dhe në mënyrë të gjithanshme nga gjuetia e kafshëve të egra, që u shërbenin si burim kryesor ushqimi. Gjersa gjuetia ishte lloji kryesor i veprimtarisë prodhuese të fisit për sigurimin e mjeteve të jetesës, piktorët e tij medoemos shikonin dhe pranonin vetëm bukuritë e kafshëve; gjuetia «s'u linte kohë» të

zbulonin bukuritë e trupit të tyre ose të panoramave. Mirëpo kur u kufizua roli i gjuetisë, kur njerëzit filluan të ushtronin sistematikisht bujqësinë e blegtorinë dhe kur këto u bënë lloji themelor i veprimtarisë për sigurimin e mjeteve të jetesës, piktorët e lashtë filluan «të zbulonin» edhe bukuritë e panoramave të natyrës. Bujqësia e blegtoria, zgjerimi i rolit të tyre në veprimtarinë prodhuese të njerëzve, solli në art bukurinë e fushave të bleruara, të bimëve dhe të pyjeve, të luleve dhe të barit, të brymës dhe të vesës, të mjegullave dhe të dëborës, të shiut dhe të reve, të relievit dhe të ujërave, etj.

Sa më të fuqishëm bëheshin njerëzit kundrejt natyrës, sa më tepër kufizohej vartësia e tyre nga forcat spontane shkatërruese të natyrës, aq më fort ata fillonin «të kujdeseshin» edhe për veten e tyre, ta veçonin veten e tyre nga bota e sendeve, të bëheshin të vetëdijshëm për specifikën e tyre në krahasim me të gjitha sendet e tjera dhe aq më shumë njerëzit e bënë edhe veten e tyre objekt vëmendjeje të artit, fillonin të zbulonin edhe bukurinë e tyre njerëzore. Statuetat, krijime të herëshme të skulpturës, të ruajtura nga koha e matriarkatit, dëshmojnë se në këtë kohë skulptorët e kishin zbuluar bukurinë njerëzore, ndonëse e vinin re atë vetëm tek femra, por jo tek meshkujt; kjo është arsyeja që nga kjo kohë nuk na kanë mbetur statuetat me figura burrash. Statuetat e gjetura nga koha e matriarkatit vënë në dukje vetëm bukurinë e femrës, nxjerrin në pah ato tipare të saj që e paraqesin si bartëse e krijuese të jetës, sepse në këtë fazë të zhvillimit shoqëror gruaja dhe veprimtaria e saj jetësore e shoqërore loste rolin vendimtar në jetën e fisit. Kështu u zbulua edhe bukuria njerëzore.

Por historia e artit dëshmon se me ndryshimin e kushteve të jetës shoqërore, të idealeve social-estetike, edhe arti ashtu siç i ka zbuluar bukuritë në fenomenet e realitetit, po kështu i ka «humbur», i ka «harruar». Në shumë fise primitive rritja e ndikimit të fesë, e botëkuptimit fetar i shtyu njerëzit të ndryshonin përfytyrimet e tyre mbi të bukurën, ta «fshihnin» bukurinë e tyre natyrale, ta «fshihnin» bukurinë fizike, duke sajuar një tjetër «ar-

tificiale». Besimi në ekzistencën e shpirtave «të mirë» ose «të liq», të cilëve u atribuohet një forcë e mbinatyrshme, i shtynte njerëzit e fiseve primitive «ta fshihnin» bukurinë e tyre natyrale me lloj-lloj zbukurimesh ornamentale, me lloj-lloj vathësh, tatuazhesh, byzylykësh, bojrash, unazash, maskash, rruazash, rrydash etj., të cilat, sipas besimeve fetare, gjoja e zhduknin dobësinë, pafuqishmërinë e njerëzve, gjoja i bënin ata me të vërtetë të bukur, sepse i largonin nga pamja e tyre reale, natyrale dhe kështu i afronin me forcat hyjnore, të mbinatyrshme. Këtyre zbukurimeve ornamentale njerëzit e lashtë u atribuonin fuqi magjike. Prandaj ata i shikonin si një mjet që u dhuronte njerëzve fuqi të jashtëzakonshme, i afrohte me «shpirtërat», i bënte «të plotfuqishëm» si ata, dmth edhe të bukur.

Po kështu edhe arti kishëtar i mesjetës i «humbi» bukuritë natyrore; në të u zhduk edhe natyra, peisazhi dhe njeriu si qenje fizike, si produkt i natyrës. Arti kishëtar e «humbi» bukurinë natyrore në përputhje me botëkuptimin fetar, që ja nënshtroi artin fesë, e cila predikonte asketizmin, e shpallte natyrën dhe këtë botë «të rreme», «të gënjeshtëtrë», njeriu e quante «mëkatarr» e të zhveshur nga çdo bukuri fizike, kurse bukuritë e natyrës — «të paqena», «iluzore». Për këtë arsye deformimet e pamjes fizike të shenjtorëve në pikturën kishëtare janë një konvencion, me anë të të cilit theksohet se bukuria fizike, natyrore atyre u mungon, se ata qëndrojnë larg fytyrave të njerëzve realë, kurse retë, që i ndeshim nëpër këmbët e shenjtorëve, nuk janë pasqyrim ose një shfaqje e së bukurës në natyrë, por kanë vetëm vlerën e një simboli, që shënon «botën tjetër», «botën e përtejme», «qiejlore», e cila, sipas përfytyrimeve fetare të atëhershme, fillonte me retë.

Në epokën e Rilindjes evropjane arti, sidomos piktura dhe skulptura, «rizbuluan» të bukurën si një anë të botës reale; në qendër të vëmendjes së tij u vu njeriu, si një pjellë e natyrës dhe pjesë e saj, si një qenje tokësore me bukuri natyrore, fizike e shpirtërore, si lulja më e bukur në kopshtin e natyrës, me dëshira, pasione tokë-

sore dhe me një jetë po të tillë. Bile edhe në krijimet e atyre piktorëve dhe artistëve që ruajtën tematikën fetare, në madonat p.sh. të Rafaelit ndriçoi bukuria tokësore e qytetarkave dhe e fshatarkave italiane, figurat e tyre u zhveshën nga aureola mistike, hyjnore; në tablotë e tyre depërtoi edhe bukuria e panoramave, e peisazheve, e natyrës së gjallë, të freskët, shumëngjyrëshe.

Në rrymën artistike të klasicizmit francez, në përputhje me karakterin normativ, racionalist të orientimit estetik të saj, u zhvillua një koncept tjetër mbi të bukurën; sipas përfaqësuesve të kësaj rryme, e bukura është pjellë, krijim i arësyes në bazë rregullash e normash të përcaktuara mirë, është rezultat i një veprimtarie racionale, të paramenduar. Për këtë shkak natyra e egër për ta nuk është tërheqëse, ajo është e shëmtuar, gjersa njeriu s'ka vënë dorë mbi të; ata konsideronin si shfaqje sublime të së bukurës, të ashtuquajturën «natyrë të qethur», shembulli më i mirë i së cilës ishin parqet e kopshtiet e aristokratëve, të pallateve mbretërore.

Në kundërshtim me këtë, romantikët ngazëlleheshin nga bukuritë e natyrës së egër, ekzotike, ata prireshin nga një bukuri e idealizuar, e imagjinuar si kundërshtfaqje e «prozës» së mërzitshme e të shëmtuar të jetës, të realitetit. Këtë kuptim të ri të së bukurës shprehu ideali rusojan i natyrës së virgjër, spontane, të egër, madhështore, të çrregulltë e të shfrenuar. Këtë koncept romantik që mbështetet në një kuptim tërë pasion e entuziazëm sensual dhe të idealizuar të së bukurës, e gjejmë edhe në poetët me prirje romantike të Rilindjes sonë, sidomos tek De Rada:

*«Lisa Toka kish ndërruar
dhe në det ujë të ri
ditësh t'reja kalhtëronte;
po Lumbardha e Anakreontit
aq e moçme Tempë rronte...
Kur agimit iu zbuluan,
si ngazëllim që del nga sytë,
dheu me shtëpi e deti,*

ajo duke rrahur krahët
 xhamash dritares, më zgjoi.
 Vrap u ngrita e vështroj jashtë:
 rrushtë, pak të paharrirë,
 përshtat vendit tonë i shkonte.
 Si lule t'hapura liri,
 që m'i tund, i trazon era,
 n'atë ninull ere qeshin
 ashtu qeshte edhe qjelli.
 Kallëzoret varg pas duajsh,
 po këndonin. Ti vështroje
 e s'kujtoje se rreth teje,
 kishte brengë njerëzish! . . .
 Një ngazëllim më përshkoi kurmit,
 si ngazëllimi në shtrat, mbrëmjes,
 që përshkon vashën e ngrohët,
 Kur ndjen për të parën herë
 sisët që m'i fryhenë.»

Duke u mbështetur në traditën e poezisë popullore
 edhe Çajupi i këndon një bukurie të idealizuar:

«Bukuria jote, leshrat e tua
 posi pëndë korbi, të gjata mi thua,
 ballëtë si dielli, faqet si mollë,
 qafa jot' e gjatë, mesi yt i hollë,
 Faqetë si shegë, dhëmbët si thelpinjë,
 buzët si burbuqe, sytë si gështenjë,
 dora si dëborë, fjala jote mjaltë,
 kurmi yt i derdhur, shtati yt i lartë».

Rryma e realizmit u mbështet në një koncept më të
 zhvilluar estetik të së bukurës, që nuk e ngushton atë
 me kufijtë e estetikës normative të klasicizmit ose të
 neoklasicizmit. Arti realist gjeti rrugë të reja për zgjeri-
 min e procesit të përvetësimit estetik të realitetit dhe
 fushës të së bukurës; ai i afroi përfytyrimet estetike më
 fort me jetën, me realitetin, duke ju shmangur ekzalti-
 meve subjektiviste e sensuale të romantikëve, duke synu-

ar drejt vërtetësisë artistike, duke ju larguar prirjes për
 ta pasqyruar realitetin në mënyrë të njëanshme, duke
 mos e kufizuar sferën e artit vetëm me të bukurën, por
 duke përfshirë në të edhe pasqyrimin e së shëmtuarës.
 Me një forcë të veçantë e shprehu këtë koncept realist
 mbi të bukurën në letërsinë tonë Migjeni, që bëri me
 këtë në artin tonë një hap të madh përpara. Në veprat e
 Migjenit gjen jo aq ngazëllime nga bukuritë e jetës se
 sa dhëmbje për bukurinë e nëpërkëmbur, të përçmuar,
 të poshtëruar.

«Hije. . Jo! — po një grue
 me fytyrë të zbetë edhe me sy
 të zez si jeta e saj . . .
 me buzë të vyshkuna në vaj
 me plagë në gjoks e stolisun
 me veshje dhe me shpirt të grisun,
 një hije grueje,
 një kens këso bote,
 një fantom uje
 vallzonte valle në rrugë të madhe. . .
 Dy hapa para, dy hapa mbrapa
 me kambë të zbathun
 me zemër të plasun,
 dy hapa djathtas, dy hapa majtas
 me flokë të thime,
 me ndjesi të ngrime. . .
 Jeta e saj asht këjo vall' e çmendun
 në rrugat e qytetit tonë,
 një jetë e fikun, një jetë e shterrun,
 shpirt i molisun, zemër e therun,
 një za vorri, një jehonë,
 që vallzon natën vonë
 nëpër rrugat e qytetit tonë».

Duke vazhduar traditat më pozitive të realizmit, arti
 socialist solli në kulturën artistike përfytyrimet dhe kon-
 ceptet më të drejta, më progresive mbi të bukurën, solli
 idealet e reja social-estetike të komunizmit, solli një
 thellim e zhvillim të mëtejshëm të realizmit.

Ja si spikatin përfytyrimet e reja mbi të bukurën në vargjet që citojmë, të Dritero Agollit:

*«Dhe para nesh njeriu i bukur shfaqet,
Kur zhytur në mendime rri gatuan
Çelik a tokë a vargje...
Do thoni ju: ku qënka bukuria?
Përgjigjem unë:
Në mëndjen dhe në duart vija-vija
Të regjura në punë.
O mjeshtri-punë,
Ti më të madhen bukuri skalit,
Skalit pa bujë e zhurmë
Dhe lindja e saj ne na mahnit!»*

Realizmi socialist u kristalizua si një etapë e re më e lartë në zhvillimin e kulturës artistike njerëzore, duke e zbuluar bukurinë sublime në veprën e atyre forcave shoqërore që luftojnë kundër rendit shfrytëzues, imperializmit e revizionizmit, në veprat heroike të njerëzve tanë që ndërtojnë shoqërinë e re socialiste, komuniste, pranverën e njerëzimit, pranverën e bukurisë njerëzore. «Në jetën e popullit, në realitetin tonë, ka theksuar shoku Enver Hoxha, artistët tanë gjejnë frymëzimin e krijimit, tingujt e këngës, ritmet e valles, pastërtinë e gjuhës, hovin e punës, shembullin e heroizmit e të sakrificës, virtutet e larta të thjeshtësisë dhe të drejtësisë popullore»¹⁾.

Në asnjë epokë historike nuk është gjetur e vërteta absolute e bukurisë. Përfytyrimet estetike të njerëzve mbi të bukurën, duke qenë të lidhura me jetën shoqërore, duke u varur e kushtëzuar edhe nga praktika shoqërore e tyre kanë karakter relativ, kanë ndryshuar e ndryshojnë historikisht. Por që këtej nuk duhet nxjerrë konkluzioni se e bukura është absolutisht relative, subjektive; kjo pikëpamje është karakteristike për estetikën idealiste. Në të vërtetë përfytyrimet përparimtare estetike

1) E. Hoxha — Raport i KQ të PPSH në Kongresin V të PPSH, f. 137.

të njerëzve mbi të bukurën, duke qenë relative (sepse kanë karakter historik, kombëtar, klasor), kanë edhe një përmbajtje objektive, janë një pasqyrim i përafërt i atyre raporteve objektive që ekzistojnë në vetë sendet dhe fenomenet e realitetit dhe që i quajmë të bukur. Natyrisht njohja e bukurisë objektive të realitetit, zbulimi i saj, sipas marksizmit, nuk mund të realizohet veçse nëpërmjet praktikës shoqërore dhe kushtëzohet prej saj, ndonëse ajo ekziston në sendet e fenomenet edhe kur njerëzit nuk e vënë re.

Prandaj pranimi i karakterit relativ të së bukurës nuk duhet të na shtyjë ta mohojmë atë si një raport objektiv që ekziston jashtë dhe pavarësisht nga ndërgjegjja personale, ose ta konsiderojmë si thjesht subjektive. Në këtë drejtim shumë interesant është mendimi i Didrosë, që qysh në kohën e vet, ngulte këmbë për karakterin objektiv të së bukurës, megjithëse atë e konsideronte si një raport të caktuar relativ. «Kur unë them, — shkruante ai, — se sendi është i bukur në sajë të raporteve që vëmë re në të, unë kam parasysh jo raportet intelektuale ose të trilluara, të cilat imagjinata jonë u atribuon atyre, por raportet reale që i ka sendi, të cilat mendja jonë i zbulon në të me ndihmën e shqisave». Fasada e Luvrit, shtonte ai, është e bukur dhe ka për të qenë e bukur pavarësisht nëse ka njerëz që e soditin dhe që u pëlqen apo s'ka të tillë, ka për të qenë e tillë edhe sikur të mos ketë fare njerëz që ta soditin. Në këtë kuptim materializmi në estetikë dallohet nga estetika idealiste, që e quan të bukurën absolutisht relative, subjektive, ndërtim të subjektivit, që e mohon ekzistencën objektive të së bukurës dhe çdo përmbajtje objektive në përfytyrimet estetike të njerëzve mbi të bukurën.

**E bukura, e dobi-
shmja, e mira.** Në përpjekjet, që janë bërë në historinë e doktrinëve estetike, për të gjetur një përcaktim të saktë të së bukurës, një vend me rëndësi zë koncepti sipas të cilit e bukura duhet të barazohet me të dobishmen, me të mirën. Kështu, qysh në kohët e lashta, Sokrati mbron-

te pikëpamjen se e bukur mund të jetë vetëm diçka që është e dobishme, diçka e mirë. Sipas tij mburoja mund të quhet e bukur vetëm në qoftë se është e fortë. Partizanët e këtij koncepti kanë mbrojtur konkluzionin se e bukura në fushën e marrëdhënjeve morale përkon me të mirën, në fushën e shkencës me të vërtetën, në jetën shoqërore me interesin shoqëror, etj. Midis partizanëve të këtij koncepti, ka patur nga ata që dobinë e së bukurës e shikojnë në plotësimin e nevojave biologjike, fiziologjike, materiale të njerëzve, në ndonjë përfitim praktik utilitar nga ana e tyre.

Nuk është e vështirë të kuptohet se ky koncept, që e barazon të bukurën me të dobishmen, me të mirën, është i njëanshëm dhe metafizik. Mjafton të kujtojmë se ka mjaft sende të dobishme për njeriun, që s'kanë ndonjë vlerë estetike, që s'mund të quhen të bukur. Koncepti i mësipërm është i dëmshëm, sepse shpie drejt mohimit të vlerave estetike të artit, drejt likuidimit të artit duke e konsideruar si një veprimtari gjoja pa vlerë estetike, si një veprimtari të padobishme.

Në historinë e doktrinave estetike ka ushtruar një ndikim të fuqishëm edhe një koncept tjetër estetik, i kundërt me të parin, ndonëse po aq metafizik dhe i njëanshëm sa edhe ai. Ky koncept i dytë e merr të bukurën dhe të dobishmen, të mirën, të vërtetën si antipode. Kanti pohonte se e bukur s'mund të jetë diçka që vlen për të plotësuar një nevojë praktike utilitare, diçka që mund të jetë e dobishme për njeriun nga pikëpamja praktike utilitare. Kanti thoshte se një tempull mund të na pëlqejë e na pëlqen estetikisht jo si një vend i përshtatshëm strehimi, për t'u mbrojtur nga agjentët atmosferikë, por vetëm me formën dhe më pamjen e tij të jashtme të bukur. Edhe kjo pikëpamje nuk është e drejtë, sepse pa vlerën e tyre praktike — utilitare shumë sende, që i quajmë të bukura, nuk do të ishin të tilla. Koncepti estetik që i shikon si forca, si vlera armiqësore, të kundërta e të papajtueshme të bukurën dhe të dobishmen, të mirën, është i dëmshëm, sepse ka shërbyer e shërben si një përlligjje e formalizmit në art, si

një «argument» në favor të shkëputjes e të pavarësisë së plotë të artit nga politika, nga morali, nga ideologjia, nga lufta klasore, në favor të mohimit të funksionit edukues të artit. Nuk është e rastit që estetët revizionistë e përkrahin këtë koncept, sepse në këtë mënyrë duan të largojnë artin nga detyrat e revolucionit, të politikës marksiste-leniniste të klasës punëtore e të ndërtimit socialist të shoqërisë.

Kundërvënja e së bukurës dhe e së mirës është përdorur e po përdoret nga estetët borgjezë dhe revizionistë edhe në një drejtim tjetër, për të estetizuar të ulëtën, të shëmtuarën, të keqen sociale, plagët e rënda të rendit të padrejtë shoqëror shfrytëzues. Ata predikojnë se gjoja e bukura, duke mos qenë e lidhur me të mirën, ekziston në të keqen sociale, në të ulëtën, në të shëmtuarën. Sipas tyre lidhja e artit me luftën për progresin moral, me luftën për të vërtetën gjoja e vyshk artin. Këtu e ka burimin edhe tendenca e përhapur në artin e sotëm dekadent borgjez e revizionist, që e bën qëllim në vetvete estetizimin e së ulëtës dhe së shëmtuarës, që përlligj degjenerimin moral në vendet kapitaliste e revizioniste.

Raportet midis së bukurës dhe të dobishmes janë më të ndërlikuar se sa paraqiten nga pikëpamjet estetike të njëanshme që i përmendëm pak më lart. Për të kuptuar drejt këto raporte është e domosdoshme të pranohet se e bukura dhe e dobishmja, e mira nuk janë identike, nuk përkojnë në çdo rast. Nuk është e drejtë të mendohet se çdo gjë që është e dobishme nga pikëpamja praktike utilitare për njerëzit është patjetër edhe e bukur; ka plot sende, me të cilat njeriu plotëson nevoja të tij fiziologjike — biologjike osë nevoja të tjera me karakter të ngushtë praktik, utilitar, që nuk janë të bukura. Ajri i freskët, që hyn nga dritarja në dhomë, është i dobishëm për organizmin, është i këndshëm, ndonëse ne nuk e quajmë të bukur. Plehu organik i kafshëve është shumë i dobishëm për nevojat e prodhimit material bujqësor, por nuk mund të quhet i bukur.

E bukura dhe e dobishmja, duke mos qenë identike, nuk janë as antipode, nuk përjashtojnë njëra-tjetrën;

përkundrazi, shpeshherë ato koincidojnë, mpleksen njëra me tjetrën, ekzistojnë dhe shfaqen njëra përmes tjetrës. Kjo është kaq e vërtetë sa që në kohët e lashta njerëzit nuk arrinin t'i ndanin njërin nga tjetra, të bukurën nga e dobishmja, e mira dhe anasjelltas. Bile për këtë arsye grekërit e lashtë përdornin një fjalë të vetme që shprehte njëkohësisht edhe të bukurën edhe të dobishmen, fjalën «kallogagathia». Të njëjtën gjë e vëmë re edhe në ndërgjegjen estetike të popullit tonë. Në folklor, në ciklin e Mujit dhe të Halilit nocionet «e bukur» dhe «e mirë» përdoren gjerësisht si të barabarta, si nocione që kanë të njëjtin kuptim. Nuk është e rastit që në folklorin tonë në vend të fjalës «e bukur» përdoret fjala «e mirë». Kjo gjë tregon se ndërgjegjja estetike e popullit spontanisht ka shprehur lidhjen dhe koincidimin e shpeshtë të së bukurës dhe së dobishmes.

Në një kuptim e bukura gjithmonë është e dobishme për njeriun, për një grup njerëzish, për një klasë apo shoqëri. Nuk mund të ketë fenomene estetike të realitetit e të artit që të mos jenë të dobishme. Kështu p.sh. gjithë fenomenet estetike, pa asnjë përjashtim, janë të dobishme për edukimin estetik të njeriut, që është një anë e edukatës së përgjithshme të personalitetit të njeriut, si pjesëtar i një grupi shoqëror, i një klase ose shoqërie. S'mund të ketë shoqëri ose grup shoqëror që të mos jetë i interesuar për t'i formuar estetikisht pjesëtarët e tij në një drejtim që i nevojitet, që është i dobishëm për të. Fenomenet estetike janë të dobishme jo vetëm në këtë drejtim, jo vetëm për ta edukuar estetikisht njeriun, por edhe në shumë drejtime të tjera, në formimin e tij moral, politik, kultural dhe shpirtëror, etj. Prandaj marksizmi pranon se s'ka e s'mund të ketë fenomene estetike, vlera estetike të realitetit dhe të artit, që të mos jenë të dobishme në njërin ose tjetrin drejtim për njerëzit.

Për marksizmin është krejt i papranueshem koncepti i Kantit, që e quante të bukurën të painteres për njerëzit. Në të vërtetë e bukura s'mund të jetë e painteres për ata. Natyrisht lidhja midis së bukurës dhe thelbit, përmbajtjes së sendeve, që i bën ata të jenë të dobi-

shëm nga pikëpamja praktike utilitare, nuk është gjithmonë e drejtpërdrejtë; ajo ka raste kur është e tërthortë, ndonse nuk mungon.

E bukura, duke qenë e dobishme, nuk është gjithmonë e tillë në kuptimin e ngushtë praktik — utilitar të fjalës. Ka raste, kur e bukura paraqitet si një cilësi e sendeve që i shërbejnë njeriut për të plotësuar nevoja të caktuara praktike utilitare. Të bukura mund të jenë frutat, që na shërbejnë si ushqim, mund të jenë pemët e një pylli, që na hyjnë në punë si lëndë druri, mund të jenë ndërtesat, që krijohen për të banuar ose tornot që përdoren për të prerë metalet. Qysh nga koha e Vitruvit teoria e praktika e arkitekturës pranon lidhjen e pandarë midis së bukurës, dobisë dhe fortësisë së ndërtimeve. Do të ishte gabim që bukuria e sendeve që përmendëm të merret si krejt e shkëputur, e ndarë nga vlera praktike utilitare e tyre, nga dobia, nga interesi që paraqitin ata për të plotësuar nevoja praktike utilitare të njerëzve. Vetëm formalizmi e shkëput bukurinë e këtyre lloj sendeve nga çdo vlerë praktike utilitare e tyre, pranon një bukuri krejt formale si formë e paqëllimtë, e painteres. Në të vërtetë bukuria e sendeve, që i përmendëm, nuk është e pavarur nga brendia e tyre, që i bën ata vlera, me të cilat njeriu plotëson nevoja të caktuara praktike utilitare.

Të njëjtën gjë mund të themi edhe për fenomenet nga jeta e shoqërisë, bukuria e të cilave lidhet shpeshherë me faktin se thelbi, përmbajtja e tyre sociale është e dobishme për qëllimet politike apo interesat ekonomike të një klase, për qëllimet morale ose për luftën klasore që zhvillon një grup social kundër një tjetri, etj. Solidariteti i punonjësve, internacionalizmi i tyre, veprimet dhe sjelljet e tyre, që përshkohen nga ndjenjat e kolektivizmit socialist ne i marrim si shfaqje të së bukurës në jetën e shoqërisë sonë, por ato janë edhe të dobishme për qëllimet e interesat ekonomike, politike, morale të klases punëtore, të revolucionit socialist.

Nga ana tjetër, është i gabuar edhe mendimi se sendi, po nuk që i dobishëm për të plotësuar nevoja praktike,

fiziologjike, utilitare të njerëzve, nuk mund të jetë i bukur. Në të vërtetë ka shumë sende të bukura që nuk na shërbejnë për të plotësuar ndonjë nevojë të tillë materiale. Psh, kur ne jemi duke soditur larg në horizont një varkë me vela të fryra nga era, që rrëshqet me shpejtësi nëpër ujërat e kaltra të hapësirave të pafundme të detit, mund të fitojmë e fitojmë kënaqësi të vërtetë estetike jo sepse kjo panoramë është e dobishme për ne nga pikëpamja biologjike, jo sepse varkën e shikojmë si mjet të dobishëm transporti, por sepse ne na pëlqen si një peisazh i natyrës së bukur, që simbolizon hovet e papërmbajtura, ëndërrën e njeriut për të shkuar përpara, që simbolizon guximin dhe gëzimin e njeriut të kredhur në bukuritë e natyrës. Pra, kjo panoramë që soditim është për ne e bukur dhe njëkohësisht e dobishme (për edukimin tonë estetik) edhe pse me të nuk plotësojmë drejt për drejt ndonjë nevojë fiziologjike.

Kjo ka rëndësi sidomos për veprat e artit, të cilat shërbejnë për të plotësuar kërkesat shpirtërore estetike të njerëzve dhe jo ndonjë nevojë të ngushtë praktike utilitare. Një tablo, një natyrë e qetë, që paraqit fruta e zarzavate, nuk është e dobishme për t'u ngrënë, për të plotësuar ndonjë nevojë fiziologjike, por na kënaq estetikisht, na plotëson kërkesat tona shpirtërore artistike, estetike. Kjo mund të thuhet jo vetëm për veprat e artit, por edhe për shumë fenomene estetike të natyrës e të jetës shoqërore. Përdëmi i diellit me vezullimin e ngjyrave të horizontit na pëlqen estetikisht, pa pretenduar që kjo pamje e natyrës të na plotësojë ndonjë nevojë praktike utilitare. E bukura edhe kur s'plotëson nevoja praktike utilitare të ngushta, është e dobishme, sepse ndihmon në zhvillimin e ndjenjave, të vullnetit, të karakterit, në formimin e idealeve estetike, të psikologjisë së njerëzve. E bukura ushtron një ndikim të fuqishëm mbi ndjenjat sociale të njerëzve, i bashkon e i forcon ndjenjat, vullnetin, mendimet e njerëzve. Prandaj çdo fenomen estetik është në këtë ose atë drejtim i dobishëm. S'mund të ketë fenomene estetike, për të cilat njerëzit të mos jenë të interesuar, ndonse ka fenomene estetike,

që përdoren për të plotësuar kërkesat shpirtërore estetike të njerëzve, por jo nevoja të ngushta praktike utilitare të tyre.

Në këtë kuptim është krejt i papranueshëm mendimi i estetikës formaliste mbi një bukuri «të pastër», mbi një ndjenjë e shije artistike «të pastër», që s'lidhen me interesat ose qëllimet politike, me parimet morale të njerëzve, të klasave, të shoqërisë.

Në shoqërinë tonë gjithë veprimtaria për edukimin estetik të njeriut, gjithë veprimtaria që e mëson njeriun të kënaqet me të bukurën dhe ta krijojë të bukurën, i nënshtrohet qëllimit tonë të madhërishtëm e fisnik, ndërtimit të plotë të socializmit dhe të komunizmit. Qëllimet e artit tonë socialist janë të pandara nga lufta për progresin social, politik e moral të shoqërisë, nga lufta për zgjerimin e sferës së shtrirjes të së bukurës e të së mirës, që realizohet në procesin e ndërtimit të socializmit e të komunizmit, nga lufta për të vërtetën, të cilën na e jep sot arti, i mbrytur me botëkuptimin marksist-leninist, me idealet social-estetike të komunizmit.

E bukura në sendet e krijuara nga njeriu. Këto që thamë për raportin midis së bukurës dhe së dobishmes kanë një rëndësi shumë të madhe për të kuptuar vlerën estetike të sendeve që

nuk gjenden të gatshme në natyrë, që i krijon njeriu duke transformuar botën materiale për të plotësuar nevoja të caktuara të jetës së tij shoqërore. Ky problem ka rëndësi gjithashtu për të kuptuar vendin e vlerave estetike, sidomos në artet e aplikuara, dekorative.¹⁾

Njerëzit, për të plotësuar nevojat më të ndryshme materiale e shpirtërore të jetës së tyre, janë të detyruar të prodhojnë lloj-lloj sendesh. Të tilla sende janë veglat

1) Arte të aplikuara quajmë gjithë atë lloj veprimtarie krijuese artistike që shoqëron procesin e prodhimit të atyre sendeve, me të cilat njerëzit plotësojnë nevoja të caktuara materiale shoqërore dhe që i pasuron këto sende edhe me vlera estetiko-artistike.

e punës ose armët, ndërtesat ose mjetet e komunikacionit, orenditë shtëpiake ose veshjet, mobiljet ose enët e guzhinës etj. Mirëpo, siç ka thënë M. Gorki, «njerëzit janë artistë nga natyra dhe synojnë ta futin të bukurën kudo në jetën e tyre». Njerëzit, duke krijuar sende të ndryshme për të plotësuar nevojat e tyre, përpiqen shpeshherë t'i pajisin edhe me cilësi estetike, t'i bëjnë të bukura. Natyrisht nuk është i bukur çdo send që krijon njeriu për të plotësuar nevojat e tij praktike utilitare. Por sidoqoftë që nga kohët e lashta e deri sot prodhimi material ka qenë i lidhur në njërin ose tjetrën shkallë me artet dekorative, të aplikuara dhe përmes tyre shumë sende me vlerë praktike utilitare janë pajisur edhe me vlera estetike. Në kushtet e jetës së sotme, kur numri i sendeve dhe i mjeteve utilitare që prodhohen e përdoren nga njerëzit është shtuar shumë (mjafton të krahasojmë se sa më të shumta janë sendet e përdorimit personal në familje, sendet e orenditë shtëpiake në familjen e sotme qytetare në krahasim me atë që jetonte disa mijëra vjet më parë), kur po zgjerohet procesi i standardizimit dhe i tipizimit të prodhimit modern industrial (industria e sotme moderne prodhon në sasi kolosale sende identike) zhvillimi i arteve të aplikuara, dekorative është bërë një nevojë e rëndësishme. Vetëm kështu mund të krijohen sende të prodhimit industrial, që janë të përshtatshëm të plotësojnë jo vetëm nevojat praktike utilitare por edhe nevojat shpirtërore estetike. Këtu qëndron edhe shkaku pse në vendin tonë po zgjerohen e po shtohen përpjekjet për të prodhuar mallra e sende jo vetëm të dobishme, me cilësi të larta, por edhe të bukura.

Cila është veçoria specifike e bukurisë së sendeve, që krijohen për të plotësuar nevoja praktike utilitare dhe ku e si shfaqet ajo?

Veçoria më themelore e bukurisë së sendeve të dobishme qëndron në faktin se ajo është frut i veprimtarisë së vetëdijshme, të paramenduar, racionale të njeriut. Të bukura mund të jenë ato sende që autori i tyre i krijon sipas përfytyrimeve të tij ideale estetike, i ndërton duke materializuar në to përfytyrimet që ka mbi të

bukurën. Të bukura janë sendet më të përsosura në gjininë e tyre, të zhvilluara në masë, të krijuara me mjeshtëri. Kjo është e mundur, kur në sendet e krijuar harmonizohet *masa e lëndës natyrore*, që shërben si material i parë për krijimin e sendit, me *masën e kërkesave njerëzore*, për plotësimin e të cilave krijohet sendi. Kështu p.sh. me baltën në poçeri krijojnë enët të bukura, me dhëmbin e elefantit krijojnë statueta, etj. Ndërtesa për banim, që të jetë me të vërtetë e bukur, duhet të krijohet në një mënyrë të tillë që, nga njëra anë të jenë shfrytëzuar sa më mirë vetitë e materialeve të ndërtimit (e drurit, gurit, beton armesë, xhamit etj.) dhe, nga ana tjetër, të plotësojë sa më mirë kërkesat e nevojat praktike utilitare dhe shpirtërore të njerëzve, që e përdorin (për banim ose për prodhimin, si sallë ekspozite ose për institucione publike etj). Për artet e aplikuara ka rëndësi të madhe njohja e vetive natyrore të materialeve me të cilat krijohen sendet e dobishme, njohja e ligjeve natyrore të përpunimit e të transformimit të këtyre lëndëve, e ligjeve të përdorimit të veglave dhe mjeteve me të cilat njeriu vepron mbi këto lëndë dhe i transformon, i shndërron në sende të dobishme. Prej qelqit nuk mund të krijohen sende të bukura, psh vazo të bukura, në qoftë se nuk njihen vetitë fizike, kimike të kësaj lënde, në qoftë se nuk njihet teknologjia e përpunimit, në qoftë se nuk përdoren mjetet e përshtatshme për t'i dhënë formën e nevojshme, në qoftë se mungon përvoja e punës për përdorimin e teknikës së industrisë së qelqit, etj. Kjo tregon se krijimi i së bukurës është i lidhur drejtpërdrejt me *mjeshtërinë*. Për këtë arësye nocionet «mjeshtëri» dhe «art» përdoren shpesh, në kuptim të njëjtë. Ne e quajmë art edhe mjeshtërinë e bujkut, të kirurgut, të poçarit ose të mësuesit, të druvarit ose të balerines. Prodhimi i sendeve të bukura kërkon mjeshtëri në çdo fushë të krijimtarisë. Mjeshtëria është kusht për të krijuar sende të përsosura në gjininë e tyre, bartëse të së bukurës. Prandaj mjeshtëria është në çdo fushë të krijimtarisë së njeriut edhe *burim* i së bukurës, edhe *shfaqje* e së bukurës.

Mirëpo sado e lartë të jetë mjeshtëria e përdorur, sendi nuk do të ishte i bukur sikur të mos plotësonte nevojat për të cilat është krijuar. Nuk mund të jetë e bukur një biçikletë që i ka rrotat në formën gjeometrike të katrorit, sado e lartë të ketë qenë mjeshtëria e përdorur për krijimin e saj, sepse kjo formë e pengon të plotësojë funksionin e saj praktik, e pengon lëvizjen e saj. Po kështu s'kishte për të qenë i bukur aeroplani në formën e automobilin, gota pa fund; nuk mund të jetë e bukur një ndërtesë në qoftë se i mungon çdo komoditet për njerëzit që banojnë, në qoftë se i mungon çatia, etj. Vetëm kur sendi me formën e cilësitë që ka plotëson sa më mirë qëllimin për të cilin krijohet, mund të jetë i bukur. Prandaj, kur nuk njihet qëllimi, funksioni praktik utilitar i sendeve të bukura, ato mund të na duken të shëmtuara. Në muzeumet tona arkeologjike janë ekspozuar plot enë të madhësive të ndryshme që përdoren në kohët e lashta për të mbajtur lëngje, ujë ose verë, dhe që e kanë pjesën fundore në formën e konit. Forma konike e tyre mund të na duket e shëmtuar, gjersa nuk u jep këtyre enëve stabilitetin e qëndrueshmërinë e nevojshme për të mos u rrëzuar. Mirëpo forma e tyre është e bukur, sepse këto enë njerëzit i futnin në rërë ose në dhe e kështu, duke hyrë thellë, ato qëndronin shumë mirë.

Ndryshimi i jetës shoqërore ka sjellë me vete kërkesa të reja të njerëzve për sendet. Për këtë arsye edhe përfytyrimet mbi bukurinë e sendeve të krijuara për nevoja praktike utilitare kanë ndryshuar. Historia e arteve të aplikuara zbulon se si kanë ndryshuar historikisht përfytyrimet estetike të njerëzve mbi bukurinë e sendeve me vlerë praktike utilitare.

Fakti që e bukura në sendet utilitare krijohet nëpërmjet veprimtarisë së vetëdijshme të njeriut, është përdorur e përdoret nga estetika idealiste për të mohuar karakterin objektiv të së bukurës. Në të vërtetë ky fakt nuk është argument në favor të mohimit të karakterit objektiv të së bukurës.

Fakti që njeriu krijon sende të bukura tregon se e

bukura ekziston objektivisht, se ka objektivisht, realisht fenomene estetike të bukura, prandaj edhe njeriu mund të krijojë sende të bukura.

Bukuria nuk gjendet vetëm në sendet e krijuara nga njerëzit, por ekziston objektivisht, realisht edhe në sendet që s'janë produkte të veprimtarisë njerëzore. E bukura ekziston edhe jashtë sferës së veprimtarisë së pararenduar, të vetëdijshme të njeriut, ekziston në formën e bukurisë «primare» në natyrë e në shoqëri.

Përfytyrimet estetike të njerëzve, të materializuara në sendet e krijuara, nuk janë thjesht subjektive, arbitrare, s'janë thjesht «shpikje» e «trillime» të intelektit, por kanë një përmbajtje objektive. Përmbajtja e këtyre përfytyrimeve estetike është nxjerrë nga vetë realiteti objektiv, nga natyra dhe jeta shoqërore.

Arkitektura, artet e aplikuara na japin një material shumë të pasur faktesh, që tregojnë se zbukurimet ornamentale dekorative që përdoren në to janë mbështetur e mbështeten gjerësisht në përfytyrimet e njerëzve mbi format gjeometrike dhe pamjen e sendeve dhe të fenomeneve konkrete të botës reale, dmth burimi i parë i tyre ka qenë vetë realiteti objektiv.

Tek sendet e krijuara nga njerëzit e bukura është një anë e tyre objektive, reale, ndonse është formuar sipas përfytyrimeve estetike të njeriut. Bukuria e një automobili, e një ndërtese është reale, është cilësi e sendit, ashtu siç ekziston vërtet dhe është reale vetë ndërtesa, ndonse kjo, së bashku me cilësitë estetike të saj, është krijuar nga njeriu. Nuk duhet, pra, të ngatërrohet problemi se ç'rol mund të lozë njeriu në krijimin e së bukurës (ky rol është shumë i madh e do të shtrihet e do të zgjerohet) me problemin e karakterit objektiv të së bukurës në sendet e krijuara nga njeriu. Bukuria e këtyre sendeve të krijuara nga njeriu nuk është një iluzion, një keqkuptim subjektiv, por është reale, objektive, si një cilësi e sendeve. Prandaj e bukura ka karakter objektiv edhe kur krijohet me vetëdije nga njeriu.

E bukura në art. Të gjitha këto që u thanë për të bukurën në sendet e krijuara nga njeriu janë plotësisht të vërteta edhe për artin. Arti është gjithashtu produkt i veprimtarisë racionale të njerëzve, është krijim njerëzor. Mirëpo veprat thjesht artistike, sidoqoftë, dallohen nga sendet me funksione të dyfishta praktike utilitare dhe artistike. Veprat artistike monofunkionale krijohen vetëm për t'u soditur si të tilla e jo për të plotësuar ndonjë nevojë të ngushtë materiale, utilitare, biologjike. Prandaj e bukura në art nuk mund të mos ketë specifikën e saj.

Ku qëndron, pra, specifika e së bukurës në fushën e artit?

Në art e bukura është një cilësi e *domosdoshme*, e *përgjithshme*, kurse kjo s'mund të thuhet për sendet praktikisht utilitare. Sendet me të cilët njeriu plotëson nevojat praktike materiale utilitare mund të jenë të bukura, por mund edhe të mos jenë, mund të kenë në vetvete vlera artistike, por mund edhe të mos kenë, kurse vepra artistike, që t'u mungojë e bukura, s'ka dhe s'mund të ketë. Vlera artistike e çdo veprë artistike lidhet patjetër edhe me qenjen në të të së bukurës. E bukura nuk i mungon asnjë lloj arti, asnjë faze të historisë së zhvillimit të artit. S'ka artist, pavarësisht nga lloji i artit ku krijon, që të mos ketë si synim krijimin e së bukurës. Kjo e bën artin të jetë *forma më e lartë, më e koncentruar e përvetësimit estetik të realitetit*.

Në ç'mënyrë ekziston dhe shfaqet e bukura në fushën e artit?

Arti është pasqyrim i realitetit; ai përmbajtjen e tij e nxjerr nga realiteti. Por, meqenëse e bukura ekziston si një cilësi estetike objektive e realitetit, ajo depërton në këtë mënyrë edhe në përmbajtjen e artit. Arti demokratik, përparimtar, ka treguar gjithmonë një ndjeshmëri të lartë ndaj së bukurës së realitetit, e ka kërkuar atë në jetë dhe e ka pasqyruar në mënyrë të koncentruar, të përgjithësuar. Poezia e Fan S. Nolit që i kushtohet Bajram Currit na pëlqen, sepse në të personaliteti historik i heroit është perceptuar prej poetit si

shfaqje e së bukurës në jetë. Heroi, personazhi pozitiv, ka qenë në gjithë historinë e artit një nga rrugët e afirmimit të idealeve estetike, të përfytyrimeve estetike mbi të bukurën. Trupëzim i së bukurës janë Prometeu dhe Antigona, Penelopa dhe Beatricja, Davidi e Moisiu, Emilia Galoti dhe Karl Moor, Pavël Vllasovi dhe Nili, Çapajevi dhe Koshevoj, Hajdar Reçani dhe Stavri Lara, Gjikë Shpati dhe Murash Gjoka, Katrina dhe Lumto Gjinari, Vita dhe Adili, etj.

Për artin e realizmit socialist është karakteristik afirmimi i idealeve estetike të komunizmit, sidomos përmes heroit pozitiv, që është mishërimi më i plotë i së bukurës, përmes forcave revolucionare të kohës sonë, të realitetit socialist.

Nga kjo që thamë nuk duhet nxjerrë konkluzioni se e bukura në art është një pasqyrim i çfarëdollojtë i bukurisë reale. Arti nuk është një pasqyrim pasiv, mekanik i realitetit. Prej kohësh është vënë në dukje se tjetër është të pasqyrosh një fytyrë të bukur dhe tjetër është ta pasqyrosh bukur një fytyrë të çfarëdollojtë. Arti është një *koncentrat* i bukurisë së botës reale; në figurat artistike nxirret në pah, theksohen dhe përgjithësohen tiparet më karakteristike të bukurisë reale. Për këtë arsye, që vepra artistike të jetë e bukur, nuk mjafton të pasqyrojë në çfardolloj mënyrë fenomene të bukura të realitetit; ka vepra artistike që nuk kanë vlerë estetike të vërtetë, që na mërzhitin e s'na japin kënaqësi estetike, ndonse pasqyrojnë fenomene të bukura të realitetit. Atëhere ç'u mungon këtyre veprave që të bëhen të bukura? Atyre u mungon mjeshtëria artistike.

Në art e bukura krijohet, duke e pasqyruar realitetin në mënyrë të veçantë, sipas ligjeve të së bukurës d.m.th. me mjeshtëri artistike. Në këtë kuptim të bukur janë jo vetëm Afërdita e Milosit dhe madonat e Rafaelit, por edhe fytyrat e rrudhosura nga jeta e pleqve dhe plakave të pikturuara nga Rembrandi. Në art realiteti pasqyrohet sipas ligjeve të përgjithshme artistike (që janë të njëjta në llojet më të ndryshme të artit) dhe sipas ligjeve *specifike* artistike (që janë të ndryshme në çdo lloj arti).

Njohja, zotërimi dhe përdorimi i këtyre ligjeve në procesin e krijimtarisë artistike përbën një anë shumë të rëndësishme të mjeshtërisë artistike. Të pasqyrosh, pra, sipas këtyre ligjeve realitetin do të thotë ta pasqyrosh sipas ligjeve të së bukurës, do të thotë të krijosh të bukurën në fushën e artit. Arti është jo vetëm *pasqyrim* i së bukurës së realitetit, por ai është dhe *krijim* i së bukurës, i një bukurie që nuk e përmban vetë realiteti, por që e krijon në mënyrë të ndërgjegjshme njeriu. Kjo bukuri krijohet në art kur artisti e riprodhon, e pasqyron realitetin me *mjeshtëri artistike*. Në goftë se mjeshtëria është kudo burim dhe shfaqje e së bukurës, atëhere mjeshtëria artistike është edhe më shumë. Sa më e lartë të jetë mjeshtëria artistike aq më e përsosur, më e pasur është bukuria e krijuar në art. «E bukura, — ka thënë M. Gorki, — është një kombinim materialesh të ndryshme, si dhe tingujsh, ngjyrash, fjalësh, që u jep krijimeve të njeriut mjeshtër një formë që vepron mbi ndjenjat dhe arësyen, si një forcë që u ngjall njerëzve habi, krenari e gëzim për aftësitë e tyre krijuese».

Shprehja më e plotë e më e lartë e mjeshtërisë artistike si shfaqje e së bukurës është *harmonia*, *shkrirja harmonike*, *zhvillimi* në masë i dy anëve të çdo veprë artistike, i *përmbajtjes* dhe i *formës* së saj. Harmonizimi i përmbajtjes dhe i formës, përshtatja e formës përmbajtjes, organizimi i përmbajtjes në atë formë që i përshtatet, është një synim i përhershëm i mjeshtërisë artistike, është një rrugë e rëndësishme për krijimin e së bukurës në art.

Mirëpo nuk duhet menduar se në çdo vepër artistike, ku vendoset një unitet midis përmbajtjes dhe formës, ku materializohet një mjeshtëri e lartë artistike, ekziston patjetër e bukura. Që të krijohet e bukura në fushën e artit nuk mjafton vetëm mjeshtëria artistike. Kjo gjë shpjegon pse veprat artistike që kanë qenë vlerësuar si të përsosura, të bukura në një periudhë, nuk kanë qenë pëlqyer nga njerëzit e një periudhe tjetër. Piktoret e mesjetës kanë mbajtur përgjithësisht

një qëndrim kritik ndaj pikturës e skulpturës së Greqisë dhe Romës së lashtë, ose përfaqësuesit e realizmit kanë mbajtur një qëndrim kritik ndaj klasicizmit ose romantizimit. Ky qëndrim kritik shpjegohet jo se është vënë në dyshim mjeshtëria e lartë e skulptorëve ose piktorëve të antikitetit, e artistëve të klasicizmit apo të romantizimit, por sepse parimet ideo-artistike, nga të cilat ata kanë krijuar, kanë qenë shumë më të ndryshme në krahasim me ato të piktorëve të një epoke tjetër. Prandaj, që një vepër artistike të jetë me të vërtetë e bukur, duhet që në të realiteti të jetë pasqyruar, interpretuar e riprodhuar sipas parimesh ideo-artistike dhe idealesh social-estetike, që përputhen me idealet tona. Në goftë se një artist, mjeshtër në zanatin e vet, krijon një vepër artistike sipas një ideali social — estetik të kundërt me tonin, ajo nuk mund të na pëlqejë. Kur koncepti mbi të bukurën, që është trupëzuar në një vepër artistike, nuk përkon ose është në armiqësi me përfytyrimin tonë, ajo s'mund të jetë e bukur. Na pëlqejnë e na kënaqin estetikisht vetëm ato vepra artistike në të cilat janë trupëzuar idealet social-estetike, që përkojnë me idealet tona social-estetike. Kjo do të thotë se e bukura në art lidhet jo vetëm me mjeshtërinë artistike, por gjithashtu edhe me botëkuptimin e artistit, me pikëpamjet e tij filozofike, politike, morale, me parimet estetike, artistike, me metodën artistike, së cilës i përmbahet artisti.

Këto që u thanë na ndihmojnë të kuptojmë pse na japin kënaqësi estetike dhe i quajmë të bukura shumë vepra artistike, që pasqyrojnë fenomene të shëmtuara të ulëta të realitetit. Problemi i së bukurës në art bëhet më i vështirë për t'u kuptuar, sidomos, kur arti pasqyron fenomene të shëmtuara të realitetit. Është më lehtë të kuptosh pse p.sh. na pëlqen elegjia e Fan S. Nolit, që i kushtohet Bajram Currit, por është më vështirë të kuptojmë pse na pëlqen edhe «Marshi i Barabajt», që është një mallkim i vërtetë për Ahmet Zogun dhe bashkëpunëtorët e tjerë të tij.

Edhe vargjet e kësaj poezie në i quajmë të bukura megjithëse nuk pasqyrojnë ndonjë gjë të bukur. Ose po kështu na japin kënaqësi estetike edhe vepra të tilla si «Revizori» i N. Gogolit ose «Zotërinjtë Gollovjovë» e Salltikov Shçedrinit, ndonëse në këto vepra nuk ka as edhe një personazh pozitiv, bartës të idealeve social-estetike përparimtare.

Atëherë pse na pëlqejnë? Së pari, sepse në to realiteti është riprodhuar *artistikisht*; së dyti, sepse realiteti i shëmtuar është vlerësuar nga ideali i së bukurës, është dënuar e demaskuar. Bile në faktin që arti realist e krijon të bukurën edhe kur pasqyron fenomene të shëmtuara, qëndron një nga epërsitë e tij në krahasim me rrymat artistike si klasicizmi francez i sh. XVII, sipas së cilit e bukura në art krijohet vetëm nëpërmjet pasqyrimin të së bukurës së realitetit. Prandaj idealet social-estetike përparimtare mund të afirmohen në art dhe në të mund të krijohet e bukura edhe kur ai pasqyron fenomenet e shëmtuara e të ulëta të realitetit.

Në qoftë se artisti mjeshtër niset nga ideale social-estetike përparimtare, ai lka mundësi të zbulojë thelbin e vërtetë të fenomeneve të shëmtuara e të ulëta të realitetit, të përcaktojë drejt kuptimin dhe rolin negativ të tyre në jetë, të zbulojë kontrastin, armiqësinë e tyre me të bukurën dhe t'i pasqyrojë artistikisht, dmth sipas ligjeve të së bukurës. Kjo është edhe një nga rrugët e afirmimit, të krijimit të së bukurës në art. Të gjitha këto tregojnë se e bukura në art është një cilësi e domosdoshme, e përgjithshme, se pa të nuk mund të ekzistojë arti. Kjo gjë e bën artin formën më të lartë, të koncentruar të përvetësimit estetik të realitetit.

Pra, e bukura në art qëndron në përmbajtjen e tij, që pasqyron me vërtetësi artistike realitetin nga pozitativat e një ideali përparimtar dhe që trupëzohet në forma të përsosura artistike.

C'qëndron më lart: bukuria e realitetit apo e artit?

Pasi sqaruam se ku qëndron e bukura në realitet dhe në art, mund të shtrojmë problemin: c'qëndron më lart, cila ka vlerë estetike më të madhe — e bukura e realitetit apo e bukura e artit?

Në historinë e doktrinave estetike mjaft materialistë paramarksistë kanë mbrojtur mendimin se gjoja e bukura e realitetit qëndron më lart se e bukura e artit. Bile Çernishevski të bukurën në art e quante një bukuri surrogato, që nuk mund të konkurrojë nga asnjë pikëpamje dhe të krahasohet me bukurinë e realitetit. Sipas tij arti na pëlqen e na kënaq aq sa është e mundur që në të të shfaqet bukuria reale e natyrës dhe e jetës shoqërore. Për këtë arsye edhe kënaqësinë estetike që fitojmë nga arti ai e quante të cinguar, gjysmake. Kuptohet se materialistët, kur e vinin të bukurën e realitetit mbi të bukurën e artit, kanë dashur të theksojnë në luftë kundër formalizmit se arti përmbajtjen e tij e nxjerr nga vetë realiteti, po megjithëkëtë pikëpamja e tyre ka qenë metafizike, e njëanshme.

Shumica e estetëve idealistë kanë mbrojtur një pikëpamje tjetër, të kundërt me të parën, sipas së cilës bukuria e artit qëndron më lart se e bukura e realitetit, të cilën e quanin të zbetë dhe gjysmake. Sipas tyre edhe kënaqësia estetike që fitojmë nga bukuria reale është e cinguar, e metë dhe s'mund të krahasohet me bukurinë e veprave artistike; aq më tepër që arti e përmban të bukurën edhe kur pasqyron fenomene të shëmtuara. Edhe kjo pikëpamje është metafizike, e njëanshme.

Atëherë si qëndron puna në të vërtetë? Nuk është e drejtë që bukurinë e realitetit t'ja kundërvëmë bukurisë së artit, që bukurinë e artit ta vëmë mbi bukurinë e realitetit dhe anasjelltas sepse secila ka, siç e kemi parë, specifikën e saj. Veçoritë e tyre specifike tregojnë se, nga një pikëpamje, bukuria e artit është me të vërtetë e kufizuar, në krahasim me larinë e pafundme të bukurisë së realitetit, nga e cila janë mahnitur, kanë mësuar dhe të cilën e kanë pasqyruar në veprat e tyre gjithë artistët e mëdhenj. A mund të ketë piktor, sado

gjenial qoftë, që me tablotë e tij të konkurrojë me larminë e peisazheve të panumurta, të mahnitshme të natyrës? Me të drejtë në poezinë e tij «Perëndim dielli në verë» Asdreni thotë se «natyra duket më vjershtëore» se çdo poet. Edhe Dritëro Agolli në poezinë e tij «Vjeshta» shpreh ndjenjën e varfërisë së poetit, që përpiqet të gjejë e s'i gjen të plota e të përkryera figurat artistike me të cilat kërkon të paraqitë bukuritë e natyrës në vjeshtë, kërkon të na flasë «për vjeshtën — piktores, që rri në zabel me furçe në dorë dhe me akuarel».

Bukuria e realitetit është e pashterrur. As arti, as një artist dhe as të gjithë së bashku nuk mund ta ezaurojnë atë. Atë freski e larmi, gjallëri që e ka e bukura në realitet nuk mund ta ketë në art. Në këtë kuptim edhe kënaqësia estetike që fitojmë nga fenomenet e bukura të realitetit nuk është gjysmake dhe e cunguar, por ka vlerë të plotë, autentike estetike.

Natyrisht e gjithë kjo nuk e mohon aspak vlerën specifike edhe të bukurisë së artit. Arti është në gjendje të na japë koncentre bukurie, ta futë të bukurën aty ku i lypset njeriut, e krijon dhe e vendos në ato forma që nuk e gjejmë në vetë realitetin. Arti ynë socialist përjetëson edhe për brezat e ardhshëm aktet heroike të popullit në luftën e tij për çlirimin kombëtar e social, për ndërtimin e socializmit.

Arti krijon figura të bukurisë ideale, të së madhërshmes ideale, natyrisht duke u nisur nga jeta, nga realiteti. Arti i ngjesh cilësitë estetike në një figurë të vetme, e cila bëhet përfaqësuese për një grup të tërë fenomenesh. Në këtë kuptim, Afërdita e Milosit është më e bukur se kjo ose ajo grua e veçantë e gjallë; në të është koncentruar me një forcë të madhe bukuria dhe dëlirësia trupore e shpirtërore e femrës në përgjithësi, e një numri të pafundmë grash të së kaluarës e të së ardhshmes. Prandaj edhe kënaqësia që fitojmë nga bukuria e veprave artistike nuk është në një pikëpamje më e paktë se sa kënaqësia e lindur nga bukuria reale. Peisazhi në kornizë, i varur në murin e dhomës, në qoftë se është i goditur artistikisht, na jep kënaqësi të

plotë e të madhe, bile, duke qenë koncentrat cilësish estetike, koncentrat bukurie, në një kuptim, na jep një kënaqësi që nuk na e japin bukuritë e vetë natyrës.

Mao Ce Duni në fjalimin e tij të mbajtur në Janan mbi çështjet e letërsisë dhe të artit thotë: «Megjithëse jeta sociale e njerëzimit është burimi i vetëm i krijimitarisë letrare-artistike, megjithëse ajo nga përmbajtja është shumë më e gjallë dhe më e pasur se letërsia dhe arti, populli nuk kënaqet vetëm me atë, por kërkon letërsi dhe art. Përse? Sepse *megjithëse edhe jeta, edhe letërsia, edhe arti janë të bukura, jeta e pasqyruar në veprat e letërsisë dhe të artit mund dhe duhet të duket më e ngritur, më e qartë, më e koncentruar, më tipike, më ideale, pra dhe më universale se sa jeta e zakonshme*». 1)

Duke qenë të lidhura njëra me tjetrën, e bukura e realitetit dhe e bukura e artit, nuk janë identike dhe do të ishte gabim që të mos përfileshin dallimet midis tyre. Duke qenë të lidhura, duke patur anë të përbashkëta, e bukura e realitetit dhe e bukura e artit kanë edhe dallime cilësore, janë fenomene estetike që dallohen njëri prej tjetrit. Mospërfillja e këtyre dallimeve është e dëmshme, sepse, nga njëra anë mund të lindë mendimin se arti s'ka ç'u duhet njerëzve, se ai nuk u hyn në punë, ka vlerë gjysmake estetike dhe njerëzit që të kënaqen estetikisht duhet të heqin dorë nga arti e t'i drejtohen vetëm realitetit. Nga ana tjetër, mospërfillja e dallimeve cilësore midis së bukurës së artit dhe së bukurës së realitetit, mund të shpjerë drejt formalizmit, që e shkëput artin nga jeta, nga realiteti, e mbyll në botën e kufizuar subjektive të artistit.

1) Mao Ce Duni Mbi artin dhe letërsinë, f. 103.

E MADHËRISHMJA

E madhërishmja dhe e bukura. Shpesh vihet në dyshim specifika e së madhërishmes në raport me të bukurën, mbrohet mendimi se e madhërishmja është gjithmonë identike, e barabartë me të bukurën. Kjo pikëpamje e ka burimin në faktin se çdo fenomen i madhërishëm është edhe i bukur. Vargmalet e Veriut, oqeani i pafundmë, luani, shqiponja, revolucioni, forca e pashterrur krijuese e popullit punonjës dhe fenomene të tjera të tilla, duke qenë të madhërishme, janë në të njëjtën kohë edhe të bukura.

Këtë koincidim të së madhërishmes dhe të së bukurës e gjejmë edhe në fushën e artit. Në krijimtarinë muzikore të Bethovenit ajo që spikat më fort është shkrirja e së madhërishmes me të bukurën; kjo ndodh gati në çdo vepër të tij, por sidomos «Sinfonia heroike» është një kulm i vërtetë në këtë drejtim. Busti i Skënderbeut (1938) ose «Luftëtari i Lirisë» (1936) i O. Paskalit na paraqitin figura heronjsh të bukur e të madhërishëm, figurat e Mujit e të Halilit janë sa të madhërishme aq edhe të bukura. Në Historinë e Skënderbeut F. S. Noli figurën e Skënderbeut na e paraqet edhe të bukur edhe të madhërishme. Ja si e përshkruan portretin fizik të Skënderbeut F. S. Noli: «Ai ishte i gjatë, i hijshëm, me një trup të derdhur prej statuje, me sy të squar, që nxirrte shkëndija, ishte, sipas dëshmimit të njëzëshëm të historianëve të vjetër, një ëngjëll bukurie dhe madhështie mashkullore. Çdo vijë e fytyrës, çdo lëvizje e dorës, çdo fjalë e çdo hap i këtij djali tregonte njeriun e veprave të mëdha. Kur luftonte, si na thonë ata që e kishin

parë me sy, përvishtë mëngët për t'i përdorur më lirisht shpatën e jataganin. Krahë më të bukur prej burri, thotë Barleti, s'kishte parë gjer atëhere. Turqit provuan më vonë çfarë force të tmerruar kishin krahët e tij. Bukuria dhe madhështia trupësore ishin një trashëgim në shtëpinë e Kastriotëve».

Koincidimi i së madhërishmes e së bukurës i bën këto kategori të jenë vlera pozitive estetike, që na ngjallin drejtpërdrejt kënaqësi pozitive estetike. Prandaj në art jo vetëm e bukura, por edhe e madhërishmja kanë qenë përdorur e përdoren si forma për të afirmuar drejtpërdrejt idealet social-estetike.

Megjithëkëtë nuk është vështirë të konstatojmë se emocionet estetike që na lindin fenomenet e madhërishme ndryshojnë në krahasim me emocionet që na lindin kur perceptojmë fenomene thjesht të bukura. Të tjera emocione estetike fiton kur sodit nga dritarja e një aeroplani hapësirën e pafundme të oqeanit ose kur qëndron para piramideve të lashta të Egjiptit dhe të tjera emocione fiton kur sodit një tufë me lule, një shtëpizë të bukur ose një vazo dekorative.

Kjo gjë tregon se e madhërishmja ka specifikën e saj dhe nuk koincidon në çdo rast me të bukurën; çdo fenomen i bukur nuk është edhe i madhërishëm. Ka shumë fenomene të bukura që s'janë aspak të madhërishme. Kështu figura e Ofelisë nga «Hamleti» i Shekspirit, e Natashës nga «Lufta e paqës» e L. Tolstojt, figura e Evgjenisë nga «Vajet» ose e Vitës nga poema «Atdheu dhe dashuria» të Çajupit, Rina nga poema «Milosao» e De Radës janë të bukura, por nuk janë të madhërishme. Sado e bukur të jetë një lule ose një flutur, këto nuk mund të jenë të madhërishme. Ndryshe nga Bethoveni, në krijimtarinë muzikore të Mozartit del në pah e bukura, por ajo është larg së madhërishmes. Naim Frashëri, ndryshe nga F.S. Noli në «Historinë e Skënderbeut», duke na dhënë portretin fizik të Skënderbeut, i atribuon atij bukuri, por jo madhështi («Mbret i bukur si petriti»). Këta shembuj tregojnë se midis së bukurës e së madhërishmes ka dallime.

E madhërishmja dhe sasia.

Ç'e dallon të madhërishmen nga e bukura? Qysh në kohët e lashta, sidomos, filozofi dhe esteti romak

Longin, të madhërishmen, ndryshe nga e bukura, e pat lidhur me një zhvillim të veçantë të sasisë, të anës sasiore të fenomeneve të realitetit. Në fenomenet e madhërishme të bie në sy menjëherë ana sasiore e pamasë, e zhvilluar në përpjesëtime kolosale, gjigante, të jashtëzakonshme, pambarimisht të mëdha. S'mund të ketë dyshim se ana sasiore del në plan të parë dhe lot një rol të posaçëm në fenomenet e madhërishme, gjë që nuk mund të thuhet për fenomenet thjesht të bukura. Alpet e Veriut i perceptojmë si të madhërishme për shkak edhe të përmasave të tyre kolosale, të lartësisë së tyre të jashtëzakonshme, dmth të madhështisë së pakufishme. Luani dhe shqiponja paraqiten në botën e kafshëve si personifikimi i një force fizike kolosale. Te heronjtë tanë të popullit ose të punës socialiste, spikat fryma e tyre e pakufizuar e vetëmohimit, e sakrificës për qëllimet fisnike të socializmit.

Edhe arti, kur u është drejtuar fenomeneve të madhërishme të realitetit, ka nxjerrë në pah anën e pamasë sasiore të tyre. Mujua dhe Halili janë të madhërishëm, sepse kanë trupa gjigantësh, kanë një forcë fizike dhe morale, shpirtërore të jashtëzakonshme. Rapsodi popullor i përfytyron kreshnikët në përmasa kolosale, me krahëor tetëmbëdhjetë pëllëmbësh, me sy si dy grykë kazanesh, me opingën sa me fjetë një njeri në të, çibukun sa me i vu një kaci prushi sipri, ata hanë nga një dash në vahtit, pinë verë me bucela, kafe me filxhan njëzet okësh, ngrenë me dorë shkëmbinj njëmijë okësh, shkulin lisa nëndëqindvjeçarë, dridhen pyjet e majat e bjeshkëve kur vikatin; ata bëjnë kështu një jetë aktive, përmes së cilës tregojnë virtute të larta morale, ndershmëri e urtësi, vetëmohim e besnikëri, vullnet të papërkulur e karakter të fortë.

Idenë e forcës kolosale, të pamposhtur e të pashterrur të Partisë sonë, si personifikim i së madhërishmes në

jetën e shoqërisë sonë, poeti I. Kadareja e ka shprehur kështu:

*«Ku t'i kërkonj rrënjët e tua, Parti?
Si një rrap madhështor mbi këtë vënd të lartë,
Ke mbirë ndanë udhës ku shkojnë shtërgatat.
Ato rrahin të të shkulin,
Por ti veç vaditesh
Prej shqotës së tyre
Dhe meq shqotave rritesh.
Sepse në thellësi të shpirtit të popullit,
Në themele luftrash e përgjesh të lartë,
Në themele këngësh tragjike e legjendash,
Janë shtrirë rrënjët e tua gjerë e gjatë.»*

Përfaqësuesit e estetikës idealiste, duke patur parasysh rolin e sasisë kolosale në të madhërishmen, janë përpjekur ta mistifikojnë atë, ta paraqitin të madhërishmen si shprehje të forcave hyjnore, të mbinatyrshme, të zotit. Çdo fenomen me të vërtetë i madhërishëm, sipas këtij koncepti, është trupëzim forcash të mbinatyrshme. Estetika mistiko-fetare idealiste ka predikuar e predikon se çdo gjë që i përket kësaj bote, si të thuash, tokësore, njerëzore, s'mund të jetë e madhërishme, sepse është e vogël, e kufizuar, e rëndomtë, e zakonshme, kurse bartëse dhe burim i së madhërishmes janë gjoja fenomenet e mbinatyrshme, që paraqiten me përpjesëtime e madhësi të pafundme, me forca dhe energji kolosale, të mbinatyrshme. Nuk është e rastit që piramidet, varret e faraonëve kanë patur përpjesëtime kolosale, sepse përmes tyre theksohej kontrasti midis faraonit si personifikim i forcave hyjnore, si i dërguari i tyre mbi tokë, dhe njeriut të rëndomtë. Migjeni në vjershën e tij «Blasfemi» thotë: «Xhamijat dhe kishat madhështore ndër vende tona të mjerueme, kumbonaret dhe minaret e nalta mbi shtëpijat tona përdhecke».

Arqitektura kishëtare i krijonte tempujt, kishat, katedralet ose xhamitë në përpjesëtime gjigante, pasi ato i quante banesa mbi tokë të zotit, të forcave të mbinatyr-

shme. Edhe Naim Frashëri në vjershën e tij «Perëndia» na jep po një kuptim të tillë mistiko-fetar të së madhërishmes:

*«Ç'sheh është Zot' i vërtetë,
Ç'dëgjon është zër' i tija
Gjithë ç'ka e ç'ka në jetë
Është vetë Perëndia.
Mos shiko valëtë p'anë,
Mos të gënjenjë rrëmeti,
Të tëra një burim kanë
Gjithë ngrihen prej një deti».*

Interpretimi mistiko-fetar i së madhërishmes në artin kishëtar ka synuar të rrenjosë në shtresat e popullit idenë e pafuqishmërisë, të dobësisë së njeriut, të kotësisë së kësaj jete «të rreme» e «të përkohshme».

Arti realist përparimtar dhe teoritë estetike materialiste e kanë kundërshtuar si antishkencor e të padrejtë konceptin mistiko-fetar mbi të madhërishmen. Estetët materialistë dhe artistët përparimtarë të madhërishmen e shikonin si shfaqje të natyrës e të jetës shoqërore; për ta në të madhërishmen, pavarësisht nga roli i veçantë i sasisë, s'ka asgjë të mbinatyrshme. Estetët materialistë paramarksistë të madhërishmen e quanin diçka natyrore, tokësore njerëzore. Mirëpo, duke e quajtur si natyrore, këta e lidhnin të madhërishmen vetëm me sasinë. Kështu Çernishevski e përcaktonte të madhërishmen si më të madhen në llojin e vet. I madhërishëm, sipas tij, është fenomeni më i madh, më i fuqishëm midis fenomeneve të të njëjtit lloj ose gjini. Pra, sipas këtij përcaktimi, sasia e madhe, e jashtëzakonshme, kolosale përbën të madhërishmen.

Cilësia dhe sasia Nuk është e vështirë të kuptohet se tek e madhërishmja. kjo pikëpamje e Çernishevskit nuk është e drejtë, sepse po të niseshim prej saj duhej të pranonim se vetëm

sasia më e madhe e sendit e bën atë të madhërishëm. Në të vërtetë sado e rëndësishme që të jetë ana sasiore

në fenomenet e madhërishme, thelbi i këtyre nuk reduktohet në sasinë; nuk është sasia më e madhe që e krijon të madhërishmen. Le të marrim një ves të tillë në jetën e njerëzve, siç është kopracia. Dihet se ka kopracë e kopracë, ka kopracë të vegjël, por ka edhe kryekopracë, Gobsekë të vërtetë. Mirëpo kryekopraci, përmes sasisë së jashtëzakonshme të kopracisë së tij, nuk shndërron në personifikim të së madhërishmes; ai mbetet mishërim i së ulëtës.

Në qoftë se marrim njeriun si qenje fizike e sociale nuk mund të thuhet se më i madhi midis njerëzve në peshë ose vëllim, ai që ka peshën më të madhe ose përmasat më të mëdha, është edhe personifikimi më i plotë i madhësisë njerëzore; forcën fizike maksimale nuk e ka njeriu me peshën më të madhe. Shpesh pesha maksimale nuk është shenjë shëndeti, force, por, përkundrazi, është shenjë e një zhvillimi patologjik, anormal të njeriut. Për këtë arsye arti qysh nga kohët e lashta personifikimin më të plotë të forcës fizike të madhërishme të njeriut e ka parë jo në më të madhin në peshë e në vëllim, por tek atleti, fiskulturisti. Forca me të vërtetë e madhërishme fizike e njeriut është përgjithësisht shprehje e një zhvillimi normal, harmonik fizik të njeriut, që është karakteristike për sportistët, atletët.

Mund të bëjmë edhe një krahasim tjetër. Pallati i madh i Kulturës i Tiranës në vëllim është më i vogël se sa pallatet banesa të Lanës, mirëpo vëllimi më i vogël i Pallatit të Kulturës nuk e pengon të jetë me tërë kuptimin e fjalës një trupëzim i konceptit të përparuar socialist estetik mbi të madhërishmen, ai është një kryevepër e arkitekturës sonë, që trupëzon më së miri idealin tona, socialiste mbi të madhërishmen. Nga ana tjetër përpjesëtimet më të mëdha të pallateve të Lanës nuk i bëjnë ato aspak të madhërishme.

Arti realist prej kohësh ka zbuluar se jo në çdo rast më i madhi në llojin e vet është patjetër i madhërishëm. Ja si e ka shprehur këtë koncept realist të së

madhërishmes poeti I. Kadareja në një fragment nga poema e tij «Shqiponjat fluturojnë lart»:

*«Ç'është kjo lagje, ky mur, kjo shtëpi?
As kolona, as mermer, as shandanë e portrete,
Kjo shtëpi prej qerpiçi, e thjeshtë e me baltë,
Më e madhërishme ngrihet se sallat e mbretërve,
Më e fortë se pirgjet,
Më e lartë se kalatë».*

Pra nuk është sasia ajo që e bën fenomenin të madhërishëm; në fenomenet e madhërishme sasia është e lidhur me cilësinë, është sasi e një cilësie të caktuar, është një anë e cilësisë së fenomeneve. Për këtë arsye edhe kur sasia del në plan të parë e predominon, zhvillohet në përpjesëtime të pamasa, siç është rasti vërtet me fenomenet e madhërishme, ajo nuk e humbet lidhjen me cilësinë, me thelbin e fenomenit, nuk shkëputet prej bartësit të tij, prej sendit, anë e të cilit është. Nuk ka sasi që të mos jetë një anë e një sendi me cilësi të caktuar. Dhe përmes cilësisë së një sendi, ana sasiore e të cilit është e pamasë, kolosale, ai bëhet një fenomen i madhërishëm. Një fenomen i shëmtuar, i ulët, sado të zhvilluar ta ketë anën sasiore, nuk mund ta ndryshojë natyrën e tij e të bëhet i madhërishëm.

Pa hequr dorë nga grotesku, hiperbola, krahasimi a mjete të tjera specifike artistike, që kanë qenë përdorur për të trupëzuar në art anën sasiore të pamasë të figurave të madhërishme, arti realist ka gjetur shumë rrugë për të mos e reduktuar të madhërishmen vetëm në sasinë, për të mos e shprehur një përmbajtje jetësore të madhërishme vetëm me anë të sasisë së pamasë. Arti përparimtar e ka lidhur të madhërishmen, ana sasiore e së cilës del në plan të parë, edhe me anën cilësore të fenomeneve të realitetit, me thelbin specifik të tyre. Sipas këtij parimi na e paraqet N. Frashëri në «Historinë e Skënderbeut» figurën e Kamanit, që shquhet jo për madhështinë fizike, trupore të jashtëzakonshme, por krye-

sisht për virtute të larta morale e shpirtërore, për urtësi e trimëri.

*«Ish Kamani, q'ishte burrë,
Më trim nga gjithë të parët,
Nuk' i trembej syri kurrë,
Pa e donin shqipëtarët;
I holl' isht' e pak' i gjatë,
Nukë kish shumë mustaqe,
Vij si zeshk' e i thatë
E s'kish fare mish mbi faqe;
Kishte gjithë urtësinë,
Me një zë të ëmbël fliste,
Fjal' e tij e bint' njerinë,
Dhe gjuha hekur i priste».*

Po në një frymë të tillë realiste zbulon madhështinë e Republikës sonë socialiste edhe poeti I. Kadareja që thotë:

*«Atdheu im shtatlartë,
Plot muskuj pa bark e dhjamë,
Fytyrëhequri, burrërori,
Shamakuqi
I pathyeshmi,
Madhështori.»*

Të madhërishme quajmë ato fenomene të realitetit, të natyrës dhe të jetës shoqërore, ato vepra artistike në të cilat shohim të personifikuar në mënyrën më të plotë, në shkallën më të lartë idealet tona social-estetike; të madhërishme janë edhe ato sende ose vepra artistike që me cilësinë e tyre të zhvilluar nga pikëpamja sasiore simbolizojnë në mënyrë të pamasë, ose shprehin me një forcë të jashtëzakonshme, kolosale, idealet tona social-estetike. Për këto arsye perceptimi i fenomeneve të madhërishme të realitetit dhe i veprave artistike me përmbajtje të madhërishme shoqërohet gjithmonë me një *kënaqësi pozitive estetike*, na ngjall një ndjenjë gëzimi, të afërt me atë ndjenjë e me ato emocione estetike që na shkakton edhe perceptimi i së bukurës.

Gëzimi i shqetësuar. Emocionet estetike që fitojmë nga e madhërishmja sado të afërta që të na duken me emocionet që fitojmë nga e bukura, prapsepapë s'janë identike. Në historinë e doktrinave estetike e konstatuan dhe e theksuan këtë dallim Kanti dhe Shileri. Në vazhdim të këtyre pikëpamjeve është vënë bile në dyshim e madhërishmja si vlerë pozitive estetike. Sipas këtij koncepti, perceptimi i fenomeneve të madhërishme shoqërohet jo me kënaqësi estetike, jo me një ndjenjë gëzimi, por me një ndjenjë tmërri, frike, neverie, pasigurie. Ja si e përcakton të madhërishmen esteti idealist gjerman Harttman: «E madhërishme është ajo e bukur që i drejtohet kërkesës së njeriut për diçka madhështore, për diçka sublime dhe e cila mposht kundërshtimin para *veprimit tmerrues të së madhërishmes* (nënvizimi ynë) dhe para pafuqishmërisë së dukshme të njeriut».

Shtërgata kaqenë shembull i preferuar i atyre esteteve që kanë përkrahur konceptin e mësipërm. Sipas tyre po e vuri njeriu veten nën veprimin e një force të madhërishme kolosale të natyrës, siç është shtërgata ose të forcave të tjera kolosale të natyrës, ai ndjen pafuqishmërinë e vet, nuk mund të kënaqet estetikisht me to, e pushton një ndjenjë frike, tmërri, neverie.

Ky koncept, që është shumë i përhapur në estetikën e sotme borgjeze, ushqehet nga interpretimet mistikofetare të së madhërishmes, që i hasim edhe në artin edhe në doktrinën idealiste të së kaluarës. Këto e barazojnë të madhërishmen me forcat e mbinatyrshme, hyjnore dhe kanë nxjerrë në pah pafuqinë, mizerabilitetin e njeriut, pafuqinë e tij përpara këtyre forcave. Po ky interpretim ushqehet edhe nga arti dhe estetika e sotme dekadente. Në frymën e pesimizmit e të pikëllimit të pafund të borgjezisë, të kësaj klase që i dridhet toka nën këmbë, që është e pushtuar nga një ndjenjë e përherëshme pasigurie, frike e tmërri nga e ardhmja, arti dekadent dhe doktrinën estetike reaksionare borgjeze shpallin se njeriu s'ka vjen e bëhet më i pafuqishëm ndaj realitetit, ndaj forcave spontane shkatërruese të natyrës

e të shoqërisë, të cilat i imponohen atij me një forcë kolosale, të pamasë, shtypëse, shkatërruese, se e gjithë jeta e tij është e pushtuar nga agonja e vdekjes dhe gëlltitet nga ndjenja e frikës. Këtë ndjenjë pasigurie që në kushtet e rendit kapitalist i lind çdo njeriu që s'është i lidhur me forcat revolucionare, të cilat luftojnë për t'i dhënë fund rendit të pabarazisë e të shtypjes sociale, estetika dhe arti dekadent borgjez e ngrenë në rangun e një parimi të jetës së njeriut në përgjithësi, e shpallin një parim të përgjithshëm e të përherëshëm të jetës, duke ndezur edhe më fort, kështu, atë atmosferë pesimizmi, që u përshtatet interesave të borgjezisë reaksionare.

Koncepti estetik reaksionar, që e quan frikën si emocion specifik estetik nga e madhërishmja nuk është i drejtë, së pari, sepse njeriu nuk mund të mbajë qëndrim estetik ndaj forcave që e rrezikojnë ta zhdukin, që e kërcënojnë të humbë jetën. Një njeri që kërcënohet seriozisht e në mënyrë imediate nga forcat spontane të natyrës, zor se mund të mbajë përgjithësisht qëndrim estetik ndaj realitetit. Këtë e ka shpjeguar me kohë Marks. Një njeri i pambrojtur, që kërcënohet të humbasë jetën nga shtërgata, zor se mund t'i kthejë fytyrën asaj, ta soditë e të kënaqet me të. Një njeri në një varkë në mes të oqeanit, që kërcënohet të mbytet nga dallgët, zor se mund të mbajë qëndrim estetik ndaj oqeanit e të kënaqet estetikisht me madhështinë e tij e me bukurinë e ngjyrave të tij. Qëndrimi estetik i njeriut ndaj realitetit, pra, edhe ndaj fenomeneve të tij të madhërishme, realizohet vetëm kur ai dhe jeta e tij nuk ndodhen imediatisht nën kërcënimin e forcave kolosale, që edhe mund ta dëmtojnë rëndë. Mirëpo kur ekzistojnë kushtet që njeriu të mbajë një qëndrim estetik ndaj realitetit, ndaj fenomeneve të madhërishme të tij, dhe, aq më tepër, ndaj pasqyrit të tyre në art, ai gjithmonë fiton kënaqësi pozitive estetike. Po të ndodhet brenda një dhome të ngrohtë, të mbrojtur nga era, shiu, rrufetë, atëhere, pa qenë i pushtuar aspak nga ndonjë ndjenjë frike e tmërri, mund ta soditë e të kënaqet me madhë-

shtinë e shtërngatës, me një nga forcat më të fuqishme, më kolosale të natyrës së planetit tonë.

Së dyti, koncepti që përmendëm më sipër nuk është i drejtë, sepse brenda marrëdhënjeve estetike me fenomenet e madhërishtme të realitetit e të artit, njeriut të mburjtur me ideale social-estetike përparimtare, nuk i lind ndjenja e frikës, e tmerrit, por një ndjenjë kënaqësie e fortë, e thellë, një ndjenjë *gëzimi e shqetësuar* ose një *shqetësim i gëzueshëm*. Ky është emocioni specifik që shoqëron perceptimin e fenomeneve të madhërishtme të realitetit e të artit dhe që i shquan këto nga perceptimi i fenomeneve thjesht të bukura.

Kjo ndjenjë e shqetësimit të gëzueshëm s'është as frikë, as tmerr, ajo buron nga vetë specifika e së madhërishtmes, që përmban forca pambarimisht të mëdha, forca kolosale, të pakufizuara. Duke qenë të tilla, shpeshherë ato nuk janë të kontrolluara tërësisht, nuk i janë nënshtruar plotësisht njeriut, nuk janë njohur në mënyrë të gjithanshme prej tij. Gjersa fenomenet e madhërishtme përfshijnë në vetëvetë forca kolosale, të pakontrolluara dhe të pazotëruara tërësisht nga njerëzit, perceptimi i tyre nuk mund të mos shoqërohet me një ndjenjë shqetësimi. Këtë ndjenjë shqetësimi edhe poeti ynë N. Fra-shëri në poemën e tij «Bagëti e Bujqësi» gabimisht e identifikon me frikën dhe tmerrin, ndonëse përgjithësisht kjo poemë përshkohet nga një frymë optimizmi. Ai thotë:

*«O malet e Shqipërisë, që mbani kryet përperjetë,
Tëmerr e frikë përhapni! Përpini qiejtë e retë!
Të patundurë përjetë jini, pa kur oshëtini.
Udhëtarit në zemërë frikë të madhe i vini.»*

Ndjenja e shqetësimit të gëzueshëm s'është e barabartë me frikën, ajo është kënaqësi pozitive estetike, sepse në procesin e perceptimit të fenomeneve të madhërishtme të realitetit nuk mund të mos dalë në pah madhështia e pakrahasuar e popullit punonjës, e njeriut, që me forcat e energjitë e tij të pashterrura e të pamposhtura krijuese është në gjendje të bëjë zap gjithë forcat

edhe më të fuqishmet, t'i transformojë e t'ua nënshtrorë qëllimeve të tij, të ndeshet e të përleshet me to e të dali gjithmonë fitimtar. Perceptimi i fenomeneve të madhërishtme të realitetit edhe kur ato janë të pakontrolluara e të pa njohura tërësisht nga njeriu, përshkohet tej për tej nga ndjenja e krenarisë legjitime për madhështinë e njeriut, të popullit punonjës. Ja përse themi se perceptimi i së madhërishtmes na jep kënaqësi estetike duke u shoqëruar me një ndjenjë gëzimi të shqetësuar.

Qysh nga kohët më të lashta e deri në ditët tona ky interpretim dhe kjo ndjenjë optimizmi ka përshkruar trajtimin e temës të së madhërishtmes në të gjithë artin përparimtar. Me këtë frymë optimizmi është mburjtur cikli i epikës legjendare mbi kreshnikët, cikli i Mujit e i Halilit, i Gjergj Elez Alisë, që dalin fitimtarë e ngadhnyes mbi çdo forcë të errët e të keqe, që tregojnë një madhështi të pakufishme, forcë të madhërishtme fizike e shpirtërore.

Apoteozë e madhështisë së pakufishme të njeriut është poezia «Parathënja e parathënjeve» e Migjenit, që shpallte:

*«Ka ardhë një kohë
në të cilën njerëzit po kuptohen fare mirë
për me ndër tue Kullën e Babilonit, —
dhe në majë të Kullës, në majë të majës së fronit
ka me hypë njeriu
dhe ka me thirrë:
Perëndi! Ku je?»*

E madhërishtmja E madhërishtmja na jep kënaqësi pozitive estetike, sepse përfaqëson atë grup fenomenesh estetike të realitetit që përputhet me idealet social-estetike përparimtare, përputhet me unitetin e anës cilësore e sasiore të tyre. E madhërishtmja nuk u kundërqëndron me armiqtësi idealeve social-estetike përparimtare, por përfshihet prej tyre dhe është një nga format më kryesore të trupëzimit të tyre më të plotë, më të lartë në art. Në këtë frymë e

ka trajtuar të madhërishmen arti socialist. Në kundërshtim me çdo orvatje për ta mistifikuar e hyznizuar të madhërishmen, arti socialist, duke pasqyruar fenomenet e madhërishme, zbulon forcën e pakufizuar transformuese të njeriut të ri, të brumosur me idealet më të larta, të komunizmit, që e bën zap natyrën dhe që i ve në shërbim të qëllimeve të tij forcat e madhërishme të natyrës. Një ide e tillë përshkon p.sh. peisazhin tonë të ri, që pasqyron bukurinë e madhështinë e një natyre të re shqiptare, të transformuar nga dora e njeriut tonë të ri. Arti socialist paraqitet si një zbulim e një fazë më e lartë në zhvillimin e kulturës artistike botërore, sepse për herë të parë munda të zbulojë thellë e me vërtetësi të gjithanshme artistike forcën transformuese të masave popullore, si krijuese të vërteta të historisë njerëzore, forcën e tyre jetëdhënëse, si krijuese e gjithë vlerave materiale, forcën e tyre revolucionare si faktori vendimtar i gjithë lëvizjeve dhe transformimeve, sadopak të rëndësishme në histori. Arti socialist zbuloi se masat revolucionare, të frymëzuara nga idetë e komunizmit, të udhëhequra nga klasa punëtore dhe partia e saj komuniste, janë në gjendje të bëjnë zap forcat spontane e shkatërruese të natyrës e të rendeve shfrytëzuese, ta shpien shoqërinë përpara në rrugën e revolucionit proletar, të komunizmit.

Duke e kërkuar dhe duke gjetur të madhërishmen para së gjithash në figurën e popullit punonjës, arti socialist nuk e injoron të madhërishmen edhe tek individi. Ashtu si populli, i madhërishëm mund të jetë edhe individi. Marksizmi, duke i quajtur masat krijuese të historisë, nuk e mohon edhe rolin e madh aktiv të individit në histori. Pa këtë s'do të kuptohej as roli vendimtar në histori i masave popullore, që formohen, në fund të fundit, nga individë e s'janë diçka që ekzistojnë mbi individët, nga të cilët përbëhen. Në këtë kuptim e madhërishmja është cilësi estetike edhe e individëve të shquar, përparimtarë, që janë të lidhur si mishi me kockën me masat popullore, që janë zëdhënës të aspiratave më të ndriatura të tyre, që mbrojnë me konsekuencë interesat e ty-

re e u prijnë në luftat revolucionare për përparim shoqëror, që mishërojnë në vetvete virtutet e forcën e masave, që i sjellin me veprimtarinë e tyre një dobi të veçantë çështjes së masave popullore. Në këtë frymë si personalitete me të vërtetë të madhërishme janë pasqyruar në veprat e artit proletar socialist figurat e udhëheqësve të mëdhenj e gjenialë të proletariatit ndërkombëtar, Marksit, Engelsit, Leninit e Stalinit, e udhëheqësit të dashur të popullit tonë shokut Enver Hoxha.

Për artin socialist është i huaj koncepti idealist i hyznizimit të individëve të shquar, që është hasur shpesh në historinë e artit e të estetikës. Individëve të shquar, të ashtuquajturve heronj, të cilët shpesh nga arti i antikitetit, i mesjetës ose i klasicizmit francez etj. identifikoheshin me monarkët, strategët, aristokratët, fisnikët, etj, u atribuoheshin forca të mbinatyrshme dhe hyznizoheshin. Për artin proletar socialist ka qenë e është i huaj një konceptim i tillë i individëve të shquar përparimtarë, ai nuk i ka konceptuar këta si qenje hyjnore, të mbinatyrshme, por si qenje njerëzore, tokësore, me cilësi karakteri, vullneti njerëzore, tokësore, me ideale e pikëpamje progresiste, me ato virtute që ka klasa, që mbrojnë, siç thoshte Migjeni, «pa yll në ballë».

Me një forcë të papërsëritshme realiste, në përputhje të plotë me pikëpamjet marksiste-leniniste e idealet e komunizmit, e koncepton figurën e Leninit, udhëheqësit gjenial të proletariatit botëror, V. Majakovski në poemën «Vladimir Iliç Lenin».

Ndrijnë përmbi kok'të tij kurorat,

Unë dridhem

mos mbulojnë vallë

Të vërtetin,

t'urtin,

njerëzorin,

Madhështorin

të Leninit ballë.

Un' kam frik'

kortezhet mos,

a mauzoletë,

A i përruljeve statuti pa kufi
 E mbulojnë
 me dafin' të zbetë
 Leninisten
 thjeshtësi...
 Kush për Leninin
 mund, të thotë:
 «Prijs
 me vullnet të zotit»?
 Po të ish
 hyjnor
 a pjellë mbretësh,
 Pa m'u dhimbur jeta
 fare,
 gjith' inat,
 Do të rendja
 para
 si shigjetë,
 Kundër gjithë përruljeve
 e turmës gjatë...
 Në varr po shpjemë
 më tokësorin
 Nga gjith' njerëzit,
 që shkuar
 kan' mbi botë.
 Ësht' tokësor,
 por jo ng'ata,
 që syrin,
 Në korit' të tij
 veç ka drejtuar.
 Duke humbur
 syt' në hapësirë,
 Ai shihte
 koha
 ç'kish mbuluar.
 Ësht' si ju
 dhe unë,
 pa dallime,

Vetëm, ndoshta,
 rrotull syve tij
 Më të thella rrudhat
 i kan'bër,
 mendimet,
 Dhe në buz'
 më shumë ka
 forc'e ironi...»

Në artin e realizmit socialist personifikim i së madhërishmes nuk janë vetëm individët e shquar, por edhe njerëzit, siç jemi mësuar t'i quajmë, të thjeshtë, vegjël, që janë bartës idealesh e virtutesh të madhërishme. Elementin e madhërishëm, heroik, arti ynë socialist e gjen në punonjësit e zakonshëm «pa yll në ballë», tek ata që kryejnë pa ndërprerje punët e përditshme, sa të rëndomta po aq edhe heroike. Si figura me të vërtetë heroike e të madhërishme i konceptoi arti ynë socialist dëshmorët e ndërtimit socialist si p.sh. Adem Rekën, Shkurte Pal Vatën etj. Këta s'ishin heronj me fuqi të mbinatyrshme, as individë «të shquar» në kuptimin idealist të fjalës, ishin njerëz të zakonshëm në armatën e madhe të ndërtuesve të socializmit, të vegjëlisë; ata kryenin një punë të rëndomtë si dhe qindra mijëra të tjerë, shokë të tyre. Dhe megjithkëtë ata e treguan veten të madhërishëm, treguan cilësi e veti të një karakteri e vullneti të madhërishëm, treguan ndjenjë të lartë vetëmohimi e sakrifice për qëllimet e idealet e larta të komunizmit, nga të cilat frymëzoheshin. Arti ynë zbuloi tek këta njerëz të thjeshtë një botë shpirtërore të pasur, që dëshmon për forcën krijuese të madhërishme të socializmit. Fakti që tek njerëz të tillë «të thjeshtë» idealet e socializmit janë rrënjësorë kaq fort sa e kanë bërë personalitetin e tyre të madhërishëm, dëshmon për forcën e pamposhtur të socializmit, të popullit, të vegjëlisë. «Arti i realizmit socialist, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — duhet të pasqyrojë më gjerë luftën, punën dhe jetën e popullit punonjës, idealet dhe aspiratat e tij, ndjenjat e tij fisnike, karakterin e tij heroik,

thjeshtësinë dhe madhësinë e tij, hovin e tij revolucionar, në qendër të krijimtarisë të vihen heronjtë e kohës sonë, punëtorët, fshatarët, ushtarët, intelektualët popullorë dhe kuadrot revolucionare, njerëzit e rinj të edukuar nga Partia»¹⁾).

Për estetikën marksiste-leniniste dhe për artin proletar socialist është i huaj koncepti që propagandojnë revizionistët modernë, të cilët e ndajnë artin në «art për njeriun e rëndomtë» dhe në «art për heronjtë, drejtuesit, organizatorët». Estetët revizionistë, duke ja kundërvënë njeri-tjetrit këto dy arte, duan të tregojnë se gjoja tani s'ka e s'duhet të ketë më vend në art për heronjtë, kërkojnë deheroizimin e artit socialist, kërkojnë ta zhveshin atë nga çdo element heroik, i madhërishtëm.

Arti socialist e shikon të madhërishten jo aq në forcën dhe në zhvillimin fizik të njeriut, se sa në vlerat shpirtërore, morale, në pasurinë e shpirtit, të karakterit të njeriut, në virtutet e në cilësitë e larta shpirtërore të njeriut të ri, në madhësinë e tij shpirtërore. Nga kjo frymë përshkohet figura e Pavël Korçaginit në romanin «Si u kalit çeliku» të N. Ostrovskit. Personazhit kryesor të këtij romani, Pavël Korçaginit, të paralizuar e të lidhur pas shtratit, i mungon madhështia fizike, por ai ka në vetëvete, i frymëzuar nga idealet e komunizmit, forca të mëdha shpirtërore me të vërtetë të madhërishtëme, që e shtyjnë t'i kushtohet çështjes së komunizmit deri në frymëmarrjen e fundit. Ai shfaq një shpirt heroik e vullnet të papërkulur për të vepruar deri në të rrahurën e fundit të zemrës si një luftëtar aktiv i armatës së luftëtarëve për socializëm.

Arti realist socialist ka mundur të pasqyrojë mospërputhjen që ekziston midis fillësës fizike e fillësës shpirtërore në të madhërishten. Në jetë ndeshen njerëz që kanë të zhvilluar në kulm forcën fizike, që shquhen për bukurinë e jashtme fizike trupore, por që u mungojnë vir-

1) Enver Hoxha — Raport i KQ të PPSH në Kongresin V të PPSH, f. 136.

tutet, madhështia shpirtërore; në jetë gjithashtu ndeshen edhe njerëz që mund t'u mungojë forca dhe bukuria e jashtëzakonshme fizike, trupore, por që shquhen për madhësinë shpirtërore, për një shpirt heroik. Arti socialist i pasqyron me vërtetësi raportet reale midis madhësisë fizike e shpirtërore, ndonëse personifikimin më të plotë të së madhërishtes e shikon para së gjithash në madhësinë shpirtërore, në cilësitë e vetitë shpirtërore të njerëzve tanë.

Kujdesi e vëmendja e madhe që i kushton arti i realizmit socialist, ndryshe nga arti dekadent borgjez e revizionist, së madhërishtes, bëjnë të mundur dhe sjellin brenda rrymës së realizmit socialist një lulëzim të ndjeshëm të gjithë gjinive monumentale të artit, në të cilat futet një përmbajtje e pasur epiko-heroike (i poemës, i romanit dhe i tragjedisë heroike në letërsi; i kantatave, oratorive, marsheve, operës heroike, muzikës simfonike me program në muzikë; i pikturës e skulpturës monumentale, etj). Temat me përmbajtje të madhërishtëme janë të preferuara për artin tonë socialist.

Në artet tona figurative, që janë të prirura për vetë specifikën e tyre më fort nga e madhërishtëmja, janë krijuar vërtet vepra të denja për të përfaqësuar realizmin socialist si p.sh. Monumenti i «Partizanit» i O. Paskalit në Përmet, «Heronjtë e Vigut» e Sh. Hadërit, «Malësori» i K. Ramës, busti i Enver Hoxhës i O. Paskalit, «Partizani» i Ll. Nikollës, «Vojo Kushi» i S. Shijakut, «Lart frymën revolucionare» i M. Dhramit.

Këtu qëndron një tipar esencial i artit tonë në krahasim me artin e sotëm dekadent borgjez. Kjo karakteristikë shpegohet me faktin se arti ynë socialist frymëzohet nga idealet e klasës punëtore, nga koncepti i optimizmit historik revolucionar, i cili buron prej vetë karakterit të epokës sonë si epokë e kalimit nga kapitalizmi në socializëm. Duke lindur e duke u zhvilluar brenda lëvizjes revolucionare të klasës punëtore për përmbysjen e kapitalizmit dhe për ndërtimin e socializmit, arti ynë proletar socialist gjen në këtë lëvizje një përmbajtje të

pasur të madhërishme, heroike. Në epokën e sotme e madhërishmja ekziston në radhë të parë në ato forca shoqërore që luftojnë kundër kapitalizmit, imperializmit, në lëvizjet demokratike revolucionare për pavarësi e liri, në përpjekjet e popujve të atyre vendeve që ndërtojnë socializmin.

Arti proletar socialist dallohet nga arti dekadent borgjez jo vetëm sepse i kushton një vëmendje të madhe së madhërishmes por edhe sepse e interpreton nga pozitivet e optimizmit revolucionar të klasës punëtore, mbështetet në ideologjinë shkencore të marksizëm-leninizmit, që zbulon ligjet objektive të zhvillimit shoqëror. Duke u nisur nga ky optimizëm revolucionar, nga ky interpretim shkencor i fenomeneve të jetës shoqërore, arti socialist zbulon ato ligjësi që veprojnë në jetën shoqërore dhe që sigurojnë fitoren e forcave përparimtare mbi forcat reaksionare, zbulon atë tendencë objektive, nëpërmjet së cilës sigurohet kalimi nga rendi shfrytëzues në rendin socialist. Arti socialist dëshmon se njeriu ynë, i frymëzuar nga idealet e socializmit, të Partisë sonë, mund të ngrihet lart, të përsoset si forca më e madhërishme, që transformon botën e ndërton komunizmin, i cili është shprehja më e lartë e së madhërishmes në jetën e njerëzimit.

E SHËMTUARA DHE E ULËTA

A ka vend për të shëmtuarën dhe të ulëtën në art?

Në historinë e doktrinave estetike ka patur e ka estetë që i reduktojnë fenomenet estetike vetëm në të bukurën. Si pasojë ata quajnë objekt të artit vetëm të bukurën. Kjo pikëpamje ka shërbyer që edhe krijimtaria artistike të quhet «art i bukur».

Mirëpo në jetë, në vetë realitetin, krahas së bukurës, së madhërishmes, ka edhe fenomene të shëmtuara, të ulëta; bile ndodh që ato të ndërrojnë vendet: e bukura të shndërrohet në të shëmtuarën dhe e madhërishmja në të ulëtën. Siç pohon Hamleti: «Ç'të thuash kur edhe një perëndi e tillë si Dielli pjell krimba, duke i ledhatuar me rrezet e tij kërmat?».

Fenomene të shëmtuara ne quajmë gjithë ato që s'harmonizohen me idealet social-estetike përparimtare sepse nuk janë të zhvilluara në masë, janë të mangëta, të paplotësuara në gjininë e tyre, kurse fenomene të ulëta quajmë ato që u kundërqëndrojnë idealeve social-estetike përparimtare me një forcë e armiqësi kolosale, të pamasë. Kështu, një fytyrë njeriu mund të jetë e shëmtuar, por jo e ulët, kurse i ulët mund të jetë karakteri i një njeriu që është i rrezikshëm për të tjerët, për ata që janë bartës të idealeve social-estetike përparimtare. E shëmtuara dhe e ulëta mund të jenë edhe të përziera. Veprimet e imperialistëve, revizionistëve kundër progresit janë sa të shëmtuara aq edhe të ulëta.

Partizanët e formalizmit në luftën e tyre kundër realiz-

mit janë përpjekur të tregojnë se vlerë të vërtetë estetike mund të ketë vetëm ajo që të kënaqë estetikisht, vetëm e bukura, se e ulëta dhe e shëmtuara, duke mos qenë vlera pozitive estetike, nuk na shkaktojnë kënaqësi estetike. Sipas tyre gjersa e shëmtuara, e ulëta s'janë të dëshëruara nga njerëzit në jetë, nuk meritojnë të zënë vend në art. Arti, sipas tyre, krijohet për të na kënaqur e jo për të na hidhëruar, duke e zgjeruar shtrirjen e së shëmtuarës.

Sikur t'i përmbaheshim këtij koncepti, atëhere do të linim jashtë historisë së artit sa e sa kryevepra që pasqyrojnë fenomene të shëmtuara e të ulëta të realitetit, do të duhej që «Ferrin» e «Komedisë hyjnore» të Dantes ta quanim pa vlerë estetike, siç do të na duhej t'ja mohojmë këto vlerë edhe Ledi Makbethit apo Jagos, Pljushkinut ose Judushkë Gollovljovit. Pa balozin e qenin e zi, zor se do të spikatëte me atë forcë të madhe që spikat bukuria e Mujit, Halilit, Ajkunës, Tanushës, etj.

Koncepti estetik që e përjashton të shëmtuarën e të ulëtën nga arti, ka qenë përkrahur gjithmonë nga ata estetë e artistë që kanë shprehur interesat e klasave sunduese reaksionare. Këto klasa gjithmonë kanë përçmuar realizmin ose prirjet realiste të artit, tendenciozitetin kritik të artit përparimtar, që ka zbuluar dhe stigmatizuar plagët e rënda sociale të rëndeve shfrytëzuese, kontradiktat e tyre, fenomenet e shëmtuara e të ulëta të këtyre rëndeve.

Estetët dhe artistët përparimtarë, që kanë luftuar për të vërtetën në art, kanë mbrojtur tezën se arti duhet të mos i injorojë plagët sociale, shfaqjet e shëmtuara e të ulëta të çdo rendi shfrytëzues.

Për këtë arsye problemi i së shëmtuarës, së ulëtës në art ka qenë objekt i një lufte të ashpër midis doktrinave estetike përparimtare e reaksionare. Një mprehtësi të veçantë fitoi ky problem p.sh. në sh. e 18-të, kur estetika e klasicizmit francez dhe varjantet e saj në vende të ndryshme të Evropës, që lejonin në art vetëm të bukurën, ishin bërë pengesë për forcimin dhe zhvillimin e realizmit, gjersa i hiqnin artit të drejtën të pasqyrojë fenomenet e shëmtuara të jetës. Qysh nga kjo kohë diskutimi i këtij

problemi vazhdon deri në ditët e sotme. Novelëza e Migjenit «Bukuria që vret» tregon qartë se sa i mprehtë qëndronte po ky problem përpara letrarëve e artistëve të vëndit tonë në vitet 30, tregon pozitativat e kundërta për këtë çështje të rrymës demokratike revolucionare dhe të asaj reaksionare.

Ka një arsye që mund të të shtyjë të vësh në dyshim dobinë e përfshirjes të së shëmtuarës dhe së ultës në art. Puna është se perceptimi i fenomeneve të shëmtuara, të ulëta të realitetit jo vetëm s'të jep kënaqësi, por shoqërohet përgjithësisht me pakënaqësi. E shëmtuara në vetë realitetin është një gjë e padëshëruar dhe prandaj, arësytetohet nganjëherë, aq më pak do të ishte i dëshëruar «zgjerimi» i fushës së shtrirjes së saj, duke u pasqyruar edhe në art. Ndryshe qëndron puna me të bukurën, ajo është vlerë pozitive estetike, të kënaqë estetikisht edhe si fenomen estetik i realitetit edhe si fenomen estetik i artit. Pasqyrimi dhe krijimi i së bukurës në art është në përputhje me dëshirën e njeriut për ta zgjeruar sferën e shtrirjes të së bukurës, për ta shtuar atë që të kënaq. Mirëpo, megjithë këtë, historia e artit dëshmon se e shëmtuara edhe pse s'ka qenë vlerë pozitive estetike, qysh nga kohët e lashta e deri në kohën tonë, ka zënë një vend të rëndësishëm në art. Arti ka pasqyruar jo vetëm të bukurën, të madhërishmen, por edhe të shëmtuarën, të ulëtën.

Është e vërtetë se të gjitha llojet e artit nuk kanë mundësi të barabarta për të pasqyruar fenomenet e shëmtuara e të ulëta. Kështu p.sh. arkitektura nuk ka asnjë mundësi në këtë drejtim, shumë të kufizuara janë mundësitë e muzikës, që me mjetet e saj specifike, thjesht muzikore, të trajtojë tema nga e shëmtuara dhe e ulëta, por ka lloje e gjini të artit si komedia dhe karikatura, satira dhe humori, të cilat kanë si objekt të tyre kryesor fenomenet e shëmtuara e të ulëta të realitetit, nuk bëjnë dot pa to, janë specializuar për të pasqyruar këtë kategori fenomenesh të realitetit.

Për më tepër ka patur rryma të artit, si realizmi kritik ose natyralizmi, të cilat jo vetëm s'i kanë injoruar

fenomenet e shëmtuara, të ulëta të realitetit, por këtyre u kanë kushtuar vemendje më të madhe se sa së bukurës apo së madhërishmes.

Mjafton të kujtojmë disa shembuj të tillë. Shkrimtari rus i sh. të 19-të, N. Gogoli zuri një vend të pamohuar në letërsinë përparimtare botërore me kryeveprat e tij «Revizori» dhe «Shpirtërat e vdekur», në të cilat pasqyronte fenomenet e ulëta e të shëmtuara të sistemit feudal të Rusisë së sh. të 19-të.

Migjeni, zuri një ndër vendet kryesore në historinë e letërsisë sonë dhe u ngrit shumë më lart se ata shkrimtarë e poetë që i këndonin vetëm «së bukurës», pikërisht edhe sepse në «Poemën e mjerimit» dhe në prozën e tij zbuloi anët më të shëmtuara e më të ulëta të jetës në kushtet e regjimit feudo-borgjez të Zogut.

Estetika prej kohësh ka vënë në dukje se vepra të shumta të artit, që kanë pasqyruar fenomene të shëmtuara, të ulëta të realitetit, kanë patur e kanë vlerë të vërtetë, autentike estetike, kanë qenë e janë burim kënaqësie të vërtetë estetike, bile, shpesh edhe më të madhe se ajo kënaqësi që mund të na japin shumë vepra që pasqyrojnë të bukurën. Përse vallë arti s'i ka injoruar të shëmtuarën, të ulëtën? Përse edhe arti që pasqyron të shëmtuarën, mund të na japë kënaqësi dhe të jetë i bukur?

Në kohën e vet Aristoteli pohonte se veprat artistike që i drejtohen së shëmtuarës, na kënaqin estetikisht kur e pasqyrojnë atë me vërtetësi, na kënaqin me forcën e besnikërisë së riprodhimit, të pasqyrimin të saj. Sipas Aristotelit në vepra të tilla na kënaq forca imituese e artistit, mjeshtëria e besnikëria e riprodhimit të realitetit të shëmtuar.

Në shekullin e 18-të shkrimtari dhe esteti gjerman Lessing pohonte se arti mund t'i drejtohet edhe së shëmtuarës për të nxjerrë në pah kontrastin e saj me të bukurën. Madhështia e së bukurës, sipas tij, nuk do të kuptohej po të mos krahasohej me të shëmtuarën. Por historia e artit tregon se ka kryevepra artistike, në të cilat e shëmtuara nuk paraqitet në funksion të zbulimit të kontrastit të së bukurës me të.

E shëmtuara, e ulëta dhe realizmi Në artin realist, sidomos në rrymën e realizmit kritik, problemi i vlerës estetike të së shëmtuarës e së ulëtës, u zgjidh në një mënyrë më të thellë dhe më të plotë. Arti realist tregoi se vlera estetike e pasqyrimin të së shëmtuarës në art qëndron jo thjesht në mjeshtërinë artistike të riprodhimit të saj dhe në zbulimin e kontrastit të së bukurës me të.

Atëhere ç'është karakteristike për marrëdhënjet e artit realist, sidomos të realizmit kritik, me fenomenet e shëmtuara, të ulëta të realitetit? Në realizmin kritik e shëmtuara dhe e ulëta u bënë tema kryesore e artit, zunë vendin kryesor në të. Nuk ka qenë një gjë e rastit që variantet më të ndryshme të realizmit kritik e përqëndruan vëmendjen kryesore në anët e ulëta, të shëmtuara, të errëta e negative të jetës. Kjo shpjegohet me vetë natyrën e rendit shfrytëzues, sidomos të rendit kapitalist, në të cilin sundojnë marrëdhënjet e shtypjes, të shfrytëzimit, të padrejtësisë sociale. Ky rend shoqëror është i mbushur me plagë, kontradikta të shumta, që krijojnë një atmosferë mbytëse për njerëzit. Jeta e shoqërisë borgjeze pushtohet nga fryma e afarizmit, e merkantilizmit, e individualizmit dhe egoizmit borgjez. Mbi bazën e marrëdhënjeve mall-pare, që sundojnë në këtë shoqëri, përhapet e dominon në të gjitha anët e jetës fryma e fitimit, e parave, e përfitimit material, që ndez epshet e instinktët më të ulëta e shtazarake të njerëzve, që i hedh në një luftë shkatërruese, të pandërprerë e raskapitëse të gjithë kundër të gjithëve. E vetmja perëndi dhe e vetmja gjë me vlerë, së cilës i falet borgjezi është floriri, paraja, fitimi. Për këtë arsye Marksi thoshte se në jetën e borgjezisë ka shumë pak vend për poezi, se fryma e afarizmit borgjez është në armiqësi me artin, i cili është i pandarë nga e bukura. Kalorësit fisnikë e të madhërishëm, të kënduar në epikën mesjetare, u zëvendësuan në kapitalizëm nga «kalorësit» e fitimit, që janë të gatshëm të bëjnë çdo ndryrësi, mjafton që të sigurojnë fitime materiale. «Brenda këtij ambjenti, — ka shkruar M. Gorki për atmosferën që

sundon në kapitalizëm, — zhvillohet procesi kaotik i luftës së përgjithshme për jetë a vdekje: njeriu për njerinë është armik, çdo ushtar i betejës së ndyrë për t'u ngopur lufton i veçuar, duke u ruajtur me frikë nga ata që i qëndrojnë pranë se mos e kapin për gryke. Në kaosin e kësaj lufte monotone dhe të egër forcat më të mira të intelektit shpenzohen për t'u mbrojtur nga njeriu, krijimtaria shpirtërore shpenzohet plotësisht për të ndërtuar dinakëritë e vogla të vetëmbrojtjes dhe produkti i përvojës njerëzore, që quhet «uni», bëhet një kuvli e errët, në të cilën rron dëshira e vogël për të mos lejuar zgjerimin e mëtejshëm të përvojës, duke e kufizuar atë me muret e ngushta e të patundura të kësaj kuvlie. A i duhet tjetër gjë njeriut përveç se të jetë i ngopur? Për të arritur këtë qëllim ai ka gjymtuar trurin, është plagosur, rënkon dhe përpëlitet në agoni». ¹⁾ Kjo frymë afarizmi, që është në armiqësi me çdo gjë të bukur, madhështore, ushqen me bollëk të shëmtuarën, të ulëtën, i shndërron ato në fenomene sunduese të jetës, kurse, nga ana tjetër, e kufizon, e ngushton sferën e shtrirjes së fenomeneve të bukura, të madhërishme. S'mund të jetë e bukur jeta e shoqërisë, — thoshte M. Gorki, duke patur parasysht rendin shfrytëzues, kur ka edhe kaq shumë skllevër e njerëz të varfër.

Çdo përpjekje që mund të bëhej (të tilla pati si p.sh. në rrymën letrare të sentimentalizmit) për të poetizuar dhe estetizuar jetën e borgjezit s'mund ta ushqente gjatë artin, sepse, siç ka thënë një estet, mund të këndosh për dashurinë e humbur, por s'mund të këndosh për fitimet e grabitura. Jeta e borgjezit në fuqi ishte dhe është aq e ulët, aq e shëmtuar, saqë i kundërqëndron me një armiqësi kolosale, të pamasë e të papajtueshme çdo gjëje me të vërtetë të bukur, të madhërishme, që ka në jetën e njerëzve. Ja përse arti përparimtar, në kushtet kur në fuqi pat ardhur borgjezia, u dha fort pas pasqyrimin kryesisht të fenomeneve të ulëta, të shëmtuara, që dominojnë në jetën e borgjezisë, të shoqërisë kapitaliste. Këtu qëndron arësyeja kryesore që në artin e realizmit kritik tema e së

1) Estetika dhe letërsia, V. II, f. 244-245.

madhërishmes u kufizua, që ky art vuri në qendër të vëmendjes së tij fenomenet e ulëta, të shëmtuara të realitetit, dhe me këtë korri një sukses të vërtetë, të panjohur më parë nga rrymat e tjera artistike, lulëzoi si shkallë më e lartë në progresin e kulturës artistike përparimtare.

Duke e përqëndruar vëmendjen në anët e shëmtuara të jetës, artit të realizmit kritik nuk i munguan vlerat estetike, nuk i mungoi e bukura. E bukura është një cilësi estetike jo vetëm e veprave të realizmit kritik, që vinin re në jetë fenomenet pozitive, të bukura apo të madhërishme, por edhe e atyre veprave, që pasqyronin anët e shëmtuara, të ulëtën e jetës.

Arti i realizmit kritik nuk i ekspozoi të shëmtuarën e të ulëtën si vlera pozitive estetike, që duhej t'i zinin vendin së bukurës apo së madhërishmes, nuk i estetizoi të shëmtuarën e të ulëtën, nuk i paraqiti ato si qëllim në vetëvete. Arti realist i ka paraqitur fenomenet e shëmtuar e të ultë të realitetit, duke zbuluar burimin e tyre, lidhjen e tyre me rendin shoqëror, të mbështetur në pronën private, duke nxjerrë në pah armiqësinë e tyre me të bukurën, me idealet social-estetike përparimtare. Realizmi kritik i ka gjykuar dhe dënuar, i ka stigmatizuar dhe kritikuar anët e shëmtuara, të ulta të realitetit.

Realizmi kritik zbuloi se si fryma e afarizmit, merkantilizmit borgjez, fryma e egoizmit e varfëron dhe e shkatërron personalitetin e njeriut, e bën këtë viktimë të etjes së pashuar për fitime; ai zbuloi ndikimin përcaktues negativ të rrethanave shoqërore të rendit borgjez mbi njeriun dhe jetën e tij. Realizmi kritik fenomenet e shëmtuara të realitetit i vlerësoi përgjithësisht nga ideale social-estetike përparimtare, i dënoi dhe i kritikoi ato, duke afirmuar tërthorazi idealet demokratike, të bukurën.

Veprat e përsosura artistike, të krijuara brenda rrymës artistike të realizmit kritik dhe që kanë pasqyruar anët e zeza e të errëta të shoqërisë borgjeze, na japin kënaqësi artistike sepse kultivojnë tek ne një qëndrim kritik ndaj këtyre fenomeneve të ulëta e të shëmtuara, na ndezin me urrejtje e përbuzje për atë rend që i lind e i ushqen këto plagë. Këtu qëndron përgjithësisht burimi

i kënaqësisë estetike që fitojmë nga veprat artistike, të cilat, duke qenë të frymëzuara nga idealet social-estetike përparimtare, demokratike, i paraqitin në një plan kritik fenomenet e ulëta, të shëmtuar të realitetit, i stigmatizojnë e i dënojnë ato.

Një kryevepër e vërtetë që mishëron këtë koncept estetik mbi të shëmtuarën është «Poema e mjerimit» e Migjenit:

*«Kafshatë që s'kapërdihet asht, or vlla, mjerimi,
kafshatë që të mbetë në fyt edhe të ze trishtimi
kur shef ftyra të zbeta edhe sy të jeshilta
që të shikojnë si hije dhe shtrijnë duert' e mpita
edhe ashtu të shtrime mbrapa teje mbësin
të tanë jetën e vet deri sa të vdesin...
Mjerimi ka vulën e vet të shëmtueme,
asht e neveritshme, e keqe, e turpshme;
balli që e ka, syt' që e shprehin,
buzët që më kot mundohen ta mshëfin —
janë fëmitë e padijes e flitë e përbuzjes,
të mbetunat e flliqtë rrethepërqark tryezës
mbi të cilin hangri darkën një gen i pamshirshëm
me bark shekulluer, gjithmonë i pangishëm...»*

*Mjerimi tërbohet në dashni epshore.
Nëpër skaje t'errta, bashkë me qej, mij, mica,
mbi pecat e mykta, të qelbta, të ndyta, të lagta
lakurigen mishnat, si zhangë, të verdhë e pisa...
Mjerimi s'do mshirë. Por don vetëm të drejt!...
Mjerimi asht një njollë e pashlyeme
në ballë të njerzimit që kalon nëpër shekuj.
Dhe ket njollë kur nuk asht e mundshme
ta shlyejnë paçavrat që zunë myk ndër tempuj.»*

E shëmtuara dhe arti dekadent borgjez.

Nga mezi i shekullit të 19-të realizmi kritik arriti apogjenë e tij. Në çerekun e fundit të shekullit të 19-të kapitalizmi hyri në fazën e kalbëzimit të tij, në imperializëm, dhe borgjezia imperialiste, duke u kthyer shpinën idealeve demokratike bor-

gjeze, u shndërrua në një forcë shoqërore ultrareaksionare, u bë armike e egër e progresit. Filloi, kështu, epoka e rënjes, e tatëpjetës, e dekadencës së kapitalizmit, epoka e imperializmit, që Lenini e quajti reaksion në të gjitha drejtimet, jo vetëm në politikë, por edhe në filozofi, në moral, pra, edhe në art. Kjo ishte baza ekonomike sociale-klasore, mbi të cilën u shfaqën e u gjallëruan lloj-lloj rrymash të artit dekadent borgjez.

Shenjat e para të këtij degjenerimi u dukën në rryma të tilla si natyralizmi, simbolizmi, impresionizmi, që u pasuan pastaj nga të tjera si surrelizmi, dadaizmi, futurizmi, kubizmi etj. Brenda dekadentizmit borgjez u dukën dy vija, ajo formaliste, që vazhdoi traditën e «artit për art» dhe ajo që spekulloi në sukseset e realizmit dhe që i deformoi ato në dobi të dekadentizmit.

Në sfondin e sukseseve të realizmit kritik, që u siguruan përmes një interpretimi progresiv kritik të së shëmtuarës dhe së ulëtës, filloi të veçohej edhe rryma e natyralizmit. Natyralizmi u prir fort pas së shëmtuarës, së ulëtës, por parimet themelore ideo-estetike të tij ishin larg atyre të realizmit kritik. Me pretendimin për të arritur një vërtetësi «globale», me pretekstin e një «objektiviteti» fotografik, natyralizmi dënoi çdo qëndrim aktiv, vlerësues të artistit ndaj materialit jetësor. Natyralizmi kërkonte një riprodhim pasiv, mekanik të fenomeneve të ulëta e të shëmtuara të realitetit; ai prirej nga një pasqyrim i caktuar i tyre, pa depërtuar dhe pa zbuluar lidhjen e tyre me rrethanat shoqërore të shëmtuara, pa u bërë gjyqin atyre nga pozitë e një ideali progresiv. Sipas natyralizmit arti e përmbush misionin e tij vetëm duke e ekspozuar të shëmtuarën me imtësitë dhe hollësitë e saj më të mëdha, duke e marrë atë në vetëvete e nga vetëvetia, duke e paraqitur jashtë lidhjes së saj me burimin, duke e ekspozuar për soditje, për vrojtim. Në këtë orientim ideor qëndron pika e takimit të natyralizmit, të këtij shtrembërimi të realizmit, me dekadentizmin luftarak borgjez.

Nga pikëpamja ideo-artistike natyralizmi ishte një hap

prapa në krahasim me realizmin kritik dhe u bë një terren i përshtatshëm për gjallërimin e embrioneve të dekadentizmit borgjez që ishin mbjellë në simbolizmin. Përfaqësuesit e simbolizmit, duke trumbetuar filozofinë e pesimizmit e të pikëllimit universal, duke i shpallur të bukurën e të madhërishtmen një iluzion e ëndërr, deklarimin se vetëm e shëmtuara, e ulëta, patologjikja mund të jetë e denjë të pasqyrohet në art, se vetëm ato mund ta ushqejnë pandërprerje atë. Sipas tyre arti ishte lodhur e raskapitur nga e bukura, që po e çonte gjoja drejt vyshkjes së tij të plotë, ai mund të gjallërohej vetëm po ta kthente fytyrën nga e shëmtuara, nga e ulëta. Këtë kredo dekadentiste të simbolizmit francez e shprehu Bodleri.

Nga fundi i shekullit XIX dhe gjatë shekullit XX lëshoi rrënjë në artin dekadent borgjez tema e vrasësve, perdhunuesve, pianecëve, imoralëve, kriminelëve, psikopatëve, homoseksualëve, sadistëve dhe llumit tjetër që prodhon shoqëria borgjeze. Këtu takoheshin natyralizmi me simbolizmin për t'u dhënë fillimin rrymave «pseudo-realiste» të dekadentizmit borgjez si surrelizmit, psikoanalizës, artit frojdist etj.

Duke vënë në qendër të vëmendjes së vet të shëmtuarën, të ulëtën, arti dekadent borgjez i interpreton ato nga parime ideo-artistike reaksionare dhe me këtë u sjell një shërbim të madh borgjezisë imperialiste, përgjithësisht, forcave sociale reaksionare të kohës sonë. Kështu, estetika frojdiste ose surrealistike, shpallte e shpall se realitetit i mungon plotësisht e bukura, e madhërishtja, se ai është gëlltitur tërësisht nga e shëmtuara, e ulëta, e keqja, që përbëjnë thelbin e pandryshueshëm, të përherëshëm të njeriut, të njerëzimit, përbëjnë një ligj biologjik të përjetshëm të jetës. Ky thelb i pandryshueshëm biologjik përfshin prirjet instinktive shtazarake të njeriut drejt dhunës, perversiteteve, të keqes, egoizmit, së shëmtuarës, së ulëtës. «Njeriu, — thotë kritikun francez A. Azhel, — është qenje jo e përkryer, që zvarritet pelivanthi në një botë të paqendrueshme. Ai duhet të pasqyrohet jo në momentet e madhështisë së tij, por në momentet e

depresionit, dëshpërimit, në kohën kur dyshimet e tij vënë në rrezik vlerën e shpirtit të tij».

Ky orientim ideologjik reaksionar e përqëndroi vëmendjen e artit dekadent në përshkrimin e hollësishëm të lloj-lloj perversiteteve, të pasioneve dhe të epsheve shtazarake, të psikozës së sëmurë, alogjizmave, kllapive dhe ëndërrave përçart, në përshkrimin e së ashtuquajturës botë të panjohur të veprimeve iracionale të njeriut, të subkoshencës së tij, të patologjisë sociale. Përveç së shëmtuarës arti dekadent borgjez nuk vë re asgjë tjetër në jetën e njerëzve.

Dekadentizmi borgjez, duke dëbuar të bukurën e të madhërishtmen nga arti, duke vënë në qendër të tij të shëmtuarën, zhduk çdo qëndrim kritik ndaj saj, çdo dënim e stigmatizim të saj. Dekadentizmi borgjez e estetizon të ulëtën, të shëmtuarën, i ekspozon ato si vlera estetike pozitive dhe si të vetmin burim të kënaqësisë pozitive estetike.

Në vitet 20, 30 elemente të këtij koncepti estetik të dekadentizmit, që i barazon nga vlera estetike të shëmtuarës e të bukurës ose ua ndron vendet, i futi edhe në letërsinë tonë Lasgush Poradeci. Këtë e tregon mirë lejt-motivi dekadentist i poezisë së tij: «Bukuri! tmerisht e dashur, llaftari tmerisht e bukur».

Partizanët e dekadentizmit borgjez pohojnë se në mungesë të së bukurës, të së madhërishtmes, njerëzit s'kanë me se të kënaqen estetikisht përveçse me të shëmtuarën, me të ulëtën. Bile arti «modernist» këtë pikësynim duhet edhe të ketë: ta mësojë njeriun të kënaqet me të shëmtuarën, sepse gjoja kjo përbën edhe thelbin e njeriut, të jetës. Këto parime ideo-artistike përshkojnë p.sh. tej e përtej estetikën frojdiste ose neofrojdiste, artin surrealist e variante të tjera të tyre.

Mënyrën se si artistët dekadentë borgjezë e estetizojnë të shëmtuarën, mund ta ilustrojmë me një fragment nga drama «Kaligulla» e shkrimtarit ekzistencialist francez. A. Kamy, në të cilin përmes fjalëve të personazhit kryesor, Kaligullës, autori indentifikon të shëmtuarën, të ulëtën me thelbin e jetës njerëzore. «Unë jetoj, duke zhdukur,

— shpall i dehur nga pasioni për të keqen, — unë përdor një fuqi të marrë shkatërruese, në krahasim me të cilën fuqia e krijuesit është një deformim i parëndësishëm. Ja — lumtëria, ja — kënaqësia qiellore: një çlirim i paduruar, urrejtja për çdo gjë, gjahu, përbuzja përreth, vetmia shterpë e njeriut që sodit gjithë jetën, gëzimi i pafund i vrasësit të padënuar, logjika e hekurt që zhduk jetët njerëzore».

Në dramën «Rinoçerontët» e shkrimtarit dekadent Jonskos, që e kanë përsëndetur edhe revizionistët sovjetikë, predikohet se në thelbin e njeriut është rrënjësor një forcë shkatërruese, prirja drejt dhunës, forca rinoçeronase, e cila s'mund të shpjerë veçse në tirani. Çdo përpjekje për progres sjell pashmangësisht një shpërthim akoma më të madh të kësaj force të egër, shkatërruese.

Estetika formaliste borgjeze e revizioniste e shikon «meritën» e Khojsit dhe të Sarotit, të Kafkës dhe të Kamysë, të vargut të shkrimtarëve dekadentë të sh. të 20-të, në orvatjet e tyre për të ngatërruar dy gjëra të ndryshme: sëmundjen pa shpresë shpëtimi të rendit borgjez me njerëzimin. E sëmurë për vdekje është shoqëria borgjeze, por zhdukja e saj s'është degradim apo mbarim i njerëzimit, i qytetërimit në përgjithësi, zhdukja e rendit borgjez është mënjanim i barrierës kryesore në rrugën e progresit; njerëzimi ecën më përpara drejt socializmit, komunizmit. Këtë të vërtetë të madhe të kohës sonë arti dekadent borgjez përpiqet ta errësojë e ta fshehtë. Kjo frymë pesimizmi e dëshpërimi pushton edhe botën shpirtërore të revizionistëve modernë.

Çdo qëndrim kritik ndaj artit dekadent borgjez estetët borgjezë e presin me pyetjen: pse këtij arti t'i mohohet e drejta për të patur si objekt të shëmtuarën, kur dihet se edhe për artin realist nuk ka qenë e huaj kjo gjë, kur sa e sa artistë realistë edhe në fushën e pikturës si p.sh. Velaskes, Goja etj. u kanë kushtuar vëmendje sakatëve, monstrave, njerëzve me pamje të shëmtuar, të mjerëve, të varfërve, etj?

Natyrisht, këtu ndeshemi me një sofizëm; me një akrobaci teorike të estetëve borgjezë. Estetika marksiste-lenin-

niste nuk shprehet kundër së drejtës së artit për t'ju drejtuar edhe anëve të shëmtuara të realitetit, por kundër *interpretimit reaksionar* të së shëmtuarës në artin dekadent borgjez, që e shpall të shëmtuarën si ligj të jetës në përgjithësi. Sa për artin realist të së kaluarës, që frymëzohej nga ideale demokratike, ai ka meritën se sakatët, monstrat, të mjerët, i ka paraqitur si viktima të një realiteti të ulët, të shëmtuar, si viktima të padrejtësisë sociale, të një rendi shoqëror të shëmtuar; bile, tek sakatët, të varfërit, të munduarit, të gjymtuarit arti përparimtar i së kaluarës ka gjetur diçka njerëzore, diçka të bukur, fisnike që u mungonte sundimtarëve, satrapëve, klerikëve obskurantistë, monarkëve autokratë, çifligarëve të pashpirt, borgjezëve të pangopur për kapital. Ndryshe nga arti përparimtar arti dekadent borgjez e fshehtë lidhjen e së keqes, së ulëtës me rendin kapitalist, fshehtë burimin e vërtetë të së shëmtuarës në shoqërinë borgjeze, ja atribuon ato një thelbi instinktiv, biologjik të njeriut. Kjo gjë e bën artin dekadent borgjez shfaqje të kulturës reaksionare të borgjezisë imperialiste.

Por pse këto rryma të artit borgjez i quajmë dekadencë, rënje të artit? Sepse me pretekstin për të depërtuar në «thelbin e totalës», humbet pasqyrimi i botës shpirtërore të njeriut, i ndjenjave e mendimeve të tij fisnike; njeriu, si qenje shoqërore, mbetet jashtë vëmendjes së artit, i cili shndërrohet në një inventarizim anatomik të një thelbi biologjik, patologjik, të prirjeve ose pasioneve shtazarake. Në këtë rrugë arti borgjez ka humbur përfundimisht çdo vlerë estetike pozitive, ka humbur përfundimisht të bukurën. Prandaj ai s'mund të mos jetë, për këdo që dashuron të bukurën e pret prej kësaj kënaqësi estetike, objekt përbuzjeje, objekt përçmimi të merituar.

Surrealizmi e variantet e tij s'kanë asgjë të përbashkët me realizmin e vërtetë, janë një surrogato realizmi, një realizëm së prapthi; ato janë në armiqësi të papajtueshme me realizmin dhe njëkohësisht paraqiten si një produkt i shëmtuar antiestetik i një bote të shëmtuar, që shkatërron të bukurën, i botës borgjeze. Mirëpo qoftë arti

dekadent borgjez, qoftë doktrinat estetike që i shërbejnë si justifikim e argumentim teorik, s'janë vetëm një «gabim» thjesht teoriko - estetik, s'janë thjesht një mospërfillje ndaj ligjeve të krijimtarisë artistike. Ato janë edhe një armë në arsenalin ideologjik të borgjezisë, për të trullosur jo vetëm ambientet artistike, por edhe gjithë amatorët e artit. Pse? Sepse arti dekadent borgjez e shpall të ulëtën, të shëmtuarën, të keqen një fenomen fatalisht të pashmangshëm në jetën e njerëzve, si një fenomen me të cilin s'mund të luftohet, sfera e shtrirjes të së cilit nuk mund të ngushtohet, si një fenomen të pandarë nga njeriu, nga jeta e tij, si një fenomen të përjetshëm. Mirëpo sikur të ishte kështu, atëhere nuk do të kishin asnjë kuptim lufta kundër rendit shfrytëzues borgjez, përpjekjet e forcave revolucionare për përmbytjen e këtij rendi, për ndërtimin e shoqërisë komuniste pa klasa dhe pa shfrytëzim. Duke e gjetur burimin e së keqes, të së shëmtuarës, të së ulëtës në një «thelb biologjik» instinktiv të njeriut, arti dekadent borgjez fsheh në fakt burimin e vërtetë të plagëve sociale të shoqërisë kapitaliste, e çliron këtë nga çdo përgjegjësi dhe gjithë fajin ja hedh «natyrës së pandryshueshme», «të keqe», «të ulët», «të pandreqshme» të njeriut. Ja ç'e shtyn borgjezinë reaksionare ta brohoritë, ta përkrahë me të gjitha mjetet artin dekadent. Ja përse themi se arti dekadent borgjez plotëson një porosi sociale politike e ideologjike në dobi të forcave reaksionare obskurantiste të kohës sonë, se ai është në armiqësi me ato forca shoqërore që luftojnë për transformimin revolucionar të shoqërisë, për ta zhdukur rendin borgjez me gjithë plagët e pasojat negative që sjell ai.

Këtë kuptim kanë edhe predikimet e estetëve revizionistë, të cilët, duke mos e përfillur natyrën shfrytëzuese të rendit kapitalist, si burim të fenomeneve të ulëta e të shëmtuara, i lidhin këto me disa faktorë «pannjerëzorë» ose «asocialë». Kështu p.sh. estetja sovjetike M. Rurinskaja, në artikullin «Krimet e shekullit në qytetërimin masiv», thotë se gjoja jetërsimi i njeriut në kushtet e kapitalizmit nuk buron nga sundimi i marrëdhëneve të

shfrytëzimit të njeriut nga njeriu, por gjoja nga «lodhja, frika, shpresat e porealizuara, shpejtësitë e papërvetësuarra, mundësitë e papritura materiale, përroi i pafund i informacionit».

Nga këto që përmendëm s'duhet menduar se interpretimi dekadent i së shëmtuarës gëlltiti gjithë artin e sh. të 19-të dhe të 20-të. Krahas rrymave të artit dekadent borgjez në gjysmën e dytë të sh. të 19-të dhe gjatë shekullit të 20-të vijoi tradita e realizmit kritik, u shfaqën variante e forma të tjera të tij, që i quajmë «neorealizëm». Në këtë fazë kjo rrymë ka patur një ndikim të madh. Mjafton të kujtojmë fushën e letërsisë, ku u shquan si partizanë të realizmit T. Man, H. Man, Fojtvanger, Remarku, Bjol, R. Rolan, M. dy Gar, A. Frans, S. Luis, T. Sinkler, Heminguej, etj.

Pavarësisht nga nuancat që i dallojnë përfaqësuesit e ndryshëm të këtij realizmi, zhvillimi i tij i ka kundërqëndruar dekadentizmit borgjez në kushtet e imperiaлизmit. Partizanët e neorealizmit vunë në qendër të vëmendjes së artit të tyre fenomenet e shëmtuara e të ulëta, që i quanin pasoja të një rendi shoqëror të pashpirt, kundër të cilëve zbrazen gjithë urrejtjen, përbuzjen dhe kritikën e tyre. Por, duke i dënuar këto fenomene të shëmtuara, mjaft nga përfaqësuesit e kësaj rryme kanë qenë të pushtuar nga ndjenja e një dëshpërimi të thellë, sepse, duke qenë nën ndikimin e idealeve demokratiko-borgjeze, nuk shikonin asnjë rrugëdalje. Sipas kësaj filozofie fryma e egoizmit i ndërson njerëzit në një luftë të përhershme vëllavrasëse dhe në këtë përleshje të pamëshirshme fitorja u buzëqesh atyre që tregohen më të zot për të përballuar dhe për ta zbatuar ligjin e xhunglës. Kjo filozofi pesimiste shprehet qartë p.sh. në filmin neorealit italian «Rroku dhe vëllezërit e tij». Në të zbulohet se në shoqërinë ku sundon ligji i xhunglës, ose do të veprosh si të gjithë, të hidhesh pa ngurim në luftën e të gjithëve kundër të gjithëve, ose do të përfundosh në

një viktimitë pa shpresë të kësaj lufte, ose do të fitosh, duke mbytur të tjerët, ose do të të mbytin.

I afërt me këtë koncept është edhe motivi themelor i tregimit «Plaku dhe deti» i Heminguejt, që tregon se njeriu i thjeshtë është i dënuar të bëjë një punë raskapitëse, shterpë; jeta është kaq e ashpër sa që gjithshka vërtitet kundër lumtërisë së njeriut, jetën e të cilit s'mund ta ndriçojë asgjë.

Përfaqësuesit e neorealizmit, duke qenë të kufizuar nga idealet demokratike borgjeze, nga idetë e pacifizmit dhe të humanizmit abstrakt borgjez, nuk mundën t'i shikonin forcat reale brenda shoqërisë borgjeze, që i kundërqëndrojnë botës së kapitalit, që luftojnë me të e që fitojnë mbi të, duke i hapur rrugën përparimit shoqëror. Megjithëkëtë, mjaft përfaqësues të neorealizmit mundën të konstatojnë se në shoqërinë borgjeze, të mbështetur në interesin privat, në egoizmin e shfrenuar, disa cilësi me të vërtetë njerëzore, disa virtute të larta morale janë ruajtur vetëm tek njerëzit e thjeshtë, tek vegjëlja, që i nënshtrohet një shtypjeje dhe poshtërimi të pakufizuar dhe që bëhet viktimitë e padrejtësisë sociale. Por, sipas tyre, virtutet që bartin punonjësit, vegjëlja, përbëjnë një pikë uji në oqeanin e së keqes, të së shëmtuarës, që u merr frymën njerëzve.

Problemi i së shëmtuarës në realizmin socialist. Tradita përparimtare e realizmit kritik në interpretimin e së shëmtuarës u vazhdua edhe nga një rrymë tjetër e re që filloi të kristalizohej nga fundi i sh. të 19-të nga arti proletar, socialist, nga realizmi socialist.

Hyrja e shoqërisë kapitaliste në fazën e saj të fundit, në imperializëm, shënoi edhe një ashpërsim më të madh të konflikteve antagonistë të kapitalizmit, të luftës klasore të proletariatit. Kjo solli në art edhe idealet e reja social-estetike të socializmit, të komunizmit. Për këtë arsye brenda artit proletar socialist, realizmit socialist, u përpunua një interpretim i ri i fenomeneve të shëmtuara, të ulëta të realitetit.

Cilat tipare karakterizuan metodën e re të krijimitarisë, e realizmit socialist?

Ndonse, siç e kemi vënë në dukje, arti socialist, proletar afirmoi idealet social-estetike të komunizmit duke bërë përgjithësisht figurë të tij qendrore heroin pozitiv, ai jo vetëm nuk e mohoi traditën demokratike të realizmit kritik në paraqitjen e fenomeneve të shëmtuara të realitetit, por atë e vazhdoi dhe e thellon më tej. Bile për këtë arsye ana mohuese, kritike e veprave të artistëve proletarë, që krijojnë në kushtet e shoqërisë kapitaliste, shpeshherë zë një vend shumë të rëndësishëm, aq sa mezi dallohet prej veprave të përfaqësuesve më radikalë, më të majtë të realizmit kritik. Si shembull mund të përmendim mjaft nga krijimet e themeluesit të letërsisë së realizmit socialist, M. Gorkit, në të cilat pasqyrohet jeta në kushtet e rendeve shfrytëzuese dhe në plan të parë qëndron kritika e mohimi i realitetit të shëmtuar të shoqërisë borgjeze.

Megjithëkëtë dallimet midis realizmit kritik dhe realizmit socialist ekzistojnë edhe kur vendin kryesor në veprat e tyre e zë e shëmtuara. Duke qenë realist, arti proletar nuk mund ta injorojë të shëmtuarën, që sundon në shoqërinë borgjeze, nuk mund t'i injorojë shfaqjet e saj edhe në shoqërinë socialiste, shfaqje që burojnë nga marrëdhënjet e vjetra shoqërore ose nga mbeturinat e tyre, të trashëguara nga e kaluara dhe nga ekzistenca dhe presioni i botës kapitaliste — revizioniste. Mirëpo për realizmin socialist, ndryshe nga dekadentizmi borgjez, është i huaj estetizimi i së shëmtuarës. Arti socialist i vlerëson fenomenet e shëmtuara nga idealet më përparimtare social-estetike të komunizmit dhe për këtë arsye ai zhvillon kritikën më të thellë, më konsekuente, të gjithanshme ndaj fenomeneve të shëmtuara dhe buriimit të tyre.

Arti ynë socialist, sidomos dramaturgjia dhe proza, kanë mundur të krijojnë personazhe negative, të goditura nga pikëpamje ideo-artistike, siç janë p.sh. Tuç Maku («Toka jonë» e K. Jakovës) Rako Ferra («Ata nuk ishin

vetëm» e S. Spases), Nazmi Beu dhe Qazimi («Një vjeshtë me stuhi» e A. Abdihoxhës), etj.

Nëpërmjet qëndrimit kritik, dënimit e mohimit të së ulëtës arti i realizmit socialist afirmon idealet e socializmit. Kjo rrugë për afirmimin e idealeve të socializmit nëpërmjet kritikës ndaj së shëmtuarës përdoret jo vetëm kur paraqiten fenomenet e shëmtuara të rendit kapitalist, por edhe fenomenet e shëmtuara që vazhdojnë të ekzistojnë në procesin e ndërtimit të socializmit.

Realizmi socialist ndryshon nga rrymat e dekadentizmit, se paraqitja e së shëmtuarës në veprat e artit përshkohet nga një optimizëm revolucionar estetik. Ky optimizëm nuk i mungon artit revolucionar socialist, jo vetëm kur ai riprodhon jetën dhe zhvillimin e shoqërisë socialiste, por edhe kur ka si objekt të tij rendin shfrytëzues, në të cilin e shëmtuara dominon. Forca dhe një nga epërsitë e realizmit socialist në raport me çdo variant të realizmit kritik e të neorealizmit qëndron në faktin se edhe në pasqyrimin e anëve më të errëta të jetës, të realitetit, ai i ndriçon mendjet e njerëzve dhe i ngroh zemrat e tyre me optimizmin e tij historik, u shton besimin se e bukura do të fitojë mbi të shëmtuarën. Realizmi socialist përshkohet nga ideja se fenomenet e shëmtuara s'janë një gjë e përjetshme, fatale, se ato mund të luftohen, në radhë të parë, duke luftuar kundër rendit shfrytëzues, që i lind e i ushqen ato, duke zhdukur marrëdhënjet e shfrytëzimit të njeriut nga njeriu në procesin e revolucionit proletar, të ndërtimit socialist. Ky optimizëm përbën një vlerë estetike të pazëvendësueshme të realizmit socialist dhe nuk është në të njëjtë ose tingëllim fallco. Ky optimizëm buron nga vetë ligjësitë objektive të zhvillimit shoqëror, nga karakteri i epokës sonë, gjatë së cilës rendi kapitalist po shkon drejt greminës, po zhvillohet e po zgjerohet lufta kundër imperializmit dhe forcave të tjera reaksionare, po shpërthejnë stuhi të reja të revolucionit proletar dhe po korren suksese të reja në ndërtimin socialist të shoqërisë sonë. Realizmi socialist, duke pasqyruar me vërtetësi ligjësinë objektive të fitores së pashmangshme të së resë mbi

të vjetrën, shndërrohet në një armë të fuqishme të edukimit revolucionar, komunist të punonjësve, në një instrument që shërben jo vetëm për ta njohur, por edhe për ta transformuar realitetin, për të ngushtuar sferën e shtrirjes të së ulëtës dhe të së shëmtuarës dhe për ta futur të bukurën kudo në jetën e njerëzve. Ky është një qëllim i lartë e fisnik i artit socialist, që e shquan nga rrymat e tjera artistike.

TRAGJIKJA

Kritika e koncepteve idealiste e metafizike mbi tragjiken.

Zakonisht tragjika identifikohet me vdekjen ose me vuajtje të mëdha njerëzish. Vdekja e një apo më shumë njerëzve, fatkeqësitë e jashtëzakonshme të tyre janë të domosdoshme për të patur fenomene jetësore tragjike. Mirëpo nuk është e drejtë të barazohet çdo vdekje ose vuajtje e madhe me tragjiken. Vdekja e Hitlerit, e agresorëve fashistë s'përmban në vetëvete asgjë tragjike. Vdekja e natyrshme, nga pleqëria e stërzgatur, e një plaku të moçëm, që i ka ezauruar tërësisht forcat fizike e morale, sado e dhimbshme të jetë për të afërmit e tij, nuk kishte për të qenë tragjike, ndryshe nga ndërprerja tragjike e jetës së një të riu, që e ka të ardhmen përpara e porsa hyn në jetë. Çdo vuajtje e madhe ose vdekje njerëzish nuk është tragjike.

Përfaqësuesit e teorive estetike mistiko-fetare dhe idealiste kanë bërë përpjekje për ta lidhur tragjiken me veprimin e forcave të mbinatyrshme. Sipas këtij koncepti, fenomenet tragjike lindin gjatë përlëshjes së njerëzve, si qenje të pafuqishme, inferiore, tokësore, me forca hyjnore të mbinatyrshme, që u sjellin njerëzve vdekjen ose fatkeqësi të jashtëzakonshme. Idealizmi objektiv dhe konceptet estetike mistiko-fetare i nxjerrin fenomenet tragjike nga përlëshja e njerëzve me një fillesë iracionale, misterioze, me «*fatim*», të cilit i atribuohet një forcë e mbinatyrshme, që parapërcakton në mënyrë të paluajtur rrjedhjen e ngjarjeve historike, jetën e nje-

rëzve, që bëhet burim për të gjitha disfatat e humbjet e tyre. Letënsia e antikitetit, sidomos dramaturgjia e Greqisë së lashtë, ndërtohej gati e tëra mbi pranimin e një force të tillë, e fatit, si burim i tragjikes.

Tragjedia «Edipi mbret» e Sofokliut është një she-mbull klasik i konceptit estetik që e shikon fatin si burim të tragjikes. Në këtë tragjedi na paraqitet jeta tragjike e një njeriu, që fati ja ka shkruar të kryejë krimet më të rënda, të vrasë atin e të martohet me të ëmën; Edipi është i pafuqishëm të ndryshojë vullnetin e perëndive, që ja kishin parapërcaktuar këtë «fat» para se të lindte.

Në kohën e sotme, në artin dekadent borgjez e revizionist, është mjaft i përhapur koncepti mbi karakterin iracional të historisë, mbi përmbajtjen absurde të jetës njerëzore, mbi tragjiken si një thelb i përjetshëm i jetës. Në gjithë dramaturgjinë e ekzistencializmit dhe të teatrit absurd, që përbëjnë një nga variantet e artit të sotëm dekadent borgjez, mbisundon koncepti se njeriu është i pafuqishëm të ndikojë për mbarë mbi jetën, se çdo përpjekje e tij për ta ndryshuar për më mirë historinë ka medoemos një mbarim tragjik.

Estetika materialiste paramarksiste e kundërshtoi konceptin mistik-fetar mbi origjinën e tragjikes. Ajo, duke përgjithësuar, sidomos përvojën e artit realist, nuk e lidhte tragjiken me forca të mbinatyrshme, misterioze, iracionale, por me veprimin e forcave spontane shkaktërruese të natyrës ose të shoqërisë. Kështu, duke e zhveshur tragjiken nga çdo gjë misterioze, Çernishevski e shikonte atë si pasojë e veprimit të forcave natyrore e sociale dhe e barazonte me vdekjen si fenomen natyror. Sipas tij, tragjike është vdekja si e tillë, vdekja si një proces biologjik, si ndërprerje e jetës. Ky përkufizim, ndonëse drejtohej kundër idealizmit, nuk ishte i drejtë dhe mbante vulën e të metave të materializmit filozofik antropologjik. Ai nuk ishte i drejtë, sepse tragjike nuk është vuajtja ose vdekja si një fenomen thjesht biologjik. Po ta identifikonim tragjiken me vdekjen si fenomen natyror biologjik, atëhere duhej ta

zgjerim kaq shumë konceptin e tragjikes sa që në të do të përfshihej vdekja jo vetëm e njeriut, por edhe e gjithë botës së gjallë, bimore e shtazore. Të ishte tragjike vdekja si e tillë do të na duhej ta quanim tragjike dhe vdekjen e çdo bime, të çdo kafshe, sepse ajo, si proces biologjik, koincidon me vdekjen e njeriut. Në të vërtetë asgjë tragjike nuk ka në natyrë; fenomenet tragjike janë thjesht njerëzore, shoqërore. Prandaj nocioni i tragjikes ka kuptim të përdoret për të karakterizuar vetëm fenomenet e jetës sociale. Sfera e shtrirjes së tragjikes është e kufizuar vetëm në shoqëri.

Ka raste kur në art fenomene të natyrës, si p.sh. vjeshta, rënja e gjetheve të pemëve, këputja e një luleje, mundimet e kafshëve, zogjve etj. quhen tragjike. Mirëpo këto fenomene të natyrës në art kanë një kuptim alegorik, janë figura artistike që simbolizojnë elemente tragjike të jetës së njerëzve. Kështu në novelzën «Ngjarje pa lëvizje» të Migjenit, mundimet e kalit simbolizojnë vuajtjet e pafundme të njeriut të varfër, që jeta e shtyp dhe e mundon. «N'ato dy sy, — thuhet në novelzën — që u ngjajnë syve të njeriut, ishte i shkruar fundi i jetës së tij. Nga ata dy sy pikoishin (në mënyrë si ke njeriu!) dy pika të një langu ndër pamës... Si t'ishin lot. Ata dy sy, të një lande pa ngjyrë, pa lëvizje, pa jetë, flitshin për një barrë që then kurrizin, flitshin për një kufomë».

Përcaktimi i tragjikes nga Çernishevski s'është i drejtë, sepse e redukton tragjiken vetëm në vdekjen, kurse në të vërtetë tragjika ka një kuptim më të gjerë. Tragjike mund të jetë dhe është jo vetëm vdekja, por janë edhe mundime e vuajtje të mëdha fizike e shpirtërore, fatkeqësi të jashtëzakonshme të njerëzve. Figura e punëtorit të papunë, që bredh rrugëve i uritur të «Moll' e ndalueme» e Migjenit, nuk është më pak tragjike se sa kufoma e ngrirë e vocrrakut të «Bukuria që vret».

Identifikimi i tragjikes me vdekjen e njeriut, si proces biologjik, vuan nga një lloj antropologjizmi, sepse e merr njeriun për qenje thjesht biologjike. Në të vërtetë

njeriu është bartës i elementit tragjik si qenje shoqërore, si trupëzim marrëdhënesh shoqërore dhe jo si qenje fizike.

Identifikimi i tragjikes me vdekjen si të tillë përkohet nga fryma e një lloj humanizmi abstrakt mbiklasor, që e shpall jetën si vlerë absolute, të pavarur nga shoqëria, nga marrëdhënjet shoqërore. Në të vërtetë njeriu është qenje shoqërore dhe jeta e tij nuk ka kuptim jashtë shoqërisë dhe e shkëputur prej saj, jashtë ambientit social, në të cilin ai jeton e vepron, jashtë atyre klasave ose grupeve shoqërore me interesat dhe idealit e të cilave ai është i lidhur, të cilat i shpreh e i mbron. Jeta e njeriut s'mund të jetë një vlerë absolute jashtë vendit e kohës, jashtë shoqërisë e klasave. Për këtë arsye çdo vdekje nuk është tragjike për ne; vdekja e Hitlerit nuk është aspak e tillë, kurse vdekja e Qemal Stafës për ne është një humbje e madhe tragjike. Jeta e njerëzve dhe ndërprerja e saj, vdekja e tyre s'mund të kenë asnjë kuptim jashtë vendit që zë njeriu në shoqëri.

Thelbi i tragjikes. Atëhere ç'është tragjika, cili është thelbi i saj?

Fenomenet tragjike kanë të bëjnë gjithmonë me vuajtje të mëdha, fatkeqësi të jashtëzakonshme ose vdekje të atyre njerëzve që janë personifikimi i idealeve social-estetike përparimtare të kohës ose objekt vëmendjeje e kujdesi nga këto ideale. Tragjike është ndërprerja e jetës së atyre njerëzve që janë mishërimi i idealeve përparimtare të kohës dhe që veprojnë kundër një realiteti të ulët, të shëmtuar, që luftojnë e punojnë për të realizuar idealit përparimtare ose që bëhen viktimë të një realiteti të shëmtuar.

Ngjarjet tragjike janë pasojë e drejtpërdrejtë e konflikteve midis fenomeneve të ulëta, të shëmtuara të realitetit dhe njerëzve që janë bartës të së bukurës, së madhërishtes në jetë.

Në historinë e doktrinave ka pasur edhe përpjekje për ta lidhur tragjiken vetëm me dhembjen ose vuajtjet e njerëzve, si procese thjesht fiziologjike. Mbi këtë

bazë në artin e sotëm dekadent borgjez është përhapur në kinematografi, pikturë, letërsi, teatër tema e «tmerreve të llahtarshme», paraqitja e hollësishtme e krimeve, e vrasjeve, e gjymtimeve, përdhunimeve më të ulëta, e torturave më të tmerrshme, nga të cilat të ngrihen flokët përpjetë. Paraqitja e krimeve më monstruoze në artin dekadent borgjez serviret në vend të tragjikes. Në këtë rast dhembjet fiziologjike merren krejt të shkëputura nga njeriu si qenje sociale dhe nga bota e tij shpirtërore, nga vuajtjet e tij shpirtërore. Arti dekadent borgjez e ekspozon njeriun si një qenje të aftë të ndjejë vetëm dhembje fiziologjike, si një kafshë e prirur të kënaqet me krimet më monstruoze, një kafshë e fëlliqur, që s'meriton mëshirë, që i mungon çdo virtut. Asgjë heroike, të bukur, madhështore s'mund të ketë, sipas estetikës dekadente, tek njeriu me fat tragjik.

Në artin e vërtetë përparimtar, të mbrujtur me ideal social-estetike progresive, kanë qenë pasqyruar vuajtjet jo si fenomene thjesht fiziologjike, por vuajtjet e njeriut si qenje shoqërore, dhembjet e vuajtjet e tij si pasoja të padrejtësisë dhe të së keqes sociale, të rrethave dhe të kushteve shoqërore të shëmtuara. Tragjiken arti përparimtar kurrë nuk e ka reduktuar thjesht në vuajtjet fizike.

Tragjikja ekziston gjithmonë në sferën e atyre forcave shoqërore që janë bartëse të idealeve përparimtare shoqërore, që luftojnë për qëllime e interesa të larta, ose të atyre forcave shoqërore që, ndonëse pozita objektive sociale nuk i pajis me virtute të bukura e të madhërishtme, janë objekt vemendjeje e kujdesi nga forcat shoqërore përparimtare dhe pësojnë vuajtje e mundime të pamëtuara, bëhen viktime të veprimtarisë së forcave shoqërore që e kundërshtojnë progresin. Shkrimtari proletar Maksim Gorki ka theksuar se fenomene tragjike nuk mund të ketë në jetën e borgjezisë imperialiste, që është në dekadencë e degjenerim, që është burimi më i madh i së keqes sociale, i padrejtësisë dhe i shtypjes sociale. «Tragjedia, — ka shkruar Gorki, — është diçka shumë e lartë për botën, ku të gjitha «vuajtjet» lindin

në luftën për të drejtën e pronësisë mbi njeriun, mbi sendet dhe ku nën parullën «e luftës për liri» luftohet shpeshherë për zgjerimin e «së drejtës» të shfrytëzimit të punës së të tjerëve. Borgjezi, bile edhe atëhere kur është «kalorës dorështrënguar», nuk është prapsepapë tragjik, sepse pasioni për para, për flori, është një pasion i shëmtuar dhe qesharak. Përgjithësisht në botën e vjetër borgjeze ka aq shumë gjëra për të qeshur sa ç'ka edhe gjëra të zymta. Pljushkini dhe plaku Grande i Balzakut nuk janë aspak figura tragjike, ata janë të neveritshëm... Tragjedia i përjashton krejtësisht gjërat e ndyra, që i kanë patjetër dramat e vogla borgjeze, të cilat ndynjë së tepërmi jetën. A është tragjedi zënka midis majmunëve në një park zoologjik?»¹⁾

Konflikti tragjik. Tragjikja lind nga kontradiktat e jetës. Në themel të saj dhe si burim i saj është *konflikti tragjik*. Konfliktet tragjike, burimi i tyre social dhe përmbajtja e tyre, roli dhe format e tyre, rrugët e mjetet e zgjidhjes kanë karakter historik, kanë ndryshuar nga njëri rend shoqëror në tjetrin dhe për këtë arsye ndryshojnë edhe tragjeditë e Eskilit apo të Sofokliut nga ato të Shekspirit, të Kornejt apo Rasinit nga tragjeditë e sotme.

Konflikti (kolizioni) tragjik është një kontradiktë objektive, që lind historikisht në procesin e zhvillimit shoqëror, është një luftë forcash sociale të rëndësishme, që justifikohet historikisht. Veprimet e sjelljet e personazheve, e heronjve tragjikë në të tilla konflikte nuk janë marrëzi të krisurish, por janë të motivuara historikisht, të domosdoshme nga pikëpamja historike, të përligjura nga vetë nevojat e zhvillimit shoqëror, të luftës klasore. Bile edhe një personazh si Don Kishoti ka tipare të një karakteri tragjik, sepse veprimet e tij kundër së keqes, padrejtësisë, në mbrojtje të dinjitetit dhe të nderit, pa varësisht nga paaftësia e tij për t'u orientuar drejt në

1) Estetika dhe letërsia, V. II, f. 439.

realitetin, justifikoheshin historikisht dhe ishin të motivuara në kushtet e shpërthimit të arbitraritetit feudal.

Konflikti tragjik është një kontradiktë e ashpër forcash armiqësore, që bëjnë një luftë të papajtueshme për interesa dhe qëllime shoqërore shumë të rëndësishme. Në konfliktet tragjike lufta midis forcave armiqësore s'bëhet për teka dhe gjëra të kota. Hegeli me të drejtë thoshte se lufta për interesa të pjesshme, për gjëra të parëndësishme nuk mund të marrë formën e një konflikti tragjik. Po të zhvillohej lufta për interesa të pjesshme, siç thuhet në popull, për mustaqet e Çelos, konfliktet do të ishin një grindje e thjeshtë, që mund të kapërcehej nëpërmjet pajtimit të forcave të kundërta. Mirëpo aty ku është i mundur pajtimi, aty nuk mund të ketë konflikte të vërteta e të thella tragjike.

Dramaturgët realistë kanë mundur të futin në këtë rrugë një përmbajtje të pasur sociale edhe në tragjeditë që i kushtohen një shfaqjeje të tillë të jetës intime siç është dashuria. Shekspiri tragjedinë e dashurisë së Romeos dhe të Zhulietës e paraqit në sfondin e armiqësisë, hasmërisë, grindjeve dhe konflikteve që shpërthenin në rendin feudal midis familjeve e fiseve të sundimtarëve, në sfondin e armiqësisë të karakterit feudal midis Montekëve dhe Kopuletëve, në sfondin e sundimit të paragjykimeve feudale, që bëhen burim i mbarimit tragjik të dy personazheve të tragjedisë. Vdekja tragjike e Romeos dhe e Zhulietës, paraqitet nga Shekspiri si pasojë e natyrës antinjerëzore të epokës.

Forcat ndërluftuese në konfliktin tragjik kanë një lloj arësve të mos tërhiqen njëra ndaj tjetrës, gjersa lufta bëhet për qëllime e interesa të rëndësishme. Prometeu, Hamleti, Fausti janë pikërisht personazhe tragjike, që vuajnë dhe e pësojnë për qëllime me të vërtetë të rëndësishme. Mund të përmendnim edhe episodin nga «Cuca e maleve» e L. Papës, kur Cuca preferon më fort vdekjen se të shuajë me dorën e vet fjalët e shkruara prej saj në dërrasën e zezë «Partia na hapi sytë», sepse ato shprehnin qëllimin e madh të kësaj vashe malësore, që çon në malësitë tona fjalën e Partisë.

Forcat ndërluftuese veprojnë brenda konfliktit tragjik, të nxitur nga motive krejt të kundërta, nga shkakë të ndryshme. Konflikti tragjik lind nga përlëshje forcash me shenjë të kundërt, nga përlëshja midis forcave të ulëta, që personifikojnë të vjetrën, dhe forcave përparimtare. Për qëllimet e tyre të shëmtuara forcat e vjetra shoqërore tregojnë egërsi të vërtetë kundër forcave përparimtare, u shkaktojnë këtyre të fundit vuajtje dhe fatkeqësi të mëdha. Qëndrimin e forcave të vjetra në konfliktin tragjik e shpreh motua «pas meje le të përmbysen». Kjo që thamë tregon sa e drejtë ishte vërejtja e kritikës sonë letrare ndaj paraqitjes në ndonjë dramë të figurës së armikut ose të pushtuesit të huaj në rolin e një njeriu «human» dhe «objektiv», tipare që nuk u përshtaten motiveve, nga të cilat udhëhiqen forcat reaksionare në konfliktet tragjike.

Forcat reaksionare, edhe kur pësojnë humbje të rënda, nuk mund të jenë bartëse të elementit tragjik. Tragjika është një vuajtje e madhe e forcave përparimtare të konfliktit tragjik, që luftojnë për përparimin shoqëror, për ngadhënjimin e idealeve social-estetike përparimtare. Forcat e vjetra janë vetëm shkaku i fatkeqësive tragjike që bien mbi forcat përparimtare.

Konflikti tragjik është një luftë e ashpër, e papajtueshme, për jetë a vdekje, që zhvillohet për qëllime të mëdha, për interesat më të rëndësishme të njerëzve, për problemet themelore të jetës dhe të zhvillimit shoqëror. Prandaj në konfliktin tragjik asnjëra nga palët ndërluftuese nuk mund të tërhiqet, secila prej tyre është e gatshme të shkojë deri në fund, të sakrifikojë çdo gjë, të durojë vuajtjet e mundimet më të mëdha, të fali edhe jetën. Përmbajtjen e një konflikti të tillë të thellë na e ka dhënë Shekspiri në monologun e famshëm të Hamletit: «Të rrosh a të mos rrosh — kjo është çështja».

Natyrisht, meqë konflikti tragjik midis forcave ndërluftuese ka të bëjë me qëllime e interesa të rëndësishme, nuk duhet menduar se ai është gjithmonë një luftë ve-

tëm njerëzish «të jashtëzakonshëm», «mbinjerëzish», «heronjsh» në kuptimin idealist të fjalës. Tragjedia antike ose tragjedia e klasicizmit francez (Kornej, Rasini) mbështetet kryesisht në konflikte tragjike heronjsh, personalitetesh të shquara, monarkësh, strategësh, etj. Arti realist, pa e mohuar edhe tragjedinë heroike, zbuloi elementin tragjik edhe në jetën e njerëzve «të thjeshtë», në vegjëlinë.

Në realizmin kritik zuri një vend shumë të gjerë e ashtuquajtura «tragjedi e njeriut të vogël». Ja si na e jep një tip të tillë tragjikeje Gogoli në tregimin e tij «Manteli»: Nëpunësi i vogël Akaki Akakeviçi jetonte i kënaqur si gjithë të tjerët e sërës së tij, por një «sukses» i vogël, qepja e mantelit, përnjëherësh zbulon fatin e tij të hidhur, që i ka imponuar shoqëria. Duke ëndërruar që të ngrihet lart në shkallën e hierarkisë, duke ju përshtatur e duke u shkuar pas qejfit sundimtarëve, ai përfundon në një viktimitë me karakter tragjik. Kur njeriu ndjen se jetën e ka shpenzuar kot ose kur s'kupton përse jetoi në botë — ai bëhet një karakter tragjik. Këtë e ka vënë në dukje sidomos realizmi kritik dhe neorealizmi, që zbuluan se ëndërrat më të mira, më të pastra të njerëzve të thjeshtë pësojnë fiasko në përlëshje me realitetin e shëmtuar. Arti realist ka zbuluar jo vetëm *tragjedinë* e njeriut të vogël, që një realitet i shëmtuar i shtyp çdo hov e dëshirë me të vërtetë njerëzore, por edhe elementin *heroik* tek njeriu i thjeshtë e i vogël, mundësitë e tij potenciale ose të panjohura për një jetë shqiponje, aftësitë e tij për t'u ngritur deri në lartësitë e heroit. Arti ynë socialist (veprat që u kushtohen A. Rekës, Shkurte P. Vatës, etj.) mundi të zbulonte tek njeriu i thjeshtë jo vetëm tragjiken, por edhe një element heroik. Njeriu i thjeshtë mund të jetë dhe është bartës idealesh e qëllimesh të bukura, ai mund të jetë bartës virtutesh të larta, të madhërishtme, për të cilat bëhet viktimitë. Në poezinë që i kushtohet

I. S. Bruçës poeti Agim Shehu shpreh pikërisht këtë koncept revolucionar mbi heroin tragjik.

«Si na ikni ju kështu papritur?

Kush e dinte

Se mbanit kaq madhështi në vetvete?!

Si shokë të zakonshëm rrinim afër, pa ditur

Se do dilnit befás

Në kolonat e mëdha të gazetave.

Pas punë në bashkë

kthejmë një gotë birrë,

Një bisedë vajze, përgjysmë,

Lini varur për to;

Në mbrëmje, pa të keq, ju themi «Natën e mirë»,

...Dhe të nesërmen, për ju, gjëmon lajmi «Hero».

Gjersa konflikti tragjik zhvillohet si një luftë qëllimesh të rëndësishme, interesash themelore, shoqërohet gjithmonë me vuajtje (fatkeqësi të mëdha) të njerëzve që personifikojnë në jetë të bukurën, të madhërishtmen ose që nuk meritojnë një fat të tillë të hidhur.

Katarsisi.

S'ka situata e karaktere tragjike që të mos shoqërohen me humbje të ndijshme. Me këtë lidhet edhe fakti se njerëzit nuk dëshirojnë as për veten e tyre dhe as për të afërmit e tyre të përfundojnë në viktima tragjike të forcave armiqësore të shëmtuara. Këtu qëndron edhe arsyeja pse nuk presim kënaqësi dhe as që duam t'i soditim ngjarjet tragjike të jetës. Bile ka njerëz, të cilëve s'u pëlqen tragjikja as edhe në art. Është më e lehtë të kuptosh e të kënaqesh me të bukurën ose komiken në art se sa me tragjiken. Puna është se, ndryshe nga komedia, tragjikja në art ka të bëjë si rregull me problemet më serioze e më të thella të jetës, me problemin e kuptimit të jetës së njeriut. Tragjikja në art të shtyn drejt arësytimesh serioze për ngjarjet tragjike, për shkakun dhe rrethanat, për karakterin dhe fajin tragjik etj. Prandaj vetëm

kur njeriu ka një botë të pasur shpirtërore, një edukatë të zhvilluar artistiko-estetike edhe perceptimi i fenomeneve tragjike të artit i jep kënaqësi të thellë estetike, ashtu si vlerat e tjera artistike.

Megjithëkëtë kënaqësia estetike, emocionet estetike nga perceptimi i tragjikes janë të veçanta, specifike. Kur ndeshemi, qoftë në jetë qoftë në art, me fenomene tragjike ndiejmë *hidhërim* dhe dhembje të thellë për humbjet e karaktereve tragjike, na vjen keq për ata, na dhimbsen dhe i mëshirojmë për fatin e tyre të hidhur. Në këto emociione specifike, që na linden nga perceptimi i tragjikes, mbështetet edhe forca edhe vlera edukuese etiko-estetike e veprave artistike me përmbajtje tragjike.

Veprimi edukues i tragjedisë mbi spektatorin qysh nga koha e Aristotelit është quajtur *katarsis*, që në greqishten e vjetër do të thotë «spastrim». Aristoteli thoshte se veprimi etiko-estetik i fenomeneve tragjike është spastrim i shpirtit nga pasionet e ulëta nëpërmjet frikës dhe mëshirës që shkakton veprimi tragjik. Që nga Aristoteli në estetikën idealiste e mistiko-fetare është zmadhuar jashtë mase vendi i frikës dhe i mëshirës në veprimin e tragjikes mbi njeriun. Në të vërtetë ngjarjet tragjike, sado dëmprurëse që të jenë për forcat përparimtare, mund të frenojnë vetëm përkohësisht zhvillimin e shoqërisë, sepse në fund të fundit e reja është e pamposhtur dhe del ngadhnyese mbi çdo forcë të shëmtuar të realitetit. Prandaj ndjenja e dhembjes, e hidhërimit, e keqardhjes për ngjarjet e karakteret tragjike nuk është e barabartë me pesimizmin, me pikëllimin, me dëshpërimin e pashpresë; ato kanë një forcë të madhe spastruese, ndihmojnë në lartësimin moral e shpirtëror të njeriut, kultivojnë ndjenjën e urrejtjes për çdo gjë të shëmtuar, të ulët, ndjenjën e revoltës ndaj asaj që shkakton pasojat tragjike. Çdo ngjarje tragjike bën jehonë në zemrat e njerëzve, që janë bartës të idealeve social-estetike përparimtare, që s'mund të heshtin dhe të mos aktivizohen në luftë kundër burimit social të tragjikes.

Në dramën «Otel» të Shekspirit dy personazhet krye-

sore mbarojnë në mënyrë tragjike si viktimat të intri-gës, të padrejtësisë dhe të pasionit të ulët, xhelozisë. Kuptohet se kjo tragjedi e Shekspirit ka një forcë të madhe spastruese, edukuese, e ndihmon njeriun të zhvishet nga pasionet e ulëta, nga xhelozia e mosbesimi, nga dyshimi i pathemeltë, të mbush me përbuzje e urrejtje kundër intrigës dhe padrejtësisë, kundër forcave të errëta, viktimat të cilave janë karakteret tragjike.

Terrori i egër i pushtuesve fashistë gjatë luftës në vendin tonë sillte viktimat të shumta tragjike, njerëzve tanë u vinte keq e hidhëroheshin për këto viktimat, por njëkohësisht kjo ishte një shkak që e shtonte urrejtjen e tyre kundër pushtuesve, i aktivizonte njerëzit më tepër në lëvizjen nacional-çlirimtare, i bënte të vetëdijshëm për nevojën e një lufte më të vendosur kundër pushtuesve fashistë. Ja, pra, ku qëndron burimi i katarsisit nga tragjika. Katarsisi prek ndërgjegjen, largon e dobëson ato motive të brendshme shpirtërore të subjektit, që e shtyjnë atë të qëndrojë indiferent ndaj fatkeqësisë së të tjerëve. Prandaj katarsisi është me të vërtetë një forcë me veprim të fuqishëm etiko-estetik, është një mjet i fuqishëm i spastrimit e i lartësimit moral-shpirtëror të njeriut. Në art paraqitja e vdekjes i shërben jetës.

Faji tragjik.

Për të kuptuar thelbin e fenomeneve tragjike ka një rëndësi të madhe nocioni i «fajit tragjik», që shpreh raportet e karakterit tragjik me shkakun e vuajtjes, fatkeqësisë së karakterit tragjik. Koncepti i fajit tragjik përfshin dy aspekte: së pari, pamundësinë, paaftësinë për arsye të ndryshme objektive e subjektive të individit, të karakterit tragjik për të shmangur pasojat tragjike, për të zhdukur shkakun e tyre. Së dyti, në fajin tragjik përfshihet pamundësia, paaftësia e të tjerëve ose e shoqërisë për të mënjeluar nga jeta ato shkaqe që janë burim fatkeqësish dhe pasojash tragjike. Problemi i fajit tragjik është i pandarë nga problemi i lirisë dhe i domosdoshmërisë.

Format e shfaqjes së fajit tragjik janë të shumta në

historinë e artit. Një prej tyre shprehet në konceptin e «fajtorëve pa faj». Në dramën e A. Ostrovskit «Fajtorë pa faj» tregohen vuajtjet tragjike të një fëmije, të braktisur nga nëna e vet, vuajtjet tragjike të nënës që ka humbur fëmijën, fati tragjik i «fajtorëve të pafaj».

Një shfaqje tjetër e po këtij koncepti të fajit tragjik na jepet në një episod nga romani i Viktor Hygoit «Të mjerët». Zhan Valzhani, i uritur, i raskapitur, për të mbajtur shpirtin gjallë vjedh një copë bukë. Në vështrim të parë duket sikur Zhan Valzhani është fajtor sepse ligji e dënon vjedhjen. Por në të vërtetë ai s'është fajtor sepse «fajtori» kryesor «i krimit» të tij është vetë sistemi shoqëror, që u ndalon të varfërve të drejtën për një kothere buke, është vetë ajo shoqëri e padrejtë, që mbron të pasurit e dënon të varfërit me të tilla ligje. Në rrethana të tilla shoqërore karakteri tragjik, që e pëson dhe vuan nga veprimet e tij, ka të drejtë morale të veprojë ashtu siç veproi. Në këtë kuptim ai është «fajtor pa faj».

Një situatë të tillë tragjike na paraqet edhe Migjeni në novelën e tij «Në kishë»: Lypësi, «tek i cili jeton një dëshirë: me jetue», që të shpëtojë nga ndjekja e policit, se ka vjedhur 6 lekë, hyn në kishë, zoti i së cilës ka thënë: «Eni tek unë ju të dëbuemit dhe të përbuzunit e këtij shekulli, se tek unë do të gjeni prehje». Mirëpo, kur prifti, duke predikuar, kërcënon dhe mallëkon vjedhësit, lypësi «i prekur në intimitet», «duel jashtë, e të dera, mbasi plot mni e nderoi padren me një të shame, pëshpëriti: «Po si do të jetoj unë?... Këtë kurrë s'ma the. E unë, pra, due të jetoj!».

Faji tragjik mund të ketë lidhje si me një veprimtari të pavetëdijshme të karakterit tragjik, ashtu edhe me një veprimtari të vetëdijshme të tij.

Shpeshherë karakteri tragjik mund të jetë krejt i pavetëdijshëm për burimin e fatkeqësisë e të vuajtjeve të tij, për shkakun e tyre; pasojat tragjike përplasen mbi të si diçka e padëshëruar, së cilës nuk i njihet burimi dhe shkakun. Rastet kur njeriu bëhet viktimë e paragjykimëve të tij janë një shfaqje e kësaj forme të

fajit tragjik. Në romanin «Dasma» të I. Kadaresë, i ati i Katrinës është paraqitur me ngjyra me të vërtetë tragjike, atij i rëndon në zemër një dhëmbje e vuajtje e madhe. Ai beson se ruajtja e zakoneve (qoftë edhe zakoni i shit-blerjes) është rruga më e mirë për ta bërë të lumtur edhe vajzën e tij, fëmijën e zemrës së tij, për të cilën është përgjyruar dhe vuan. Mirëpo ai nuk është i vetëdijshëm se burimi i vuajtjeve të tij nuk është shkelja, prishja e zakoneve të vjetra, por janë vetë zakonet e vjetra.

Njeriu mund të vihet në gjendje tragjike pa e ditur burimin e kësaj gjendjeje, duke gabuar ose duke ushqyer iluzione të rreme; kjo është gjendja e njeriut që i bën varrin vetes pa e ditur. Një fat të tillë tragjik ka paraqitur në romanin «Lumi i vdekur» Jakov Xoxa në personazhin e Pilo Shpiragut.

«Padija, — thotë Marksi, — është një forcë demonike dhe ne kemi frikë se ajo do të shërbejë si shkak edhe i shumë tragjedi të tjera. Nuk është e rastit që poetët më të mëdhenj grekë në dramat tronditëse nga jeta e familjeve mbretërore të Mikenës dhe të Tebës paraqitin inyorancën në formën e fatit tragjik»¹⁾.

Mirëpo karakteri tragjik nuk është gjithmonë viktimë e pavetëdijshme e lojës së forcave të verbëra e të panjohura, nuk është gjithmonë i paditur për ato shkaqe që i sjellin pasojat tragjike. Në jetë ndodh që për njerën ose tjetrën arsye të rëndësishme karakteri tragjik shkon, duke qenë i vetëdijshëm për pasojat e mundëshme tragjike, në atë drejtim nga i vijnë këto pasoja, shkon i vetëdijshëm «kundër rrymës», pa marrë parasysh pasojat e rënda dhe tragjike që mund t'i vijnë nga veprimet e tij. Tragjedia e revolucionarit është një rast i kësaj forme të fajit tragjik. Revolucionari është i vetëdijshëm për qëllimet që shtron, me vetëdije të plotë hidhet në stuhitë e luftës për të arritur këto qëllime, me vetëdije të plotë është i gatshëm të durojë edhe vuajt-

1) K. Marks, F. Engels. mbi artin, bot. rus. vëll. I, f. 66

tjet më të mëdha, të bëjë edhe sakrificën më sublime për hir të këtyre qëllimeve të larta.

E po kësaj natyre mund të jetë gjendja tragjike e vetmisë të luftëtarit pararojë për të vërtetën dhe drejtësinë. Jo një herë në histori ka ndodhur që predikatori i së vërtetës nuk rri dot pa e përhapur atë edhe ku rreth tij njerëzit janë nën pushtetin e paragjykimeve të vjetra dhe nuk i besojnë së vërtetës. Në të tilla raste predikatori ose luftëtari pararojë gjendet i vetmuar (një zë në shkretëtirë), ai vuan, bile, e pëson, mund të mbarojë në mënyrë tragjike, por i bindur e i vetëdijshëm për vërtetësinë e predikimeve të tij nuk heq dorë prej tyre. Fati i Xhordano Brunos është një rast i kësaj forme të fajit tragjik.

Njeriu mund të vihet në pozitë tragjike jo vetëm kur me vetëdije të plotë u kundërqëndron rrethanave të disfavorshme, lufton kundër tyre, por bile edhe kur në mënyrë të vetëdijshme u nënshtrohet rrethanave të shëmtuara, e le veten ta marrë rryma dhe të bëhet viktimë e saj. Njeriu që s'është i gatshëm të veprjë kundër realitetit, për karakterin e shëmtuar të të cilit është i vetëdijshëm, që pajtohet me fatin e hidhur që i imponon ky realitet për të shpëtuar nga një e keqe më e madhe, mund të mos e shmangë dot fatin e tij tragjik. Në këtë mënyrë, duke menduar se përmes nënshtimit mund të shpëtojë nga e keqja maksimale, nga fati tragjik, ai ndihmon në forcimin e realitetit të shëmtuar dhe kështu e bën edhe më të hidhur e më të rëndë fatin e tij, i shton fatkeqësitë e tij, e shpejton ardhjen e fundit tragjik. Edhe më të rënda janë vuajtjet tragjike, kur pajtimi vjen pas përpjekjesh për të vepruar kundër realitetit të shëmtuar, kur njeriu epet, thyhet dhe pajtohet me realitetin e shëmtuar. E kësaj natyre ka qenë situata tragjike e Galileo Galileut, e shkencëtarit të Rilindjes, i cili, i trembur nga inkuzicioni, u detyrua të mohojë vërtetësinë e zbulimeve të tij dhe kështu hyri në konflikt tragjik me vetëveten, me ndërgjegjen e tij.

Njeriu mund të ketë një fat tragjik jo vetëm kur në mënyrë të vetëdijshme pajtohet dhe i nënshtrohet një

realiteti ose rrethanave të shëmtuara, por edhe kur nuk është i vetëdijshëm për këtë fat, për pajtimin e tij me të shëmtuarën. Dhe po kështu njeriu mund të ndjejë vuajtje të mëdha tragjike, të shkaktuara nga një *ndriçim i vonuar*. Të kësaj natyre janë vuajtjet e Moisi Golemit nga kapitulli «Praktëza» e «Këngës së sprasme të Balës» e Gavril Darës së ri:

*«Por te hija e lisit t'helmit,
Veçë gjithash, ballëfshehur,
Rrinte i madhi i Golemëvet,
Me sy të ngulur përdhe,
Gjiri leshatar i hidhej
Si kusia kur valon.*

*Nga të errëtat qepalla
Helmi i zemrës i derdhej,
Pse në zemër kujtimi
I dritës së marrëzisë
Mu si gur në det i ra!»*

Në jetë ndodh të ketë njerëz, të cilët, të pushtuar nga pasione e instinkte të ulëta, të nxitur prej tyre, kryejnë veprime të shëmtuara pa ua ditur vlerën e vërtetë dhe pasojat këtyre veprimeve dhe pastaj, me kohë, bien në situata tragjike, pas një ndriçimi të vonuar, vuajnë, duke u penduar për veprat e shëmtuara, që kanë kryer.

Faji tragjik lidhet nganjëherë edhe me një tip të tillë konflikti tragjik, brenda të cilit secila palë ka arësye të plotë të mos pajtohet me tjetrën, si pasojë e së cilës vjen fatkeqësia e njërës ose e të dy palëve ndërluftuese. E tillë është tema e dashurisë së papranuar. Djali ka plotësisht të drejtë të dashurojë vashën e preferuar, e cila, nga ana e saj, gjithashtu, ka të drejtë të mos ushqejë të njëjtën ndjenjë për të e të dashurojë një tjetër. Këtej lindin vuajtjet nga dashuria pa përgjigje.

Të gjitha këto tregojnë se fenomenet tragjike kanë karakter të drejtpërdrejtë *shoqëror* dhe nocioni i tragjikes ka kuptim vetëm në lidhje me kushte të caktuara historike-shoqërore. Rrënjët edhe të gabimeve, edhe të paj-

timit, edhe të fajit pa faj, edhe të heroizmit, etj. futen thellë në realitetin social. Për këtë arsye burimi kryesor i tragjikes në artin realist kanë qenë kryesisht kontraktat midis individit dhe rrethanave shoqërore. Në kushtet e shoqërisë shfrytëzuese këto kontraktat janë burim vuajtjesh të dhembshme dhe të thella. Hamleti, Peçorini, Zhyljen Soreli, Ana Karenina, etj. dhe pothuajse gjitha personazhet tragjike të veprave të realizmit kritik janë në fund të fundit viktima të kontraktave midis synimeve të ligjshme, të justifikuara historikisht të individit dhe ambjentit, rrethanave sociale që e bëjnë të pamundur realizimin e tyre. «Tragjedia e njeriut të vogël» e përhapur në realizmin kritik lidhet me këtë tip kontraktash midis individit dhe ambjentit, njeriut dhe rrethanave.

Normat e marrëdhënjeve shoqërore dhe të sjelljeve që sundojnë në shoqëri vendosen për të ruajtur rendin ekzistues. Mirëpo në çdo realitet përfshihet burimi i mohimit të tij, — i asaj force që do ta mohojë atë nesër dhe që do të afirmojë një realitet tjetër të ri. Por në përpjekjet e së resë për t'u afirmuar përmes ndryshimeve të realitetit ajo vihet shpesh herë në pozita tragjike. Bile vuajtje tragjike mund të përplasen jo vetëm mbi të renë, por edhe mbi ato forca që me dashje i nënshtrohen realitetit të shëmtuar, që pajtohen me të vjetrën dhe që kështu kontribuojnë në ruajtjen dhe forcimin e së vjetrës.

Vetëmohimi i heroit tragjik.

Metoda e realizmit socialist pranon larminë e pakufizuar të formave të tragjikes. Mirëpo për rrymën e realizmit socialist është karakteristik sidomos koncepti i «tragjedisë optimiste», që përbën edhe tiparin më të rëndësishëm të interpretimit të tragjikes nga pozitave të marksizëm-leninizmit. Thelbi i këtij koncepti qëndron në shkrirjen në një të vetme të elementit *tragjik* me atë *heroik*; sipas këtij koncepti personazhi tragjik është mishërimi më i plotë i idealeve social-estetike përparimtare. Arti socialist e koncepton heroin tragjik si një

qenje aktive, vepruese, që jo vetëm predikon, por është i gatshëm të veprojë edhe kundër rrethanave më të disfavorshme, është i gatshëm të kryejë sakrificën më të madhe, të shkojë deri në vetëmohim. Nuk mund të ketë personazh tragjik me frymë heroike që të mos jetë i aftë për sakrificën më sublime, — të dhurojë edhe jetën e tij.

Këtë tipar të heroit tragjik e shpreh më së miri Reshteri nga «Tragjedia optimiste» e V. Vishnjevskit. Ai thotë: «Deri në frymëmarrjen e fundit, deri në mundësinë e fundit për të lëvizur dorën, qoftë vetëm të majtën, komunisti luftëtar duhet të veprojë. Në qoftë se nuk ke asnjë mundësi të vepros, përdor gjuhën. Bindi, ngjallu besimin, bëji të veprojnë të tjerët. S'flet dot? Atëhere bëj me shenja. Të kanë kapur, po të rrahin? — Mos u përkul. S'lëviz dot, të kanë lidhur, të kanë shtrirë, ta kanë mbyllur gojën? — pështyje xhelatin në fytyrë. Je duke vdekur, sëpata po ta pret kokën? — mendimin tënd të fundit kushtoja revolucionit. Dije se edhe vdekja është një punë partie».

Mirëpo vetvrasja në raste të tjera mund të mos ketë lidhje fare me elementin heroik. Kështu vetvrasja, kur njeriu nuk gjen asnjë rrugëdalje nga situata tragjike, në të cilën është vënë, shpreh dobësinë, pafuqishmërinë e tij për t'u kundërqëndruar rrethanave të disfavorshme, për të vepruar «kundër rrymës». Në ndonjë rast tjetër vetvrasja mund të jetë shprehje e një proteste pasive të një karakteri tragjik kundër realitetit të shëmtuar. Vetvrasja e Ana Kareninës është shprehje e një proteste pasive kundër realitetit të shëmtuar, që e pengonte atë të gëzonte një të drejtë elementare, të drejtën e dashurisë. Natyrisht në figurën tragjike të Ana Kareninës s'ka asgjë heroike.

Krejt ndryshe nga të tilla shfaqje të tragjikes, heroi tragjik është njeri i veprimit, është i aftë të veprojë kundër rrethanave të disfavorshme, t'u shpallë luftë, t'u kundërqëndrojë duke qenë i gatshëm të sakrifikojë edhe jetën për hir të ngadhënjimit të idealeve përparimtare që e frymëzojnë. Personifikimi më i ndritur i një heroi

të tillë tragjik janë luftëtarët e vetëdijshëm revolucionarë, që për kauzën e socializmit, të komunizmit, janë të gatshëm të sakrifikojnë edhe jetën e tyre.

Thelbi i problemit të tragjikes është: «Të rrosh qoftë, edhe një çast të vetëm, i lirë si shqiponjë, apo qindra vjet si sorrë e si zvarranik».

Sakrifica, vetëmohimi ose fatkeqësitë e mëdha që bëjnë e durojnë heronjtë tragjikë, nuk janë të kota, as qëllim në vetvete. Ato paraqiten si cilësi të pandara të karaktereve heroik - tragjik. Ato burojnë, së pari, nga vetë natyra heroike e karakterit tragjik, që është i lidhur si mishi me kockën me idealin përparimtarë, që është mishërimi më i plotë i tyre. Heroi tragjik është kaq fort i lidhur me to sa që jeta e tij si qenje shoqërore s'ka kuptim jashtë luftës, përpjekjeve për fitoren e këtyre idealeve. Ai, mbi çdo gjë, edhe mbi jetën, vë këto ideale. Këtë frymë heroizmi në luftën e së resë kundër së vjetrës e ka shprehur një nga patriotët tanë të Rilindjes, që vetë ra viktimë tragjike e pushtuesve të huaj, kur thosh: «Edhe nëntëdhjet e nëntë herë të biem, përsëri duhet të ngrihem!» Prandaj vetëmohimi e sakrificat e heroit tragjik janë një gjë e natyrshme për karakterin e tij, një gjë që lind së brendshmi, pa kurrfarë imponimi. Heroi tragjik shkon i vetëdijshëm dhe i lirë drejt stuhive e tallazeve të jetës, vetë hidhet e me dëshirë të tij zhytet në to, nuk u shmanget konflikteve tragjike e rrethanave të disfavorshme. Këtë lidhje organike të elementit heroik dhe të elementit tragjik arti i realizmit socialist e ka trupëzuar në figurat artistike të pavdekshme si figura e Skifterit, Dankos dhe e Pellageja Vllasovës të Gorkit, e Pavël Korçaginit e N. Ostrovskit, heronjtë e «Gardës së re» A. Fadajevit etj. Mbi themelin e metodës së realizmit socialist janë mbështetur dramat tona si «Toka jonë» e K. Jakovës, «Komunistia 15 vjeçare» e F. Krajës, «Cuca e maleve» e L. Papës, «Familja e peshkatarit» e S. Pitarkës etj. Shkrimtarët tanë kanë mundur të shtrijnë parimet e metodës së realizmit socialist jo vetëm në temat që kanë të bëjnë me zhvillimin e revolucionit popullor, të ndërtimit socialist,

por edhe në tema historike nga e kaluara e largët e vendit tonë. Shkrimja organike e elementit heroik me atë tragjik, interpretimi optimist i tragjikes janë karakteristike p.sh. për tregimin «Ditët e sprasme të Gjorg Golemit» të Dh. Shuteriqit ose për dramën «Halili dhe Hajrija» të K. Jakovës.

Së dyti, sakrifica, vetëmohimi i heronjve tragjikë paraqitet si një domosdoshmëri historike në procesin e zhvillimit të jetës shoqërore. Përparimi, progresi i shoqërisë, në emër të së cilit veprojnë heronjtë tragjikë, realizohet nëpërmjet zigzageve të luftës së ashpër midis së resë e së vjetrës. Lufta e vendosur, këmbëngulëse e së resë kundër së vjetrës është kusht i domosdoshëm për fitoren e së resë mbi të vjetrën, e cila kurrë s'dorëzohet vullnetarisht, s'largohet nga arena historike pa kundërshtuar. Për këtë arsye e vjetra e fut zhvillimin shoqëror nëpër situata tragjike me veprimet e saj, i shkakton së resë vuajtje e fatkeqësi të mëdha. Në këtë luftë kundër së vjetrës, së resë i duhet të sakrifikojë, i duhet të përballojë fatkeqësi e vuajtje kolosale. Objektivisht në jetën shoqërore, ku veprojnë forca të ndër-gjegjshme shoqërore, fitorja e së resë mbi të vjetrën s'mund të sigurohet pa sakrifica e vetëmohim; këto, duke sjellë pasoja tragjike s'janë të dëshiruara, por janë të pashmangshme. Njerëzit, me veprimtarinë e tyre të vetdijshme, kur e zhvillojnë luftën e tyre në një rrugë të drejtë, mund t'i kufizojnë sakrificat e viktimat tragjike, por nuk mund t'i mënjanojnë ato krejtësisht. Ja, pra, pse sakrifica e vetëmohimi i heronjve tragjikë është i përleggjur historikisht.

Këto që thamë tregojnë se nuk është e rastit që përiudhat e tronditjeve më të mëdha revolucionare, e përmbysejeve më të thella shoqërore, fazat e kalimit nga rendet e vjetra shoqërore në rendet e reja shoqërore, siç e kanë vënë në dukje themeluesit e marksizmit, kanë qenë edhe më të pasura me fenomene tragjiko-heroike. K. Marksi dhe F. Engelsi, duke i marrë fenomenet heroiko-tragjike si aspekte të pandara të epokave të transformimeve revolucionare, kanë vënë në dukje se ato

ekzistojnë në dy forma themelore brenda sferës së veprimt të forcave të reja shoqërore. Fenomenet heroike tragjike burojnë, së pari, nga kontradiktat midis domosdoshmërisë së luftës të së resë kundër së vjetrës dhe pamundësisë së fitores së saj në një etapë të dhënë historike, që shoqërohet me disfatën e përkohshme të së resë dhe me sakrificat e viktimave tragjike nga ana e saj. Këtë formë të tragjikes F. Engelsi e ka formuluar kështu: «Konflikti tragjik ndërmjet kërkesave të domosdoshme historike dhe pamundësisë praktike të realizimit të tyre»¹⁾.

Së dyti, fenomene heroiko-tragjike lindin kur në procesin e luftës ngadhnjimi i së resë mbi të vjetrën shoqërohet me sakrificat e viktimave. Revolucioni ynë popullor, që fitoi, u shoqërua edhe me viktimat e sakrificave.

Humbja tragjike. Sakrificat, vuajtjet e fatkeqësitë, duke qenë të pashmangshme, nuk janë të dëshëruara; përkundrazi, çdo forcë e vetëdijshme shoqërore, përparimtare në luftën e saj të vendosur për qëllime të larta, dëshëron t'i plotësojë këto mundësisht me sakrificat më të pakta, me fatkeqësi dhe vuajtje sa më të kufizuara, ndonëse nuk është e lirë në këtë mes të zgjedhë thjesht sipas dëshirës.

Fatkeqësitë, vuajtjet, vdekja e heroit tragjik, janë një *humbje e madhe, e ndijshme, e pazëvendësueshme*. Po të mos kishte humbje të madhe, të ndijshme, nuk do të na ngjallte keqardhje, nuk do të hidhëroheshim për fatin e heroit tragjik. Për deri sa na vjen keq për të, kjo tregon se vdekja ose vuajtja e heroit tragjik është një humbje e ndijshme, e pazëvendësueshme për forcat përparimtare shoqërore, për idealet social-estetike përparimtare, zëdhënës i së cilave është heroi tragjik. Në këtë frymë interpretimi na e paraqit vdekjen e

1) Marksii dhe Engelsi për kulturën dhe artin, f. 43.

V. I. Leninit Majakovski, ndonëse udhëheqësin e revolucionit ai e quante më njerëzorin, më tokësorin:

«Duke tundur veten

Kalinini u çua.

Lotët nga mustaqet e faqet

s'i gëlltit dot.

Shkëlqejnë në majën e mjekrës,

e tradhëtuan.

Mendimet ujem

dërmojnë trutë.

Gjaku rreh tëmblat,

vlon me shtrëngim.

«Mbrëmë

në orën gjashtë e pesëdhjet minuta

Vdiq shoku Lenin.»

Ky vit

pa

atë që s'do shohin mjëqind të tjerë.

Dita

do hyjë

nër shekuj

në gojëdhënjet e pikëllimet.

Rënkim

dhe prej hekurit

qet tmerri

Bolshevikët

u përshkuan

prej ngashërimit.»

Por në ç'kuptim dhe përse vuajtja, vdekja e heroit tragjik është një humbje e pazëvendësueshme? Ajo është një humbje e pazëvendësueshme jo sepse heroi tragjik është një figurë hyjnore, e mbinatyrshe, e jashtëzakonshme. Heroi tragjik s'ka as cilësi, as forcë të mbinatyrshe, edhe kur është pjesëtar i rëndomtë i vegjëlisë, edhe kur është prijës i saj.

Humbja e madhe, e pazëvendësueshme, qëndron, së pari, në faktin se ajo është gjithmonë një vuajtje ose

fatkeqësi e një luftëtari të vendosur, të ndërgjegjshëm, të armatës së atyre që luftojnë për fitoren e idealeve përparimtare. Vdekja e Cucës së maleve është fort e dhembshme për ne, është një humbje e madhe e pazëvendësueshme, e ndjeshme, gjersa në të shikojmë një luftëtare nga më aktivet, një luftëtare pararojë, një nga ato që e kishin lidhur jetën e tyre në mënyrë të përgjithshme me idealet e socializmit. Heroi tragjik është personifikimi më i mirë e më i plotë i lidhjes së pandarë të njeriut me idealet përparimtare. Humbja e heronjve të tillë nuk mund të mos shkaktojë dhembje e keqardhje në radhët e atyre forcave shoqërore në të cilat bënte pjesë edhe heroit tragjik.

Kjo dhembje e keqardhje nuk duhet të barazohet me dëshpërimin, me pikëllimin e pashpresë, që është shprehje e botëkuptimit pesimist të forcave reaksionare. Dhembja që ndiejmë nga humbja e heroit tragjik është një motiv që e forcon vendosmërinë e forcave përparimtare për ta shpënë përpara çështjen për të cilën ka rënë heroit tragjik. Në artin e realizmit socialist dhembja nga humbja tragjike është e mburjtur me frymën e optimizmit revolucionar. Në këtë drejtim janë kuptimplote këngët partizane për dëshmorët e Luftës nacionalçlirimtare, në të cilat me mjete letrare dhe muzikore dhembja për humbjen tragjike jepet e pandarë nga një ndjenjë e fortë optimizmi dhe besimi në fitoren përfundimtare të popullit.

Së dyti, heroit tragjik, që vepron si qenje shoqërore, si bartës idealesh shoqërore, për të cilat lufton e jep jetën, pëson humbje të pazëvendësueshme si qenje fizike. Njeriu, si qenje fizike, është i vdekshëm. Vdekja e njeriut, si qenje fizike, është e pazëvendësueshme, e pariparueshme.

Vetëm feja, botëkuptimi fetar, misticizmi fetar nuk i quajnë humbje vuajtjet ose vdekjen e heronjve tragjikë, sepse, sipas tyre, kjo jetë, jeta tokësore, gjoja është e rreme. Sipas fesë kjo jetë, jeta reale, tokësore është e zbrazët, e kotë, është vetëm një përgatitje për jetën e amëshuar, e cila fillon pas vdekjes. Prandaj

vdekja, sipas ideologjisë fetare, nuk është humbje, është vetëm një vazhdim, por në një tjetër qenje; vdekja s'mund të jetë tragjike, sepse me të gjoja fillon jeta e amëshuar; vuajtjet e njerëzve mbi tokë s'janë humbje, sepse ato e përgatisin njeriun për jetën e ëmbël, pa andralla në «botën tjetër». Kështu ideologjia fetare e shpall *vdekjen - jetë*. Kuptohet se ky koncept fetar e bën të pamundur tragjikën, ai përshkohet nga një «optimizëm» i gënjeshtërt, që është përdorur dhe përdoret nga klasat shfrytëzuese për të helmuar e për të qetësuar shpirtërisht me opiumin e fesë masat që vuajnë e shtypen në çdo rend shfrytëzues, duke u premtuar lumtërinë në një «botë tjetër» të paqenë.

Koncepti mistiko-fetar mbi jetën është i papajtuashëm me botëkuptimin materialist dhe me frymën e artit demokratik përparimtar. Ky koncept fetar është *atragjik*, sepse e shtyn njeriun në pasivitet; ai që beson në jetën e amëshuar s'ka stimul të luftojë e të sakrifikohet, ai e pret pasivisht ardhjen e «jetës së amëshuar», ai s'mund të jetë njeri i veprimit aktiv, luftëtar revolucionar, s'mund të jetë njeri që ngre krye kundër rrethanave të disfavorshme shoqërore.

Heroit tragjik, sipas estetikës sonë marksiste-leniniste materialiste, nuk lufton e nuk vepron për «lumtërinë e amëshuar», nuk beson në mundësinë e një «tjetër qenjeje» të tij të amëshuar, në mundësinë e ekzistencës së një jete «tjetër», përveç kësaj. Bindja se ekziston vetëm kjo jetë e një të dytë s'ka, është një premisë që e shtyn atë për veprime aktive, për t'i kundërshtuar rrethanat e disfavorshme, për të luftuar me fenomenet e shëmtuara e të ulëta të realitetit, me të keqen sociale, për ta kufizuar atë dhe për ta bërë të lumtur këtë jetë, jetën tokësore.

Ja si na e ka dhënë M. Gorki në «Këngën e Skifit» kuptimin e jetës së heroit tragjik: «Lavdi heronjve, që çajnë qiellin! Në sulm të çmendur-sekret i jetës! O shpeshë trime! Në qiell armiqtë duke sulmuar, ti gjakun derdhe. Pa çka pse vdiqe! Do vijë dita, kur si shkëndijë çdo pikë gjaku, që ti dhurove, do të pëlçasë në

errësirë, do ndezë zemrat bujare, trime, do të buçasë: liri dhe dritë!

Pa çka pse vdiqe!... Në këngë, trimosh, do rrosh për jetë, do bëhesh shembëll, kushtrim i gjallë lirie, dritë!»

Fakti se mund të sigurohet lumturia këtu mbi tokë i jep krahë heroit tragjik, që është i vetdijshtëm se arritja e këtij qëllimi justifikon çdo vuajtje e mundim të tij, justifikon edhe sakrificën më të madhe, vdekjen e tij. Heroi tragjik jep jetën për hir të jetës, për ngadhënjimin e jetës mbi vdekjen. Mirëpo kjo tregon se çdo karakter tragjik arti i realizmit socialist e koncepton patjetër si një humbje të madhe, të pazëvendësueshme, të ndjeshme.

Një e metë e ndonjë drame në letërsinë tonë të sotme, që trajton tema me përmbajtje tragjike, qëndron pikërisht në mosvlerësimin e vdekjes së heroit tragjik si një humbje të madhe, të pazëvendësueshme. Kështu, në dramën «Komunistja 15-vjeçare» të F. Krajës, përdoren jashtë mase e pa vend disa konvencione, që e injorojnë vdekjen e heroinës komuniste si fakt fizik, që i afrohen një interpretimi mistiko-fetar të vdekjes si «vazhdim i jetës», kurse shoku Enver Hoxha në letrën që i dërgonte familjes së Tosun Shahinasit e vlerësonte vdekjen e heroit si një humbje të madhe e të ndjeshme. «Një ndjenjë e fortë hidhërimi,— shkruante shoku Enver — përshkoi të madh e të vogël anembanë Shqipërisë, prandaj në këto çaste të vështira dhe i prekur thellë nga kjo humbje e rëndë për familjen, për shokët e kolektivit ku punonte dhe për të gjithë, ju dërgoj ngushëllimet e mija më të përzemërta.»¹⁾

Mospërfillja e humbjes së madhe në ngjarjet tragjike është në kundërshtim me parimet e realizmit socialist dhe një qëndrim i dëmshëm ideologjikisht, kurse, nga pikëpamja artistike, dobëson forcën emocionuese të veprave artistike me përmbajtje tragjike. Injorimi i humbjes tragjike e shuan edhe efektin specifik të tragjikes mbi spektatorin, e neutralizon «katarsisin».

1) Gazeta «Zëri i popullit», 22. 12. 1967.

Pavdekësia e heroit tragjik. Mirëpo nxjerrja në pah në art vetëm i humbjes tragjike është një tendencë tjetër, që nuk pajtohet me frymën optimiste të botëkuptimit marksist-leninist, të artit të realizmit socialist.

Natyrisht, duke e kuptuar vuajtjen dhe vdekjen e heroit tragjik si një humbje të madhe, të pazëvendësueshme, ajo s'mund të shjëputet nga ana tjetër e saj, nga *pavdekësia* e heroit tragjik. Heroi tragjik kryen veprimet që nga pikëpamja sociale janë aq të rëndësishme sa që përmes tyre, dhe sidomos përmes sakrificës sublime të tij, vdekjes, vetëmohimit, ky hero, fiton pavdekësi, përjetësi. Këtë ndjenjë optimiste ndonse në një formë naive dhe mitike shprehin edhe këngët e kreshnikëve, në të cilat Muji, Halili, Gjergj Elez Alia, vdesin, por edhe ringjallen dhe na paraqiten si të pavdekshëm.

Heroi tragjik, si qenje fizike, nuk mund të jetë i pavdekshëm; si qenje shoqërore, si bartës i idealeve përparimtare, si luftëtar i vetëdijshtëm dhe i vendosur për fitoren e tyre nëpërmjet aktit më të lartë të heroizmit të tij ai bëhet «i pavdekshëm», «i përjetshëm», fiton «tjetërqenje». Kur themi se heroit tragjik fiton «tjetërqenje» nuk duhet kuptuar kjo, siç e kupton feja, që e quan të pavdekshëm shpirtin e njeriut.

Heroi tragjik, si qenje shoqërore, fiton pavdekësi, së pari, në veprën e tij, për ngadhënjimin e idealeve përparimtare. Heroi tragjik vdes si qenje aktive, ai bën çmos për të arritur qëllimet fisnike. Me fjalët nga «Faus-ti» i Gëtes heroit tragjik mund ta karakterizojmë kështu:

*«Jetën dhe lirinë vetëm ai e meriton,
Që shkon përditë në luftë për to».*

Prandaj vdekja e heroit tragjik s'është vetëm humbje, por është edhe kurorëzim i gjithë veprimtarisë së tij aktive në dobi të idealeve përparimtare. Vepra e heroit tragjik është kontributi i tij maksimal në luftën për idealët përparimtare. Dhe pikërisht në zhvillimin e mëtejshëm, në çuarjen më përpara të kësaj lufte, ai gjen pavdekësi.

Së dyti, heroi tragjik fiton pavdekësi, se vepra e tij nuk është një zë në shkretëtirë. Veprimet e tij janë historikisht të domosdoshme; ai është gjithmonë vetëm një përfaqësues i atyre forcave të rëndësishme shoqërore që veprojnë për fitoren e idealeve përparimtare. Zaten edhe forca e heroit tragjik është para së gjithash forcë e klasës ose e grupit shoqëror, që e nxjerr atë në arenën historike, që e përkrah dhe e mbështet. Për këtë arsye edhe kur heroi tragjik vdes, lufta për fitoren e idealeve përparimtare nuk ndërpritet, vendi i tij s'mbetet i zbrazët. «Një bie me mijëra ngrihen», këta vazhdojnë luftën e nisur nga heroi tragjik dhe e shpien deri në fitoren e plotë. Në veprimet e këtyre forcave, që vazhdojnë luftën e heroit tragjik, dhe në fitoren e pashmangshme të idealeve të tyre, të së resë, fiton përjetësi, pavdekësi emri i heroit tragjik, që bëhet shembull i lartë frymëzimi. Pranimi i përjetësisë, i pavdekësisë morale, shpirtërore të heroit tragjik, vdekja e të cilit shkakton një humbje të madhe e të ndjeshme, përbën thelbin e *interpretimit optimist* të tragjikës në artin e realizmit socialist.

Jeta e vendit tonë, që po ndërton socializmin, i tërë realiteti ynë është i pasur me një tip të tillë heroi. Ky tip heroi është në qendër të vëmendjes së artit tonë dhe personifikon lidhjen e pandarë të individit me idealet e socializmit. Vitet e fundit arti ynë në këtë frymë i ka konceptuar figurat heroike-tragjike të Qemal Stafës, të Vojo Kushit, të Adem Rekës, të Shkurte Pal Vatës dhe të sa e sa heronjve të tjerë, dëshmorë të luftës e të punës, që simbolizojnë heroizmin masiv të popullit në procesin e zhvillimit të pandërprerë të revolucionit tonë. Këta heronj janë shembuj të gjallë frymëzimi për kultivimin e frymës së vetëmohimit e të sakrificës në shërbim të fitores së idealeve të komunizmit. Prandaj ky tip heroi tragjik, i mburrur me optimizmin revolucionar të klasës punëtore, do të zërë në artin tonë edhe në të ardhmen një vend të gjerë.

Arti ynë socialist, përmes tragjikës, të interpretuar në frymën e optimizmit revolucionar, i thur një hymn të madhërishtëm kuptimit shoqëror të jetës së atij heroi

që i kushtohet tërësisht çështjes së popullit, të socializmit, i thur një hymn pavdekësisë së heronjve tragjikë, që mbi çdo gjë vënë idealet e tyre fisnike, për të cilat nuk ngurrojnë të falin as jetën e tyre. Përmes një interpretimi të tillë optimist të tragjikes, arti i realizmit socialist bëhet një armë e fuqishme për edukimin komunist të punonjësve. Kjo është arsyeja që ideologët e klasave reaksionare kanë luftuar kundër interpretimit optimist të tragjikes. Niçja, ky pararendës i reaksionit ideologjik e politik të borgjezisë imperialiste, i ngrinte hymne pesimizmit në tragjedi, ai thoshte se revolucionin e mban gjallë optimizmi.

Interpretimi optimist i tragjikes, karakteristike për artin e realizmit socialist, është në kontrast të plotë me interpretimin pesimist të tragjikes, që është karakteristik për artin e sotëm dekadent borgjez dhe revizionist. Për të paralizuar me helmin e një pesimizmi të pashpresë veprimet e forcave përparimtare, arti dekadent borgjez e revizionist propagandon gjerësisht interpretimin pesimist të tragjikes.

Ky interpretim qëndron në themel të krijimtarisë artistike p.sh. të atyre shkrimtarëve që janë nën ndikimin e filozofisë së ekzistencializmit. Sipas ekzistencializmit s'ka asgjë që ta bëjë të pavdekshëm karakterin tragjik; ai nuk mund të fitojë përjetësi në asnjë rrethanë. Pavdekësia, sipas ekzistencializmit, është një absurditet, sepse njeriu, si qenje biologjike, nuk mund të jetë i pavdekshëm. Vdekja, sipas ekzistencializmit, është një humbje absolute, një humbje absolutisht e pazëvendësueshme. Vdekja është një zhdukje absolute, përfundimtare e individit, pa lënë asnjë gjurmë. Vdekja, sipas ekzistencializmit, është një akt kaq i rëndësishëm saqë e gëlltit gjithë jetën e njeriut dhe shndërrohet në përmbajtje themelore të jetës. Ndjenja e frikës nga vdekja, agonia para saj, tmerrri prej saj është kaq i fortë (me vdekjen mbaron gjithshka) saqë ajo kthehet në një torturë të pandërprerë, në një hije të keqe, që e ndjek pas në çdo hap të jetës së tij njeriun. Prandaj edhe jeta e njeriut reduktohet, sipas ekzistencializmit, në një egoizëm, individuali-

zëm shtazarak për ta shmangur vdekjen, për ta shtyrë atë tutje me çdo kusht e me çdo mjet. Ky është thelbi i interpretimit pesimist reaksionar të tragjikes nga ekzistencializmi dhe arti dekadent.

Kuptohet se një qenje e tillë, që heq e vuan gjithë jetën e saj nga frika prej vdekjes, nuk mund të jetë një hero i vërtetë tragjik, një karakter i tillë s'mund të jetë i aftë për asnjë akt heroizmi, as për aktin më të vogël të vetëmohimit dhe të sakrificës. Një qenje e tillë s'është veçse egoisti, individualisti i tërbuar borgjez, në jetën e të cilit s'ka asgjë të bukur e të madhërishtme, i cili hiqet si zvaranik dhe nuk njih gëzimin e lumturinë e heroizmit, të vetëmohimit, të sakrificës në emër të idealeve të larta shoqërore. Një «antihero» i tillë, që sundon në artin e sotëm dekadent borgjez, luan një rol të madh reaksionar, sepse me të përhapet helmi i individualizmit shtazarak borgjez, i pesimizmit të pashpresë, me të cilin borgjezia kërkon t'i demoralizojë dhe t'i paralizojë forcat revolucionare. Pikërisht për këtë arsye edhe në vendet revizioniste largimi i artit nga parimet e realizmit socialist u shoqërua me largimin nga interpretimi optimist revolucionar i tragjikes, u shoqërua me përvetësimin nga artistët revizionistë të konceptit dekadent pesimist të tragjikes. Ky pesimizëm sot ka pushtuar artin dekadent revizionist, i cili, duke qenë një altoparlant i kundërrevolucionit, përpiket ta paraqitë luftën heroike të punonjësve për të hedhur poshtë zgjedhën kapitaliste, revolucionin proletar dhe luftën vetëmohuese të punonjësve për ndërtimin e socializmit dhe mbrojtjen e fitoreve socialiste si një «kaos absurd», si një grumbull viktimitash e sakrificash «të kota», «të pajustificuara», si një varg të pafund fatkeqësish, vuajtjesh e mundimesh, që nuk sjellin gjoja asnjë ndryshim për mbarë në jetën e njerëzve, e cila mbetet tragjike e absurde edhe në socializëm. Arti revizionist, ashtu si dhe ai dekadent borgjez, synon t'i rrënojë në mendje njeriut se s'ka asnjë rrugëdalje nga gjendja tragjike që i imponohet si një forcë shkatërruese e papërmbajtur, se çdo përpjekje për të shpëtuar nga kjo gjendje është e kotë, pa kuptim, gjersa

asgjë s'mund ta shpëtojë njeriun. Përmes shpifjeve më të ulëta dhe falsifikimit brutal të së vërtetës historike, artistët revizionistë synojnë të diskreditojnë diktaturën e proletariatit, socializmin.

Në të vërtetë sakrificat, vuajtjet, fatkeqësitë, që shoqërojnë pashmangësisht luftën revolucionare të punonjësve për përmbysjen e rendit borgjez dhe ndërtimin e komunizmit s'janë absurde e të kota, sepse përmes tyre sigurohet zhdukja e rendit shfrytëzues, e pronës private, që është edhe burimi themelor i fenomeneve tragjike në jetën e njerëzve. Lufta për socializëm, komunizëm (pavarësisht nga viktimat e sakrificat e pashmangshme që e shoqërojnë, të cilat s'janë më të shumta se ato që lind pa ndërprerje rëndi shfrytëzues), është rruga themelore e njerëzimit për të ngushtuar burimin themelor të tragjikes, sferën e shtrirjes së tragjikes në jetën e njerëzve.

Ndërtimi i socializmit, i komunizmit, nuk është një shesh me lule, por përfaqëson një luftë të gjatë, këmbëngulëse, të vendosur kundër forcave të vjetra shoqërore, që kundërshtojnë progresin. Prandaj epoka e kalimit nga kapitalizmi në komunizëm është e mbushur me luftën e ashpër klasore, me konflikte të thella, që pushtojnë e shtrihen në të gjitha anët e jetës shoqërore e të marrëdhënjeve shoqërore, që shoqërohen edhe me fenomene tragjike. Teoria e «shuarjes së konflikteve» në socializëm është e huaj për marksizëm-leninizmin, sepse nuk pasqyron drejt realitetin, sepse e fsheh atë luftë të ashpër klasore në shkallë kombëtare e ndërkombëtare, që pushton jetën shoqërore. Kjo teori kishte për t'i sjellë vetëm dëm frymës realiste të artit socialist, do ta fuste në rrugën e një ilustrimi artificial të realitetit, do ta varfëronte përmbajtjen sociale dhe do ta dobësonte forcën e tij edukuese.

Nga ana tjetër, për artin e realizmit socialist ka rëndësi të madhe edhe njohja e veçorive specifike të kushteve të jetës shoqërore në socializëm. Për t'i interpretuar drejt fenomenet tragjike të jetës në periudhën e kalimit nga kapitalizmi në komunizëm ka rëndësi të madhe si-

domos të kuptohen dallimet thelbësore midis konflikteve, situatave, kontradiktave antagonistë dhe joantagoniste. Konfliktet tragjike që lindin nga marrëdhënjet shoqërore antagonistë, nga marrëdhënjet midis nesh dhe armiqve tanë të brendshëm e të jashtëm, nuk mund të jenë të njëjtë me konfliktet tragjike që lindin nga marrëdhënjet shoqërore joantagoniste, që lindin në gjirin e popullit. Mospërfillja e këtyre dallimeve kishte për të gjymtuar vërtetësinë artistike në artin e realizmit socialist, mund ta çonte atë ose në rrugën e idealizimeve jojetësore, ilustrimit të realitetit, të fshehjes të luftës klasore ose në rrugën e shpifjes kundër realitetit tonë socialist, të nxirjes së tij. Pikërisht nga mospasja parasysh e këtyre dallimeve rrodhën gabimet ideo-estetike të disa dramave dhe veprave letrare që janë kritikuar me të drejtë nga opinioni ynë shoqëror, në të cilat situatat dhe veprimet e njerëzve, që janë karakteristike për shoqëritë antagonistë, nuk dallohen nga situatat e veprimet e njerëzve që jetojnë në shoqërinë tonë socialiste.

KOMIKJA

E qeshura dhe komikja.

Në jetën e tij njeriu njeh jo vetëm gëzimin nga e bukura, hidhërimin nga tragjikja, por edhe buzëqeshjen nga komikja.

Në historinë e doktrinave estetike ka qenë zakon që komikja të lidhet me të qeshurën. Sipas këtij koncepti komike është gjithshka që të bën të qeshësh dhe vetëm ajo që të bën të qeshësh. Ndonse perceptimi i fenomeneve komike pasohet shpesh nga e qeshura, përcaktimi i mësipërm i komikes nuk është i drejtë.

Së pari, jo çdo gjë që të bën të qeshësh është fenomen estetik komik. E qeshura mund të jetë një reagim emocional specifik ndaj fenomeneve komike të realitetit ose të artit, por prapa së qeshurës mund të fshihen edhe fenomene të tjera joestetike. E qeshura mund të jetë shprehje e dëshpërimit, e hipokrizisë; ajo, bile, mund të jetë edhe pasojë e çrregullimeve patologjike të sistemit nervor. Prandaj dhe thuhet se s'ka asgjë më të marrë se të qeshurit kot së koti, pa shkak. Sjelljet ose veprimet prej karagjozi të ndonjë njeriu, megjithëse mund të na bëjnë të qeshim, nuk janë fenomene të vërteta komike. Vlera e vërtetë estetike i mungon edhe lojës së atyre aktorëve, që përpiqen me çdo kusht me efekte të jashtme, ta bëjnë spektatorin patjetër të qeshë; loja e tyre është antiartistike.

Së dyti, jo çdo fenomen komik të bën të qeshësh ose vetëm të qeshësh. E qeshura, gazi, hareja komike shoqëron gjerësisht perceptimin e fenomeneve komike, mirë-

po ka raste kur komikes i përgjigjet si reaksion specifik e përqeshura. Perceptimi i fenomeneve komike të realitetit ose të artit mund të na shkaktojë emocione të tjera: hidhërim, trishtim, urrejtje, revoltë, përqeshje, që ndryshojnë shumë nga e qeshura. Diçka tepër e ulët dhe e shëmtuar, që është tepër e dëmshme dhe e rrezikshme, duke qenë komike, s'të bën të qeshësh, por të shtyn ta përqeshësh.

Identifikimi i plotë i komikes me të qeshurën ka qenë dhe është karakteristik për estetikën formaliste. Estetika formaliste e ka orientuar artin drejt atyre shfaqjeve të komikes që të bëjnë vetëm të qeshësh, drejt një humoresku të zbrazët, të lehtë. Estetika formaliste nisët nga parimi se komikja në art është një zbavitje e argëtim i thjeshtë, i paqëllimtë, i kotë. Sipas formalizmit asgjë serioze s'mund të jetë objekt humorit ose satire. Çdo gjë serioze, çdo problem i rëndësishëm nga jeta e njerëzve, konfliktet dhe kontradiktat me përmbajtje të pasur sociale gjoja e gjymtojnë natyrën «specifike», krejt «argëtuese» të komikes në art. Për këto arsye në komedinë e orientimit formalist vendin kryesor e zënë qyfyret dhe shakatë e zbrazëta, humorit i lehtë, që s'të shqetëson e s'të shtyn të mendosh, por vetëm të gudulis lehtas. Komikja në artin formalist reduktohet në një argëtim të zbrazët, që e bën spektatorin të qeshë me truket, zhestet dhe veprimet humoreske pa përmbajtje sociale, me keqkuptimet gazmore të loçkove, budallenjve, batakçinjve, mendjelehtëve, naivëve, etj. Ky orientim estetik i komedisë formaliste u përshtatet qëllimeve të klasave sunduese reaksionare, të cilat janë të interesuara të largohet vëmendja nga plagët, kontradiktat e konfliktet sociale të rendit shfrytëzues, të varfërohet përmbajtja sociale e artit dhe ky të përdoret vetëm si mjet argëtimi.

Ndikime formaliste vihen re edhe në interpretimin e komikes në artin tonë të komedisë dhe të estradës. Meqë komikja identifikohet disa herë me qesharaken, në skenat e estradës na shfaqen burokratë vetëm qesharakë, naivë, loçko, gënjeshtarë, bile shpeshherë, fare të padëmshëm, vjedhës të zgjuar e marifetçinj të mëdhenj,

gagarelë të lezetshëm plot me teka dëfryese, pianecë që lëshojnë xhevahire e urtësi nga goja dhe që filozofojnë e zbulojnë të vërtetat e mëdha, burra konservatorë që tregojnë zgjuarësi të rrallë për t'ua hedhur grave të tyre naive etj. Natyrisht burokratët, servilët, gagarelët, konservatorët, janë qesharakë. Ana qesharake e së vjetrës përbën «thembrën e Akilit» të saj, përbën pikën e dobët të saj. Zbuloji së vjetrës përmes satirës dhe humorit këtë «thembrë» dhe ke zbuluar një nga dobësitë e saj, ke zbuluar pafuqishmërinë e saj. Por, komikja s'mund të reduktohet vetëm në anën qesharake të së vjetrës. Duke qenë qesharakë, armiqtë e klasës, burokratët, konservatorët, gagarelët, etj. janë edhe të ulët, të shëmtuar, dinakë, dëmprurës, të rrezikshëm, djallëzorë, të shkathët, këmbëngulës në ligësinë e tyre, etj. Arti realist i ka trajtuar dhe i trajton fenomenet komike jo vetëm në një plan, jo vetëm nga ana e tyre qesharake, por dhe nga anë të tjera të tyre, nga rrezikshmëria që paraqitin, nga dëmi që sjellin, etj. Komedia realiste ka një përmbajtje të pasur sociale dhe një forcë të madhe demaskuese. Arti realist, duke paraqitur fenomenet komike të realitetit, zbulon thelbin e shëmtuar e të ulët të tyre, kundër të cilit ndez indinjatën, lëshon urrejtjen e përbuzjen. Arti realist, prapa gazit e së qeshurës, e bën komiken objekt përqeshjeje. Arti realist, duke trajtuar fenomenet komike, i forcon bindjen spektatorit mbi domosdoshmërinë e luftës kundër tyre, e mobilizon shpirtërisht dhe e hedh në luftë kundër tyre.

«Serioziteti» i komikes në artin realist nuk është mënjanim ose gjymtim i elementit argëtues të komedisë, estradës ose cirkut. «Serioziteti» i komikes në artin realist nuk e dëbon as gazin komik, nuk u vë kryqin gjinive komike të artit, nuk e mënjanon të qeshurën, që është aq fort e domosdoshme për të krijuar atë atmosferë hareje nëpërmjet së cilës komunikohet më lehtë me spektatorin, gjallërohen karakteret e situatat komike. Që «serioziteti» mund të sigurohet pa zhdukur komiken nga komedia dhe estrada, këtë e tregon përvoja e historisë së zhvillimit të artit realist qysh në shekullin XVIII, kur u zhvillua një gjini e veçantë, që u quajt «komedi serioze».

E papritura dhe komikja. Në historinë e doktrinave estetikë thelbi i fenomeneve komike ka

qenë lidhur shpeshherë me të papriturën, befasinë në zhvillimin e karaktereve dhe të situatave komike. Ky koncept mbështetet në idenë e Kantit se thelbi i komikes është «shndërrimi i vëmendjes së përqëndruar në asgjë». Ç'na bën të qeshim, kur ndeshemi me një fenomen komik? Thuhet: e papritura! E papritura, befasia, vërtet, ka të bëjë me fenomenet komike. Ja disa shembuj:

*«Bëre yjetë dhe dhenë
Bëre diellin me dritë...
Bëre erënë dhe retë
Bëre pemëtë me fletë...
Bëre arinë dhe derrë,
Bëre ujqër e të tjerë...
Kur bëre derr' e arinë
Ç'deshe që bëre Turqinë?»*

(Çajupi)

Ose një tjetër shembull: Spektatori vë re në skenë një njeri me pamje serioze, gjithë dinjitet, por, papritmas, sheh se ky njeri është i metë nga mendja, i cekët, i paditur; kapja e një kthese të tillë të papritur, të befasishme e bën spektatorin të qeshë. Kthesat e papritura ndihmojnë sidomos për të demaskuar hipokrizinë, dinakërinë, gënjeshtërën, batakçillëqet, etj.

Le t'i drejtohem një shembulli tjetër nga komedia «Revizori» e N. Gogolit. Duke e parë shfaqjen, spektatori vë re se si prefekti e merr me të vërtetë Hlestakovin për revizor, për nëpunës të ardhur nga qendra. Ai ka arësye ta marrë për tjetër Hlestakovin se ndonjë dallim të dukshëm midis këtij dhe gjithë nëpunësve të lartë të regjimit carist nuk kishte. Përfytyrimi mbi nëpunësin carist dhe mbi Hlestakovin koinçidon në mendjen e prefektit.

Atëhere pse qesh spektatori kur konstaton që Hlestakovi «ja hedh», e gënjen prefektin? Spektatori qesh e gëzohet, sepse zbulon se atij, spektatorit, Hlestakovi nuk arriti t'ja hedhë, ta gënjejë; ai e zbuloi batakçinë Hlestakov, që është i aftë të bëjë atë që bën çdo nëpunës i lartë i carit, e zbuloi karakterin e ulët, të shëmtuar të nëpunësve trutharë të Ruisë cariste. Me fjalë të tjera kur *papritmas* tek Hlestakovi zbulon një gënjeshtar, ke kapur një fenomen komik.

Mund të biem një shembull edhe nga komedia «Fytyra e dytë» e D. Agollit. Burokrati Bektash na paraqitet në fillim si njeri serioz, i matur, i arësyeshem, me ndërgegje të lartë, si njeri që e zotëron «marksizmin» se parreshtur dhe për çdo gjë i drejtohet «dialektikës marksiste». Mirëpo prapa gjuhës «marksiste» vjen papritmas një çast, kur zëmë e zbulojmë një burokrat, një karakter antisocialist, zbulojmë qëndrime e veprime antisocialiste, borgjeze e mikroborgjeze. Kjo na e bën karakterin e Bektashit komik dhe ne qeshim me të dhe e përçeshim.

Këta shembuj tregojnë se e papritura, befasia shogëron gjerësisht zhvillimin e karaktereve dhe të situatave komike, kurse habia — perceptimin e fenomeneve komike. Perceptimi i komikes ka lidhje të ngushtë me mekanizmin psiko-fiziologjik të perceptimit të së papriturës, të befasishmes, që shkakton habinë. A nuk është e vërtetë që njeriu s'mund të qeshë po ta gudulisë vetëveten? Kjo ndodh për arësye se mungon e papritura, e befasishmja. Edhe anekdota e përsëritur shumë herë s'të bën të qeshësh, sepse e papritura, e befasishmja është shuar, ka humbur.

Mirëpo komikja nuk mund të reduktohet dhe të identifikohet me të papriturën. Çdo gjë e papritur, e befasishme nuk përbën një fenomen komik. Ka të papritura e të papritura; ka të papritura që nuk përmbajnë asgjë komike. Në qoftë se para syve tanë, duke ecur normalisht rrugës, një njeri papritmas rrëshqet e dëmtohet rëndë, ne jo vetëm që s'shohim asgjë komike në këtë skenë, por e quajmë këtë fatkeqësi. Vetëm estetika formaliste e redukton komiken në të papriturën. Nuk është

e rastit që në komedinë formaliste zënë një vend shumë të gjerë keqkuptimet e papritura, kthesat më të habitshme, artificiale, me plot truke e efekte të jashtme.

Arti realist e lidh thelbin e komikes jo me të papriturën, por me ato kthesa të befasishme të vetë situatave ose veprimeve komike, të vetë karaktereve komike. Në artin realist komikja lidhet me vetë *përmbajtjen komike* të karaktereve, të situatave dhe të veprimeve, kurse e papritura mund të jetë vetëm një mjet për zbulimin e kësaj përmbajtjeje komike. Ç'na bën të qeshim me Hlestakovin? Jo e papritura, por përmbajtja komike e figurës së Hlestakovit. Të qeshësh nuk të bën perceptimi i kthesës së papritur, por zbulimi nëpërmjet kësaj kthese i karakterit të ulët, të shëmtuar të personazheve komike.

Kontradikta si thelb i komikes.

Njohja e rolit të së papriturës në perceptimin e komikes na ndihmon ta kuptojmë atë si një kontradiktë. Thelbin e komikes e përbën kthesa e papritur që paraqet një kontradiktë. Në themel të komikes qëndron kontradikta midis destinacionit të vërtetë të një fenomeni dhe formës në të cilën shfaqet ai. Me destinacion duhet të kuptohen edhe shkaqet e vërteta që e shtyjnë karakterin komik të kryejë një veprim të caktuar, të cilat maskohen me një formë që është e kundërt me veprimin. Kështu, psh, Tartufi vepron gjithmonë i shtyrë nga motive të ulëta, të shëmtuara, të poshtra, ndonse di gjithmonë t'i maskojë mirë këto veprime me sjelljet e tij artificiale «të virtutshme», «të ndershme».

Kontradikta me përmbajtje komike janë ato, brenda të cilave zbulohet disfata shpirtërore e fenomeneve të ulëta, të shëmtuara të realitetit, pafuqishmëria e tyre, dobësia ose kotësia e tyre në raport me fenomenet që personifikojnë idealet social-estetike përparimtare.

Veprimtaria e forcave të vjetra shoqërore mund të sjellë pasoja tragjike, por po këto forca mund të vihen edhe në një pozitë qesharake, komike. Kur zbulon pozitën që zënë objektivisht forcat e vjetra shoqërore, kur zbulon fytyrën e vërtetë të tyre qesharake, komike,

ke zbuluar njëkohësisht madhështinë, bukurinë e idealeve përparimtare të kohës. Sikur situata e forcave të vjetra shoqërore të ishte e tillë që t'u shkaktonte vetëm dëm e fatkeqësi forcave përparimtare, brenda saj s'kishte për të patur asgjë komike dhe kjo situatë do të lindte vetëm diçka tragjike. Prandaj vetëm ato situata reale, vetëm ai tip kontradiktash brenda të cilave zbulohet karakteri i shëmtuar e i ulët, pafuqishmëria e dobësia e së vjetrës, zbulohet disfata morale, shpirtërore e saj në raport me idealet përparimtare, përmbajnë në vetë-vete fenomene komike. Kur brenda situatash të tilla, nga pozitë e idealeve tona social-estetike përparimtare zbulojmë një karakter të ulët, të shëmtuar komik, ne fillojmë me të të qeshim e ta përqeshim, e gijkojmë dhe e dënojmë, e përbuzim dhe e urrejmë, e vëmë në lojë.

Ne qeshim pa të keqe me xha Halilin e «Dy fytyrave» të D. Agollit, sepse tani që jeta e fshatit ka ndryshuar, ka shkuar përpara, (aq përpara sa që ka formuar edhe një njeri të ri, siç është mbesa e xha Halilit, Bajamja, e cila është e mbryjtur me një moral e me përfytyrime të reja mbi jetën), ai, nën forcën inerte të konservatorizmit kërkon të respektojë zakonet e vjetra, ato zakone që dikur përbënin një nga themelet e jetës morale të tij. Ne qeshim me xha Halilin që ka mbetur prapa kohës, por përqeshim dhe urrejmë Bektash Shkozën, i cili, i molepsur nga botëkuptime borgjeze e mikroborgjeze, vepron me vetëdije të plotë kundër moralit tonë socialist, si karrierist, ndonse vë edhe një fytyrë të dytë për të fshehur të parën, fytyrën e tij të vërtetë, të shëmtuar, të urryer, që e bën edhe komik e qesharak. Elementi komik në veprën artistike që përmendëm na ndihmon të zbulojmë kontrastin e papajtueshëm të burokratizmit me idealet tona, të zbulojmë karakterin e shëmtuar të tij dhe ta vëmë në lojë, të qeshim me të e ta përqeshim, ta dënojmë e ta luftojmë. Prandaj, nëpërmjet komikes në art, zbulohet epërsia e idealeve përparimtare, ngadhnjimi i tyre moral mbi fenomenet e shëmtuara të realitetit, zbulohet disfata morale, shpirtërore e fenomeneve komike që i përqeshim.

E qeshura, gazi i vërtetë komik, ka një përmbajtje të pasur sociale, që mban shenjën minus, dmth që shogërohet me një *qëndrim kritik* të spektatorit ndaj fenomeneve komike. Vetëm një e qeshur e tillë ka vlerë estetike dhe paraqitet si shprehje emocionale e spektatorit ndaj karaktereve e situatave komike. Kur artisti e bën spektatorin që, nga maja e idealeve të tij social-estetike përparimtare, të zbulojë karakterin e ulët e të shëmtuar të fenomeneve komike, kur e bën atë të qeshë e t'i përqeshë këto fenomene, — ky lloj reagimi emocional i spektatorit përbën një ndjenjë të shëndetshme, optimiste, edukative, që dëshmon se artisti i ka transmetuar idealet e tij spektatorit, se ato kanë depërtuar në mendjen e zemrën e spektatorit, janë bërë të tijat, përkohë me ato të artistit. Zaten komikja në artin tonë socialist ka pikërisht këtë qëllim: t'i zbulojë spektatorit epërsinë e idealeve të socializmit, të zbulojë karakterin e shëmtuar të fenomeneve komike, ta shtyjë atë të mbajë qëndrim kritik ndaj tyre. Reagimi emocional i spektatorit me të qeshurën me shenjën minus, është shprehje e fitores morale shpirtërore të spektatorit, të mburjtur me idealet përparimtare dhe i disfatës morale shpirtërore të karaktereve të shëmtuara komike. E qeshura dhe e përqeshura, reagimi emocional i spektatorit është gjithmonë një rrugë e vërtetë spastrimi, është «katarsis», nëpërmjet së cilit ai zhvishet nga veset, lartësohet moralisht e shpirtërisht, u afrohet idealeve përparimtare. Gjinitë komike të artit s'mund të plotësojnë funksionin e tyre në qoftë se nuk arrijnë të ndezin flakë qëndrimin kritik emocional të spektatorit ndaj fenomeneve komike. Komedia realiste është postëblok për të shëmtuarën komike.

Larmia e fenomeneve komike.

Shpeshherë komikja është identifikuar me ndonjë nga format konkrete të saj. Aristoteli e përcaktonte komiken si kontrast midis së shëmtuarës dhe së bukurës, Kanti — midis së ulëtës dhe së madhërishtes, Hegeli midis idesë, brendisë dhe shfaqjes, pamjes së

jashtme etj. Në vetë realitetin dhe në art ka edhe shumë forma të tjera përveç këtyre. Kështu, komikja mund të shfaqet edhe si kontradiktë midis veprimit dhe pësimit, midis qëllimit dhe mjetit, midis shkakut dhe pasojës, etj. Prandaj edhe në art, sidomos, në artin realist, komikja është dhënë në një larmi trajtash shumë të ndryshme. Përveç atyre që kemi përmendur, ja edhe disa të tjera:

Veprime të ngurtësuara të së gjallës ose skematizimi i së ndërlikuarës. Në vallen «kukllat», kërcimtarët kryejnë lëvizje mekanike, automatike, sikur të mos ishin qenje të gjalla, sikur të ishin kuklla, marioneta; mbi këtë kontradiktë lind një element komizmi. Kjo formë e komikes në art u përdor gjerësisht në hapat e para të kinematografisë (filmi pa zë) dhe vazhdon të përdoret sidomos në lojën e aktorëve të cirkut dhe të estradës. Veprimet mekanike të së gjallës janë komike, sepse ky karakter veprimesh është në kundërshtim me funksionet jetësore të së gjallës dhe merr formën e kontradiktës. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për skematizimin e së ndërlikuarës ose për varfërimin e së pasurës, të njësisimit të së shumtës, komizmi i të cilëve përdoret gjerësisht në karikaturë.

Alogjikja në formë logjike. Në komedinë e Molierit «Borgjezi fisnik», ka një episod të tillë: Mësuesi i dansit, përpigjet t'i mbushë mendjen Zhurdenit të shtojë orët e mësimit të dansit. «— Pa valle njeriu nuk do të mundej të bënte asgjë... Gjithë të këqiat e fatkeqësitë e njerëzve, me të cilat është mbushur historia, të metat e burrave të shtetit, gabimet e kryestrategëve, vijnë të gjitha nga që ata s'dinë të kërcejnë.

— Si është e mundur?!

— Kur njeriu nuk vepron ashtu siç duhet, për atë, zakonisht, thonë se nuk e hodhi hapin mirë, apo jo?

— Po, kështu thonë.

— Mirëpo hapin nuk e hedh mirë, sepse nuk di të kërcejë, apo jo?».

Alogjikja në formë logjike është një shfaqje e komikes, që i përshtatet psikologjisë së fëmijëve ose të të

paditurve, të injorantëve dhe të atyre që karakterizohen nga një ngathtësi e veçantë intelektuale, mendore.

Paraqitja e të parëndësishmes si e rëndësishme, e qesharakes si serioze. Efekt komizmi lind gjithmonë kur njeriu diçka të rëndësishme e merr për të parëndësishme, diçka qesharake për serioze. *Shakaja* është pikërisht një formë e tillë e komikes, sepse në të gjithmonë ka synim për të të gënjyer, për ta marrë të voglën për të madhe ose të madhen për të vogël. Romani «Don Kishoti» i Servantesit është i mbushur plot me këtë lloj komizmi. Don Kishoti mullinjtë e erës, i merr për tjetër — për viganë, shakujt e verës për armiq, Dulçinenë për fisnike, etj., gjë që e vë në pozitë qesharake, komike. E afërt me këtë formë të komikes është edhe komizmi që lind kur zbulojmë forcën e papritur të të dobët dhe dobësinë e papritur të të fortit. Ky efekt komizmi përdoret gjerësisht në farsat, në kllounadat, etj.

Antihistorizmi. Një shfaqje e kësaj forme të komikes është veshja demode e njerëzve (natyrisht, kur, kjo nuk lidhet me mungesën e mjeteve materiale për blerjen e rrobave sipas modës së pranuar). Por antihistorizmi bëhet burim komizmi jo vetëm kur ka të bëjë me veshjen ose paraqitjen e jashtme, që nuk u përgjigjet kushteve e rrethanave konkrete historike, por sidomos kur ka të bëjë me prapambetjen dhe me konservatorizmin politik, moral, shpirtëror, psikologjik të njerëzve. Në tregimin «Njeriu në këllëf» të A. Çehovit jepet pikërisht një njeri që bëhet skllav i një konservatorizmi moral kaq të fortë sa që ky konservatorizëm e vë atë vazhdimisht në një pozitë qesharake në raport me jetën që ka shkuar përpara.

Në art është përdorur e përdoret gjerësisht edhe një grup tjetër fenomenesh komikë, të ashtuquajturit «të thjeshtë», që kanë të bëjnë me ndonjë të metë fizike si p.sh. plogështia, me tekat e ndryshme, me harresën, hutimin, naivitetin, mimikën e zhestet e tepruara, etj. Të tilla cilësi mund ta vënë vërtet njeriun në pozitë komike. Kuptohet se në këtë grup fenomenesh komikë nuk mund të shprehet ndonjë përmbajtje e pasur sociale.

Për këtë arsye estetika formaliste e orienton artin kryesisht nga pasqyrimi i fenomeneve të tillë të thjeshtë komikë, që i konsideron si përmbajtje kryesore të artit të komedisë.

Arti realist, përkundrazi, mbështetet kryesisht në fenomenet komike me përmbajtje të pasur sociale, që lindin në luftën midis së resë dhe së vjetrës, midis forcave të reja dhe forcave të vjetra shoqërore. Natyrisht edhe realizmi nuk heq dorë nga përdorimi i fenomeneve komikë «të thjeshtë», por ato i përdor me masë. Së pari, realizmi i ka përdorur fenomenet «e thjeshtë» komikë si mjet për të krijuar një situatë gazi e hareje komike, që është fort e nevojshme për t'u transmetuar lexuesve përmbajtjen e pasur sociale të një komedie. Së dyti, fenomenet «e thjeshtë» komikë përdoren për të mprehur e gjallëruar personazhet, karakteret komikë, si imtësi për individualizmin e tyre. Së treti, përmes fenomeneve komikë «të thjeshtë» mund të futet në art edhe një përmbajtje sociale. Kështu veshja e gagarelit mund të jetë shprehje e një karakteri dhe e një psikologjie të caktuar, në të mund të shprehet horizonti botkuptimor i ngushtë i një të riu ose mungesa e qëllimeve të larta shoqërore tek ai, etj., dmth. edhe në të mund të shprehet një përmbajtje sociale. Sidoqoftë arti realist nuk u jep epërsi fenomeneve «të thjeshtë» komikë, por orientohet kryesisht nga fenomenet komikë me përmbajtje relativisht të pasur sociale.

E vjetra, e reja dhe komikja. Një nga epërsitë e artit realist, në krahasim me rrymat e tjera artistike,

ke, nuk qëndron vetëm në pasqyrimin e larmisë së komikes, por edhe në vendin e gjerë që zuri komikja në këtë rrymë artistike. Sukseset e artit realist janë arritur edhe për shkak të vëmendjes së posaçme që ai u kushtoi temave me përmbajtje komike. Arti realist e ka parë dhe e shikon burimin kryesor të fenomeneve komike në të vjetrën. Komizmi i së vjetrës është edhe forma më themelore e komikes.

E vjetra ka cilësi të ndryshme, por është edhe komike. Komike e bën të vjetrën vetë pozita që ajo zë objektivist në jetë, vetë natyra e saj. Të vjetrës i kanë shteruar mundësitë e zhvillimit të mëtejshëm, i ka kaluar koha; ajo e ka humbur të drejtën për ekzistencë; e ardhmja i sjell asaj patjetër vdekjen. Por forcat e vjetra sociale nuk largohen vullnetarisht nga arena historike. Kurrkujt nuk i pëlqen, kurkush nuk gëzohet kur kupton se i ka humbur e drejta për ekzistencë. Kush është ai që pajtohet vullnetarisht me këtë gjë? Kjo është arësyeja që në gjirin e forcave të vjetra sociale lind tendenca e pashmangshme për ta fshehur thelbin e tyre të vërtetë, tendenca për t'u maskuar, për t'u kamufluuar, gjë që i vë këto forca në pozita qesharake, komike. Kontradikta midis gjendjes reale dhe përpjekjeve të së vjetrës për të fshehur e për të kamufluuar atë, është burimi kryesor i fenomeneve komike. «Sorra plakë vishet me pendë palloi» — ja ç'e bën të vjetrën komike.

Nuk është e rastit që arti realist është ushqyer me lëndë komike, kryesisht nga jeta e klasave dhe e rrethave të vjetra shoqërore, që janë ndodhur ose ndodhen buzë varrit. Këtej e kanë nxjerrë përmbajtjen e veprave të tyre komike Cervantesi, Shekspiri, Bokaçioja, Moliери, Bomarsheja, Gogoli, Kalderoni, Shedrini, Çehovi etj. Veprat më të bukura komike të letërsisë sonë gjithashtu e kanë nxjerrë përmbajtjen e tyre nga jeta e forcave dhe e rrethave të vjetra shoqërore: «14 vjeç dhëndër», «Klubi i Selanikut», «Punërat e perëndisë», «Dhjata e vjetër», «Pas vdekjes» të Çajupit, «Shën Pjetri mbi mangall», «Marshi i kryqëzimit», «Kënga e Salep Sulltanit» të Fan S. Nolit, tregimet «Sokrat i vujtun apo derri i kënaqun», «Ose... ose...», «Tragjedi apo komedi», «Novelë mbi krizë», «Urime për 1937», «Në sezonin e mizave» të Migjenit, vjershat e Kristaq Cepës, «Epopeja e Ballit kombëtar» e Sh. Musarajt, «Karnavalet e Korçës» e S. Çomorës, etj.

Nuk është e rastit që komedia është zhvilluar më fort në periudhat e dekadencës së rendit të vjetër, kur zhdukja e tij është e pashmangshme, kur thellohet kon-

trasti midis së resë e së vjetrës. Për këtë arësye Marksii e lidhte komiken në radhë të parë me të vjetrën. «Historia, — ka shkruar ai, — vepron në themel, duke kaluar nëpër shumë faza, për ta varrosur formën e vjetër të jetesës. Faza e fundit e formës së historisë botërore është komedia e saj. Perëndive të Greqisë, që ishin plagosur për vdekje një herë në formë tragjike në «Prometeun e lidhur» të Eskilit, u takoi të vdisnin edhe një herë në formë komike në «Dialogët» e Luçianit. Pse zhvillohet në këtë mënyrë historia? Kjo i duhet asaj që njerëzimi të ndahet gëzueshëm me të kaluarën e tij»¹). Po në këtë mendim Marksii kthehet edhe një herë tjetër, kur e karakterizon Lui Bonopartin, që e hiqte veten trashëgimtar të Napoleon Bonapartit, si një karikaturë të këtij. Në lidhje me këtë Marksii shkruante: «Hegeli diku thotë se gjithë ngjarjet dhe personalitetet me rëndësi historike botërore përsëriten dy herë. Ai ka harruar të shtojë: herën e parë në formën e tragjedisë, kurse të dytën në formën e farsës»²).

Në fazën në të cilën po kalon vendi ynë, në fazën e revolucionarizimit të jetës, kur shoqëria jonë po hedh me të shpejtë poshtë çdo gjë të vjetër konservatore, është krijuar një truall i përshtatshëm që po e favorizon lulëzimin e komedisë, të satirës dhe të humorit në artin tonë socialist.

Fenomene komike ekzistojnë edhe në sferën e veprimit të së resë, e forcave të reja shoqërore. Natyrisht për të renë komikja nuk është aq karakteristike sa për të vjetrën, ndonse edhe e reja s'është e zhveshur krejtësisht prej komikes.

Pse ekzistojnë fenomenet komike edhe në sferën e veprimit të së resë? Çdo fenomen apo realitet i ri përmban në vetëvete mundësinë reale të shndërrimit të tij në diçka të vjetër, përmban mundësinë e mohimit të tij dialektik. Kështu, në shekujt XVII-XVIII, borgjezia në Evropë ishte forcë e re shoqërore, forcë përparimtare.

1) Marksii dhe Engelsii për kulturën dhe artin, 1960, f. 45

2) Po aty, f. 45.

Mirëpo, e lidhur me pronën private, ajo ishte e pushtuar qysh në hapat e saj të para nga pasioni i fitimit, që e shkatërron personalitetin e njeriut dhe e vë borgjezin në pozita me të vërtetë komike. Prandaj arti realist zbuloi cilësi komike në jetën e borgjezisë qysh në atë kohë kur ajo luftonte kundër feudalizmit.

Çdo fenomen i ri, që lind ose në gjirin e së vjetrës ose si mohim i drejtpërdrejtë i saj, nuk mund të mos jetë bartës i «njollave» të trashëguara nga e kaluara, që e vë atë në pozitë komike. A nuk vihen në një pozitë komike edhe njerëz nga tanët, punonjës, që kanë ende «njolla» të vjetra, mbeturina borgjeze ose mikroborgjeze? Kontradikta midis së resë dhe «njollave» të trashëguara nga e kaluara është burim për fenomene komike.

Rruga e rritjes dhe e zhvillimit të çdo force të re shoqërore s'është një vijë e drejtë, por ka lloj-lloj zig-zakesh, peripecish, kthesash, vështirësish, fitoresh e gabimesh, suksesesh e të metash. Prandaj edhe ky zhvillim kontradiktor i së resë është burim për fenomene komike.

Për trajtimin e komikes në artin tonë socialist kanë rëndësi të madhe dallimet cilësore që ekzistojnë midis fenomeneve komike, që shfaqen në sferën e veprimit të së vjetrës, dhe fenomeneve komike, që shfaqen në sferën e veprimit të së resë. Këto dallime thelbësore burojnë nga dallimet midis kontradiktave antagonistike dhe joantagonistike. Mospërfillja e këtyre dallimeve cilësore e largon artin nga rruga e realizmit. Mund ta ilustronim me një shembull: ka burokratë e burokratë; tjetër është nëpunësi burokrat në shërbim të maqinës shtetërore të çifligarëve ose kapitalistëve dhe tjetër është nëpunësi «ynë» burokrat, që punon në aparatet administrative të diktaturës së proletariatit. Dallimi midis tyre duhet bërë jo për të fshehur ose për të nënvlehtësuar rrezikshmërinë e burokratit «tonë», për të dobësuar kritikën ndaj tij, por për ta pasqyruar atë si një tip konkret social, që lind e vepron në rrethana tipike konkrete, dmth për t'ju përmbajtur gjithmonë parimeve të realizmit në interpretimin e komikes në art.

Satira dhe humori. Dallimet thelbësore që ekzistojnë midis fenomeneve komike të së vjetrës e të së resë janë të rëndësishme për të përcaktuar edhe vendin e satirës dhe të humorit në gjinitë komike të artit tonë. Masa e të qeshurit dhe e të përqeshurit, e mohimit dhe e pohimit në gjinitë komike të artit tonë duhet t'i përgjigjet cilësisë së fenomeneve komike të realitetit.

Historia e artit tregon se komikja në art është e shumëllojtë, që nga përqeshja e Ezopit në ironinë e lehtë të Brazm Roterdamit, nga sarkazma dhe ironia therëse e Suiftit tek e qeshura buçitëse e shëndetshme e Rablesë, nga humori i hollë i Bomarshesë tek ironia e mençur dhe e mprehtë e Volterit, nga gazi i lehtë dhe pak i trishtuar i Çehovit në humorin ironik të B. Shout, nga e qeshura tërë hidhërim e Gogolit tek sarkazma dhe satira e Shedrinit, etj. Mirëpo pavarësisht nga shumëllojshmëria e shprehjes së komikes në art, dy format e saj themelore janë satira dhe humori. Po edhe midis tyre ka dallime cilësore, sepse secilës i përgjigjet një masë e veçantë të qeshuri dhe të përqeshuri, pohimi dhe mohimi. Kuptimi i këtyre dallimeve do të ndihmonte që satira dhe humori në artin tonë të mos shndërrohej as në një cinizëm të zbrazët, të pashpirt, në një mohim metafizik nihilist, as në një gudulisje të lehtë gazmore.

Satira përdoret në art për të paraqitur kryesisht ato fenomene komike, që qëndrojnë tërësisht jashtë fushës së idealeve social-estetike përparimtare, që u kundërqëndrojnë këtyre idealeve me një forcë dhe armiqtësi të veçantë, që meritojnë të zhduken tërësisht. Ja mallkimi që duhet t'u drejtohet fenomeneve komike, që pasqyrojnë satira:

*«Në bodrum, nëpër lloj e kufom' u mallkofsh,
Në skëtërrë, katran e tiran, u harbofsh,
Me tam-tam e allarm' e me nëm' u shurdhofsh,
Në zëndan mbretërofsh: Hosana, Barabba!»*

(Nga «Marshi i Barabbajt» i F.S. Nolit.)

Për këtë arsye edhe tehu i satirës sonë drejtohet e duhet të drejtohet kryesisht kundër armiqve.

Humori, ndryshe nga satira, përdoret kryesisht për të paraqitur fenomenet komike që ekzistojnë brenda sferës së veprimit të së resë, të idealeve, përparimtare. Me humor mund të karakterizohen fenomenet negative, që janë një vazhdim i virtuteve të njerëzve tanë, veset e njerëzve tanë. Prandaj edhe personazhet pozitive në komedinë tonë mund dhe duhet të trajtohen kryesisht në planin humoristik. Humori synon të mënjanojë anët negative, dobësitë, të metat, duke e përsosur, duke e lartësuar bartësin e tyre, që nuk është identik me to.

Natyrisht kjo nuk do të thotë se humori s'mund të përdoret edhe për të karakterizuar personazhet negative, ashtu, siç mund të përdoret dhe përdoret edhe satira për të karakterizuar fenomene komike, që ekzistojnë në sferën e veprimit të së resë. Por gjithmonë duhet të ruhet masa, duhet që fenomeni komik të trajtohet në përputhje me cilësinë e tij të veçantë, gjë që kërkon edhe forma të ndryshme artistike. Ka forma të ndryshme të satirës, satira e drejtuar kundër armikut, satira e drejtuar kundër aleatëve, satira e drejtuar kundër njerëzve të kampit tonë. Kështu qëndron puna edhe me humorin. Sidoqoftë në artin realist socialist satira përdoret kryesisht për të stigmatizuar fenomenet komike që ekzistojnë në sferën e veprimit të së vjetrës, kurse me anë të humorit karakterizohen kryesisht fenomenet komike, që ekzistojnë në sferën e veprimit të së resë.

Me këtë lidhet edhe problemi i vendit dhe i rolit të personazheve pozitive e negative në komedinë tonë. Nganjëherë mendohet se, meqë komedia ushqehet kryesisht me lëndë nga jeta e forcave të vjetra shoqërore, në të s'mund të ketë vend veçse për personazhe negative, se gjoja personazhet pozitive kishin për ta gjymtuar specifikën e gjinive komike të artit. Përvoja historike e artit dëshmon se një pikëpamje e tillë është krejtësisht metafizike, sepse nisët nga teza se realiteti është i ndarë në mënyrë të prerë e të pa luajtur në dy botë: në «botën pozitive» dhe në «botën negative», në atë «të mëkatës»

dhe në atë «të virtutit». Në të vërtetë bota, jeta, është më e ndërlikuar, dhe në të pozitivja e negativja, e vjetra dhe e reja, e mira dhe e keqja, virtuti dhe mëkati, duke qenë të kundërta, duke qenë cilësi të ndryshme dhe të përcaktuara mirë, duke u dalluar njëra prej tjetrës, nuk ekzistojnë si dy botë absolutisht të ndara njëra prej tjetrës, qëndrojnë pranë njëra-tjetrës, bashkëveprojnë dhe kalojnë njëra në tjetrën. Prandaj në artin realist kanë qenë krijuar komedi jo vetëm me personazhe negative, por edhe me personazhe pozitive, siç është p.sh. trilogjia e Figaros e Bomarshesë, komeditë e Majakovskit «Tartabiqi» dhe «Banja», etj. Përvoja e artit tonë socialist dëshmon se edhe në komedinë tonë mund të ketë vend edhe për personazhe negative edhe për personazhe pozitive. Një shembull i mirë në këtë drejtim është komedia «Fytyra e dytë» e D. Agollit.

Cili kishte për të qenë roli i personazhit pozitiv në komedi? Nganjëherë mendohet se personazhet pozitive në komedi duhen vetëm si bartës të «virtutit» me qëllim që «të formojnë polin, ekstremitetin tjetër të konfliktit të komedisë». Sipas këtij mendimi në komedi nuk mund të ketë konflikt po nuk pati personazhe pozitive, që t'u kundërqëndrojnë personazheve negative.

S'është e vërtetë se në komedi po nuk pati personazhe pozitive nuk mund të ketë as konflikt. Historia e artit dëshmon në mënyrë bindëse se ka pasur dhe ka komedi me konflikte të thella por pa personazhe pozitive. E tillë është p.sh. komedia «Revizori» e N. Gogolit. Në komedi ka vend për personazhe pozitive dhe kjo spjegohet jo vetëm sepse në këtë rrugë mund të krijohet konflikti në të, por sepse në vetë jetën, realitetin, këto personazhe nuk jetojnë në një botë krejt të ndarë nga bota e personazheve negative; në vetë realitetin ata qëndrojnë pranë e pranë, ndeshen e përleshën njëri me tjetrin, kalojnë te njëri tjetri, transformohen njëri në tjetrin. Personazhet pozitive kanë vend në komedinë realiste, sepse ata kanë vend në jetë.

Por cili kishte për të qenë roli i personazheve pozitive në komedinë realiste? Natyrisht personazhi pozitiv

në komedinë realiste mund të jetë edhe në rolin e bartësit të virtutit, që u kundërqëndron personazheve negative, edhe në rolin e bartësit të «mëkatës», të «njollave» të vjetra. Natyrisht komedisë realiste nuk i shkon të vërë në qendër të vëmendjes së saj heroin pozitiv, sepse ajo si gjini e artit është e specializuar kryesisht të pasqyrojë fenomenet e ulëta e të shëmtuara të realitetit, ndonse në të ka vend edhe për personazhe pozitive.

Komedia, që të jetë realiste, duhet të pasqyrojë në mënyrë të larmishme konfliktet e shumëllojta të realitetit. Aq sa ç'ka të drejtë të ekzistojë komedia me konflikte dy polesh të kundërta, po aq të drejtë ka të ekzistojë edhe komedia me konflikte me një nga këto dy pole. Pse ta quanim të pamundur konfliktin në një komedi ku mund të vepronin vetëm personazhe negative ose vetëm personazhe pozitive? Epërsia e realizmit socialist qëndron pikërisht në faktin se ai nuk i vë asnjë kufi në art pasqyrimin të larmisë së konflikteve të realitetit, që janë të shumëllojshme.

Nganjëherë thuhet se personazhet pozitive i duhen patjetër dhe gjithmonë komedisë sonë, jo vetëm për të krijuar konfliktin në të, por edhe për të afirmuar, për të pohuar idealet social-estetike përparimtare. Në të vërtetë në artin realist janë përdorur rrugë të shumëllojta për të afirmuar idealet social-estetike përparimtare, këto mund të afirmohen si në komedinë me personazhe pozitive, ashtu dhe në komedinë pa të tilla personazhe, por rëndësi ka që jeta të pasqyrohet me vërtetësi artistike, që komedia të jetë një mjet për edukimin komunist të masave.

SPECIFIKA DHE THELBI I ARTIT. MARRËDHËNJET E ARTIT ME REALITETIN

Problemi i specifikës së artit.

Estetika marksiste-leniniste studjon ligjet më të përgjithshme të përvetësimit estetik të realitetit. Përvetësimi estetik bëhet edhe jashtë fushës së artit, por arti është forma më e lartë, më e koncentruar e përvetësimit estetik të realitetit. Prandaj estetika studjon edhe artin. Ajo është teoria e përgjithshme e artit.

Në historinë e doktrinave estetike jo një herë është vënë në dyshim mundësia e formulimit të një teorie të përgjithshme të artit, me pretekstin se ekzistojnë dallime të rëndësishme e të shumta midis llojeve, gjinive dhe zhanreve të ndryshme artistike. Në të vërtetë, pavarësisht nga dallimet midis tyre, ato kanë edhe anë të përbashkëta, të përgjithshme, thelbësore, janë forma e lloje të ndryshme të së njëjtës veprimtari, të krijimtarisë artistike. Prandaj ka kuptim dhe ka rëndësi të madhe të studjohen ligjet e përgjithshme të krijimtarisë artistike, të zgjidhet problemi se ç'është arti në përgjithësi, se cilat janë tiparet më të përgjithshme të krijimtarisë artistike.

Estetika nuk mund të bëjë asnjë hap përpara në këtë rrugë pa sqaruar specifikën, thelbin e veçantë të artit si një fenomen shoqëror. Të zgjidhësh këtë problem nuk është punë e lehtë. Në historinë e doktrinave estetike kanë qenë shprehur dhe shprehur pikëpamje shumë të ndryshme mbi problemet e artit. Ka patur e

ka mendimtarë që i kanë mohuar ose nënvleftësuar veçoritë specifike të artit dhe, si pasojë, e kanë barazuar artin me lloje të tjera të veprimtarisë njerëzore, p.sh. me punën, me shkencën, me politikën, me moralin, me fenë ose mitologjinë, etj., por ka edhe estetë që kanë bërë të kundërtën, që e kanë mbivlerësuar, absolutizuar specifikën cilësore të artit gjer në atë shkallë sa që e kanë konsideruar atë një fenomen absolutisht të pavarrur, të palidhur me llojet e tjera të veprimtarisë njerëzore, me faktorë të tjerë të realitetit. Ata kanë ngrihur një mur, një humnerë të pakapërcyeshme midis artit dhe shkencës, punës, politikës, moralit, etj. Këto interpretime të kundërta janë të mundshme, përveç të tjerave, edhe për shkak të karakterit të ndërlikuar, të natyrës së shumanshme të artit. Prandaj, të përcaktosh thelbin specifik të artit, do të thotë të zbulosh pikërisht këtë natyrë kontradiktore, të ndërlikuar, të shumanshme, ndonse të përcaktuar mirë, të artit.

Arti është një fenomen specifik që dallohet nga gjithë fenomenet e tjera të jetës shoqërore; nuk do të ishte e drejtë që krijimtaria artistike të identifikohet, të barazohet me llojet e tjera të veprimtarisë njerëzore, si p.sh. me punën, me prodhimin, me fenë, me filozofinë, me sportin, me shkencën. Romani, si vepër artistike, ndryshon nga traktati filozofik, sociologjik; busti skulptural dallohet nga mallrat industriale; koncerti ose shfaqja teatrale dallohen nga ndeshja e futbollit. Në një roman mund të gjesh faqe të tëra me dije historike, ose me mendime filozofike, sociologjike, politike, në të mund të shtrohen probleme me karakter filozofik, sociologjik, shkencor, politik, moral, etj. e megjithatë ai e ruan specifikën e tij, është vepër artistike, ashtu si nuk bëhet roman, vepër arti, një traktat shkencor, në të cilin përdoren për qëllime ilustrimi e konkretizimi figura letrare.

Por, duke e pranuar artin si një fenomen të veçantë, specifik, nuk është e drejtë që ai të shikohet si një botë më vete, i ndarë dhe i shkëputur prej çdo faktori ose veprimtarie e krijimi tjetër njerëzor. Në qoftë se ma-

rrim fotografinë artistike, nuk është e vështirë të vesh re se ajo është një kryqëzim i fillësës artistike dhe i fillësës joartistike; po kështu, edhe gjimnastika artistike është art dhe i afrohet kërcimit artistik, valles, por në të njëjtën kohë është edhe sport. Veprat më të përsosura të arkitekturës janë një gërshetim i elementeve të krijimtarisë artistike dhe i elementeve të shkencës, teknikës, prodhimit material.

Po kështu nuk mund të ketë vepër artistike, që të mos lidhet me punën ose me politikën, me luftën klasore dhe me moralin, me jetën kulturele të shoqërisë ose me shkencën, etj.

Prandaj, të mbash një qëndrim dialektik ndaj artit, do të thotë të pranosh se ai ka një thelb specifik dhe se ai lidhet me anët e tjera të jetës shoqërore, me llojet e tjera të veprimtarisë shoqërore. Ky qëndrim dialektik është i vetmi orientim i drejtë për të zgjidhur shkencërisht problemet e thelbit, të origjinës, të vendit dhe të rolit të artit në jetën shoqërore, si dhe gjithë problemet e tjera të krijimtarisë artistike, për të cilat interesohet estetika si teori e përgjithshme e artit.

Ku qëndron atëhere veçoria specifike e artit? Ç'gjë e dallon krijimtarinë artistike në përgjithësi nga llojet e tjera të veprimtarisë njerëzore?

Prej kohësh është pranuar në estetikë teza se arti është një formë e veçantë e ndërgjegjës shoqërore. se arti është një *pasqyrim figurativ* i realitetit. Kjo formulë, ndonse në këtë formë kaq të përgjithshme është e drejtë, ka shërbyer si burim spekulimesh të shumta teoriko-estetike, ka qenë përdorur si pikënisje për teori estetike krejt të kundërta. Prandaj estetika si shkencë duhet ta zbërthejë shkencërisht këtë formulë, në mënyrë që të mos lihet vend për keqkuptime dhe spekulime.

Objekti specifik i artit. Në shumicën e rasteve kjo formulë kuptohet sikur arti përbën një formë të veçantë të ndërgjegjës shoqërore

të ndryshme nga format e tjera, sepse e pasqyron realitetin në një mënyrë të veçantë, figurative. Që arti është

pasqyrimi i realitetit, që ai e pasqyron atë në një mënyrë të veçantë, në mënyrën figurative, kjo është e vërtetë. Mirëpo kjo është akoma e pamjaftueshme për të zbuluar thelbin specifik të artit.

Pikëpamja që e redukton specifikën e artit vetëm në mënyrën e pasqyrimin të realitetit nuk është në gjendje të shpjegojë pse shumë fenomene të natyrës dhe të shoqërisë nuk kanë tërhequr dhe nuk tërheqin vëmendjen e artit dhe të artistëve, kurse po këto fenomene të realitetit kanë qenë pasqyruar në shkencë. Kjo tregon se dallimet midis artit dhe formave të tjera të ndërgjegjes shoqërore nuk mund të përmbliidhen vetëm në mënyrën ose në formën e pasqyrimin të realitetit, në fakt midis tyre ka edhe dallime të tjera. Që të zbulohen këto dallime e të kuptohet thellë thelbi specifik i artit është e nevojshme të pranohet se arti dallohet nga format e tjera të ndërgjegjes shoqërore edhe për nga *objektat* i tij *specifik*.

Në historinë e doktrinave estetike ka patur e ka estetë që kanë mohuar çdo objekt specifik të artit. Sipas mendimit të tyre, arti, ashtu si shkenca dhe format e tjera të ndërgjegjes shoqërore, kanë një objekt të njëjtë, pasqyrojnë realitetin. Kjo pikëpamje është e gabuar, sepse shumë anë të realitetit, të natyrës dhe të shoqërisë, që kanë një rëndësi të madhe për shkencën, s'kanë paraqitur e s'paraqitin asnjë interes të drejtpërdrejtë për artin. Ligji i tërheqjes universale ose presioni i dritës, kuantet ose ultratingujt nuk janë e s'mund të jenë objekte të përvetësimit estetik, artistik. Jo çdo send, fenomen i botës reale, mund të shërbejë si objekt për artin; ato fenomene të realitetit që s'kanë veti estetike, që janë neutrale nga pikëpamja estetike nuk janë objekt pasqyrimi për artin. Do të ishte absurde përpjekja për të pasqyruar artistikisht lëvizjen e mikrothërmijave elementare, thelbin e reaksioneve kimike, përmbajtjen e rrymës elektrike, proceset e metabolizmit në organizmat e gjalla, imtësitë e qelizave të indeve muskulare të njerëzve, etj. Në piktura gjejmë të pasqyruar një fytyrë të përvuajtur, por në të s'kishte për të qenë

e dëshiruar paraqitja e një fytyre të mbushur me puçrra prej zgjebes ose sëmundjet e veshkave ose të stomakut.

Pra, në art nuk pasqyrohet çdo gjë e realitetit; arti ka një objekt të tij specifik, i cili përbëhet nga fenomenet estetike të realitetit. Arti është një formë e veçantë e ndërgjegjes shoqërore, sepse e pasqyron realitetin nën prizmin e vetive të tij estetike, pasqyron fenomenet e bukura ose të shëmtuara, të madhërisme ose të ulëta tragjike ose komike, etj.

Sendet dhe fenomenet e realitetit, krahas vetive estetike, kanë edhe shumë veti e cilësi të tjera. Për këtë arsye të njëjtat sende mund të shërbejnë edhe si objekt studimi për shkencën edhe si objekt pasqyrimi për artin. Por ndërsa arti zbulon vetitë dhe cilësitë estetike të këtyre, shkenca pasqyron anë të tjera të tyre.

Le të shikojmë ndonjë shembull nga fenomenet e natyrës. Ylberi studjohet nga fizika si një fenomen optik, fiziologjia e bimëve merret me proceset metabolike të luleve; stinët e vitit studjohen nga astronomia si pasoja të zhvendosjes së tokës rreth Diellit, kurse agimi e muzgu si pasoja të vërtitjes së Tokës rreth boshtit të saj; oqeani mund të shqyrtohet nga shkenca si një masë e madhe uji dhe lëndësh të tjera kimike. Mirëpo të gjitha fenomenet e sendet e mësipërme mund të shikohen edhe nga një pikëpamje tjetër, nga pikëpamja e vetive, cilësive të tyre estetike. Kështu ylberi është fiksuar si objekt specifik i artit në sa e sa piktura, lulet bëhen objekt specifik estetik i artit si një kombinim harmonik ngjyrash e formash simetrike, trupat kimiko-fizike me aftësitë e tyre për të përthyer dritat, oqeani me madhësinë e tij, stinët e vitit me bukuritë e tyre të papërsëritshme etj.

Për artin si objekt specifik estetik nga jeta shoqërore mund të shërbejë bukuria shpirtërore e njerëzve, ngjarjet historike dhe lufta klasore, dashuria e pastër, heroizmi i popullit, lufta vetëmohuese e tij për ndërtimin e socializmit, situatat tragjike ose komike në jetën e njerëzve etj. Pra, një tipar esencial, që e dallon artin nga

format e tjera të ndërgjegjes shoqërore, qëndron në objektin e tij specifik, të cilin e përbëjnë fenomenet estetike të realitetit, që pasqyrohen në të.

Pranimi i objektit specifik të artit është me rëndësi, sepse ndihmon për ta orientuar drejt zhvillimit të artit tonë socialist, që ky të jetë i lidhur me jetën tonë, me praktikën e ndërtimit socialist, ndihmon për të kuptuar domosdoshmërinë e luftës kundër dekadentizmit, për të kuptuar destinacionin e artit, si formë e veçantë, specifike e ndërgjegjes shoqërore, që të rritet roli i tij në edukimin e punonjësve, ndihmon për të zbuluar ligjet e krijimtarisë artistike dhe për të kuptuar themelin realist të artit tonë socialist.

Për të patur një përfytyrim të drejtë mbi objektin e artit s'mjafton të pranosh karakterin e tij specifik. Ka patur e ka estetë idealistë që e pranojnë objektin specifik të artit, por, sipas tyre, ky objekt nuk ka të bëjë me realitetin, me botën reale. Sipas tyre objekt specifik i artit është e ashtuquajtura «botë e shkëlqimit estetik», e «aparencës», «dukjes estetike», një botë ireale, e imagjinuar, e ndërtuar nga intelektin, nga imagjinata e artistit, një botë që s'ka ekzistencë objektive. Ky koncept i estetëve idealistë mbi objektin e artit ka shërbyer jo vetëm për të mohuar karakterin objektiv të fenomeneve estetike, por edhe për të përligjur formalizmin, teorinë e «artit për art», për ta larguar vëmendjen e artistëve nga problemet e mëdha të jetës reale, për t'i bërë ata skllëvër të trillimeve më fantastike, të ëndërrave përçart, që e shtrembërojnë realitetin, për t'i mbyllur ata në të ashtuquajturën «kullë të fildishtë».

Në të vërtetë fenomenet estetike kanë ekzistencë objektive. Vetitë, cilësitë estetike, janë një anë e sendeve dhe fenomeneve të realitetit, të natyrës dhe të shoqërisë, ato paraqiten si një anë reale e marrëdhënjeve ekonomike ose politike, morale ose familjare të njerëzve, janë një anë e jetës materiale ose shpirtërore të shoqërisë, e luftës klasore ose e familjes, etj. Prandaj arti socialist, duke pasqyruar fenomenet estetike të realitetit nën prizmin e vetive estetike të tyre, nuk mbyllet në ndonjë

botë të imagjinuar, të paqenë; për të objekt pasqyrimi është e gjithë bota reale me «shkëlqimin» e saj estetik, të gjitha fenomenet e jetës me vetitë e tyre estetike. Arti socialist i kërkon dhe i gjen vetitë estetike në gjithë fushat dhe sferat e jetës shoqërore, të realitetit tonë dhe e pasqyron jetën e popullit me gjithë pasurinë e larminë e shfaqjeve të saj estetike.

Arti si pasqyrim i realitetit. Figura artistike. Prej kohësh në doktrinat estetike është vënë re se mënyra e pasqyrimit të realitetit në art dhe në shkencë nuk është e njëjtë. Nuk është

vështirë të konstatohet se arti dhe shkencë përdorin mënyra të ndryshme të pasqyrimit të realitetit. Industrializimi socialist i vendit mund të jetë edhe objekt analizash shkencore, edhe objekt pasqyrimi në art. Por ndryshe e pasqyron p.sh. Historia e PPSH, si shkencë, industrializimin socialist, dhe në një mënyrë tjetër e pasqyron arti. Poeti shprehet kështu: «E shoh Republikën/ Në mëngjeze industriale/ Me kombinezon veshur/ Republikën time/ Që akoma mban qeleshe». Në një mënyrë tjetër paraqitet lufta kundër zakoneve prapanike në vendin tonë në histori dhe ndryshe në romanin e P. Markos «Ara në mal». Në qoftë se arti e pasqyron në një mënyrë të veçantë specifike realitetin, atëherë cili është thelbi i kësaj mënyre?

Që të zgjidhet ky problem duhet të kapërcehen qysh në fillim disa vështirësi. Ekzistojnë lloje shumë të ndryshme të artit, si letërsia, muzika, skulptura, piktura, teatri, arkitektura etj. Secili nga këto lloje arti dallohet shumë në krahasim me llojet e tjera. Ndryshe bëhet përvetësimi artistik i realitetit në letërsi dhe ndryshe në muzikë, në skulpturë, në pikturë.

Dallimet midis llojeve të ndryshme të artit janë edhe më të thella, sepse ato përdorin edhe mjete materiale teknike të ndryshme. Letërsia përdor fjalën, muzika tingullin, piktura — ngjyrat, etj. Prandaj lind pyetja: pavarësisht nga dallimet, a ka një mënyrë të vetme të pasqyrimit të realitetit në art?

Në çdo lloj apo gjini të artit pasqyrohet realiteti në mënyrë figurative. Pasqyrimi i vetive estetike të fenomeneve të realitetit në art është një proces specifik, veçoria kryesore e të cilit është krijimi i figurave artistike.

Figura artistike, nga njëra anë, është *mjeti universal, i përgjithshëm* i pasqyrimin të realitetit në art, sepse, pavarësisht nga dallimet që ekzistojnë midis llojeve të ndryshme të artit, secili prej tyre e përvetëson, e pasqyron realitetin në mënyrë figurative. Kjo është e përbashkët për letërsinë dhe për pikturën, skulpturën, muzikën, teatrin, koreografinë etj.

Nga ana tjetër, figura artistike është *mjeti specifik* i pasqyrimin të realitetit në art, që e dallon artin nga mënyrat e pasqyrimin në shkencë ose në format e tjera të ndërgjegjes shoqërore. Krijimi i figurave artistike është ana më e rëndësishme e thelbit specifik të artit. Bile për këtë arsye shpeshherë fjalët «pasqyrim figurativ» dhe «pasqyrim artistik» i përdorim me të njëjtin kuptim. Prandaj ka rëndësi të madhe të përcaktohet se ç'quajmë pasqyrim figurativ, artistik të realitetit, ç'është figura artistike.

Fjala ose nocioni «figurë» përdoret me shumë kuptime. Së pari, nocioni «figurë» përdoret në kuptimin e një kopjeje, e një pasqyrimi ideal të sendeve e fenomeneve objektive. Në këtë kuptim gjithë krijimet e artit janë figura ideale, sepse në to pasqyrohen fenomenet e realitetit.

Së dyti, nocioni figurë përdoret për të karakterizuar personazhet e veprave artistike. Në këtë kuptim flitet për figurën ose personazhin e Hamletit, të Faustit, të Gobsekut, etj.

Së treti, koncepti i figurës përdoret për të dalluar disa lloje artesh si p.sh. pikturën, skulpturën, që quhen «arte figurative» nga lloje të tjera arti si p.sh. muzika, arkitektura, etj.

Së katërti, nocioni figurë përdoret për të karakterizuar disa mjete konkrete stilistike të shprehjes artistike si p.sh. simboli, krahasimi, metafora etj. Në këtë kuptim thuhet se gjuha e këtij ose e atij autori është «e figurshme» (kur përdor të tilla mjete të shprehjes artistike).

Kështu Migjeni përdor në poezi të tij një gjuhë «të figurshme», dmth përdor një mjet të tillë stilistik siç është krahasimi.

*«Kafshatë që s'kapërdihet asht, or vëlla, mjerimi...
mjerimi ndez dëshirat si hyjet errësina...
mjerimi asht një njollë e pashlyeshme
në ballë të njerëzimit që kalon nëpër shekuj...»*

Natyrisht nuk duhet menduar se pasqyrimi figurativ, artistik i realitetit bëhet vetëm atëhere kur përdoren mjete të tilla konkrete shprehëse, të tilla «figura» si simboli, krahasimi, metafora, etj. Përvetësimi figurativ, artistik i realitetit mund të bëhet edhe me rrugë e mjete të tjera, pa përdorur krahasimin ose simbolin, pa përdorur të tilla «figura», një gjuhë të tillë «të figurshme». Kështu krijimet poetike të Migjenit ku nuk përdoren krahasime nuk janë më pak të bukura se ato që përmendëm më sipër. Vargjet:

*«Rini, thueja kangës ma të bukur që di!
thueja kangës sate që të vlon në gji.
Nxirre gëzimin tand, të shpërthejë me vrull...
mos e freno kangën! Le të marri udhë»*

tregojnë se poezia mund të krijohet edhe pa krahasime, simbole, etj.

Identifikimi i figurës artistike, i pasqyrimin figurativ në përgjithësi me ndonjë mjet konkret shprehës, stilistik të poezisë lind prirjen e gabuar për t'i mohuar vlerën estetike çdo poezie që i mungojnë të tilla figura ose prirjen për ta ngarkuar pa masë poezinë me të tilla figura, bile, për ta përdorur pa masë këtë gjuhë figurash edhe në prozë, gjë që është në kundërshtim me specifikën e saj si një gjini që dallohet prej poezisë. Po kështu po të reduktohej figura artistike vetëm në disa mjete shprehëse stilistike të poezisë, atëhere mënyra figurative e pasqyrimin nuk do të ishte karakteristike për gjithë artin, atëhere ato lloje të artit si muzika, arkitektura, ku nuk përdoren këto mjete, nuk duhej t'i quanim arte.

Prandaj nocioni figurë, siç kemi përmendur, përdor

ret edhe në një kuptim më të gjerë, si mjeti universal, i përgjithshëm i pasqyrimin të realitetit në art.

Për më tepër çdo objekt që pasqyrohet në art nuk mund të na shkaktojë kënaqësi estetike. Objekti estetik, ndonse realisht mund të jetë i bukur, i pasqyruar keq në art, në mënyrë jo artistike nuk na kënaq.

Që poezia të jetë e bukur s'mjafton të pasqyrojë, ta zëmë, një panoramë të bukur të natyrës ose një karakter të bukur, por është e domosdoshme që të përdoren në të edhe cilësi të tilla të gjuhës si ritmi, rima, aliteracioni etj, me të cilat bëhet pasqyrimi artistik figurativ i realitetit në poezi. Nga ana tjetër, objekti estetik mund të jetë realisht i shëmtuar e me gjithëkëtë, kur pasqyrohet bukur, në mënyrë figurative në art, ai mund të na pëlqejë.

Ta pasqyrosh realitetin me anë figurash do të thotë të pasqyrosh atë sipas ligjeve të së bukurës, d.m.th. në mënyrë estetike. Vetëm në rrugën e pasqyrimin të realitetit në mënyrë figurative mund të krijohen vepra të vërteta artistike, që t'u shkaktojnë njerëzve kënaqësi estetike. Ja si e paraqit në mënyrë figurative epopenë e luftës nacionalçlirimtare të popullit tonë dhe domethënjen e revolucionit proletar poeti Fatos Arapi:

«Nata shkon shaluar mbi kurriz të maleve.

Nata shqipëtare.

Nata partizane.

Nata e ngarkuar me klithma t'alarmeve.

Nata shkon shaluar mbi kurriz të maleve.

Nëpër trup të saj, kolonat gjermane

Kacaviren ngjiten;

Skuadrat partizane

i presin, si thikë...» (Nga poema «Drashovica»)

«Revolucioni është urdhër' i historisë,

mbi supet tona gjith botën të ngrëmë,

e nëpër shekuj përpara, të çajmë;

revolucioni — janë ëndrat e njerëzisë

që n'mijra ngjyra e drëta shkëlqejnë;

revolucioni është Një Janari

i botës son' të madhe që lind...»

(Nga poema «Brezave që vinë»)

Ose po kështu, duke përdorur «gjuhën» figurative të artit në themi «era vajton», «përse mendojnë malet», «hëna ndriçon e trishtuar», «deti ulurin», «lumi murmuriste legjendat e lashta», «pylli u vrenjt», «vala desh ta shtynte më tej gurin, ai u rudh nën goditjet e saj, por nuk i lëshoi vend», «këpuca nuk desh të hynte në këmbë», «xhamet e dritares kishin dërsirë», «dielli qeshte», «thëllima i pickoi veshët», «erdhi shiu», etj. etj.

Veprat artistike të përsosura na kënaqin estetikisht jo vetëm me objektet estetike që pasqyrojnë, por edhe me mënyrën estetike figurative, artistike të pasqyrimin të këtyre objekteve estetike. Këta na pëlqejnë jo se nëpërmjet procesit të pasqyrimin në art e ndryshojnë natyrën e tyre, se nga një fenomen i shëmtuar shndërrohen në një fenomen të bukur, por sepse pasqyrohen në mënyrë figurative, sipas ligjeve të së bukurës d.m.th. paraqiten me mjeshtëri artistike. Kështu p.sh. shprehja «i zi si korbi» është një mënyrë figurative e pasqyrimin të realitetit. Prandaj edhe nëse në të vërtetë korbi është një shpend i shëmtuar dhe i urryer prej nesh, krahasimi i mësipërm është një pasqyrim i bukur, sepse është një pasqyrim figurativ i realitetit. Pikërisht kjo është arsyeja që arti, me gjuhën e tij figurative, na jep kënaqësi estetike. Thelbi i mjeshtërisë artistike varet pra, jo vetëm nga zbulimi i vetive estetike të realitetit, po edhe nga pasqyrimi i bukur estetik, figurativ i fenomeneve estetike të realitetit.

Ka edhe një arsye tjetër që na shtyn të pranojmë se vetë pasqyrimi i realitetit në art duhet të jetë i bukur. Shumë variante të artit dekadent borgjez janë anti-artistike sepse në to hiqet dorë nga pasqyrimi i bukur i realitetit. Arti dekadent borgjez shpall si parim të tij të shëmtuarën. Sipas tij i shëmtuar është realiteti, prandaj i shëmtuar duhet të jetë vetë arti, i shëmtuar duhet të jetë edhe pasqyrimi i botës në art. Kështu për ligjet prej estetëve dekadentë deformimi i realitetit në art, siç ndodh në pikturën surrealistë. Mirëpo për këtë arsye piktura moderniste nuk është art në kuptimin e mirëfilltë të fjalës sepse asaj i mungon e bukura dhe pa të bukurën nuk mund të ketë art.

Një veçori esenciale, pra, e krijimtarisë artistike është se me anë të saj jo vetëm pasqyrohet bukuria e sendeve, fenomeneve të realitetit, por edhe krijohet e bukura. Në art krijohet një lloj i veçantë bukurie, bukuria artistike. Pa krijimin e së bukurës artistike s'ka dhe s'mund të ketë krijimtari të vërtetë artistike.

Ligji i individua- Për të kuptuar thellë specifikën e
lizimit. artit duhet të njohësh tiparet the-
melore, që karakterizojnë figurën
artistike, këtë njësi me të cilën ndërtohet e gjithë go-
dina e artit.

Figura artistike, si formë e përgjithshme dhe spe-
cifike e pasqyrimin të realitetit në art, ka një strukturë
të ndërlikuar; ajo është, para së gjithash, uniteti dialek-
tik i së përgjithshmes dhe së veçantës, i tipikes dhe i
individuales, i thelbit dhe i shfaqjes, i pamjes konkrete
shqisore të fenomeneve të realitetit.

Çdo figurë e vërtetë artistike ka vlerë estetike, kur
në të shprehet diçka thelbësore. Mirëpo çdo gjë e përgjithshme, thelbësore në art shprehet nëpërmjet figurash
artistike të individualizuara, konkrete, të përveçme; kjo
i bën këto të kapshme nga shqisat. Ta bësh në art të
kapshëm nga shqisat fenomenin e realitetit, që ripro-
dhohet, do të thotë ta paraqitësh në një pamje konkrete,
të përveçme, të individualizuar. F. Engelsi e konsideron-
te individualizimin e figurave artistike një ligj të përgjithshëm të krijimtarisë artistike, sidomos, të artit rea-
list.

Individualizimi është i domosdoshëm për të karakterizuar jo vetëm fizionominë e personazheve, të karaktereve të tyre, por edhe të ngjarjeve, të subjekteve, të veprimeve, të situatave, të konflikteve të veprave artistike. Prandaj me individualizim në art kuptojmë tërësinë e tipareve dhe të vetive karakteristike të një personazhi, karakteri, veprimi, subjekti, konflikti etj, përmes së cilave figurat artistike bëhen origjinale, të papërsëritshme, të ndryshme njëra prej tjetrës.

Individualizimi i figurave artistike bën të mundur

që një fenomen i përgjithshëm thelbësor të marrë forma dhe shfaqje të shumëllojta, origjinale, të papërsëritshme. P.sh. që nga kohët më të lashta e deri në ditët e sotme sa e sa shkrimtarë kanë shkruar për kopracinë, xhelozinë, miqësinë, dashurinë dhe cilësi të tjera të karakterit të njerëzve. Mirëpo çdo shkrimtar ka krijuar kopracin «e tij», një koprac ndryshe nga të tjerët, që shfaq karakterin individual në situata ngjarje e veprime të caktuara të jetës së tij, një koprac të përveçëm, origjinal, të papërsëritshëm. Kështu edhe për cilësitë e tjera.

Për individualizimin e figurave artistike një rëndësi të madhe kanë hollësitë, detajet. Me anën e tyre artistët konkretizojnë dhe individualizojnë figurat artistike, u veshin tipare të përveçme, i bëjnë ato të gjalla, të kapshme nga shqisat.

Sado të ndryshme të jenë mjetet e rrugët konkrete të individualizimit të figurave artistike në llojet e gjinitë e ndryshme të artit, kjo gjë kudo nuk mund të sigurohet veçse me anë të bashkimit në mënyrë harmonike, në masë të hollësive, të detajeve, të imtësive të ndryshme. Për këtë arsye F. Engelsi e ka quajtur një kërkesë të rëndësishme të artit realist «vërtetësinë e hollësive».

Hollësitë në art nuk janë qëllim, por një rrugë, një mjet për individualizimin e figurave artistike. Hollësitë dhe detajet kanë vlerë, kur nuk e kalojnë kufirin e nevojave për individualizimin e figurave artistike; ato bëhen të tepërta, të panevojshme dhe të dëmshme kur vepra artistike ngarkohet me to, kur hollësitë dhe detajet bëhen qëllim në vetëvete. Prandaj Engelsi e quante «individualizim të keq» çdo përpjekje për t'i ngarkuar me vend e pa vend veprat artistike me hollësi e detaje të panevojshme. Kjo e metë është organike për metodën e natyralizmit, që e redukton artin në një grumbull të pafund çikërrimash, imtësish e detajesh. Këtë tendencë antiartistike të natyralizmit e kanë shpënë deri në absurditet rrymat e artit të sotëm dekadent borgjez si surrelizmi, psikoanaliza etj.

Tipikja dhe ligji i tipizimit.

Në artin realist individualizimi është i pandarë nga një ligjësi tjetër, nga përgjithësimi artistik, tipizimi i figurave artistike. Individualizimi ka vlerë dhe kuptim në art kur përdoret për të shprehur diçka të përgjithshme, esenciale, tipike. Figura artistike nuk është pasqyrim i një fenomeni dhe i një ngjarjeje thjesht konkrete dhe të përveçme, por është edhe një përgjithësim artistik, që zbulon kuptimin dhe thelbin e fenomeneve të realitetit. Figurat artistike bëhen përgjithësimet artistike, kur fenomenet konkrete të përveçme që pasqyrojnë ato kanë në vetëvete dhe diçka tipike dmth. janë simptomatike për një grup të tërë fenomenesh. Për këtë arsye emërat e personazheve artistike si p.sh. Don Kishoti, Hamleti, Hlestakovi, Gobseku, Oblomovi, etj. përdoren për të karakterizuar grupe të tëra njerëzish. Çdo gënjeshtar e quajmë Hlestakov, çdo hipokrit — Tartuf, çdo xheloz — Otelu, etj.

Po çdo fenomen konkret i realitetit nuk mund të shërbejë për përgjithësimet artistike. Kur fenomeni s'është simptomatik, s'është karakteristik për një grup të tërë, kur është krejtësisht i rastit dhe tepër individual, kur s'ka vlerë përfaqësuese, nuk mund të shërbejë si burim fenomenesh tipike, përgjithësimesh artistike. M. Gorki, duke folur për rrugën e pasurimit të përmbajtjes përgjithësuese, tipizuese të figurave artistike ka thënë: «Të përshkruash një bakall kjo është fotografi; por të marrësh nga njëzet, tridhjetë, pesëdhjetë bakaj tiparet, zakonet, shijet, zhestet, besimet, të folurit, traditat klasore më karakteristike dhe t'i sintetizosh ato në një bakall të vetëm, atëherë ke krijuar një «tip», dhe kjo ka për të qenë vepër arti». ¹⁾

Tipizimi është i domosdoshëm jo vetëm për karakteret, por edhe për ngjarjet dhe rrethanat, konfliktet dhe veprimet e karaktereve njerëzore, dmth ashtu siç duhet të përshkrojë tej për tej gjithë elementet e veprës artistike individualizimi, po kështu këta elementë duhet t'i

1) Estetika dhe letërsia, V. II. f. 294-295.

përshkojë edhe tipizimi, përgjithësimi. Veçanërisht në artin realist çdo përgjithësim artistik i realitetit lidhet me tipizimin e fenomeneve të ndryshme të jetës, të karaktereve dhe të rrethanave njerëzore. «Realizmi, — ka shkruar F. Engelsi, — presupozon krahas vërtetësisë së hollësive, edhe vërtetësinë e riprodhimit të karaktereve tipike në rrethana tipike». ²⁾

Forcën tipizuese, përgjithësuese që mund të kenë fenomenet konkrete, të përveçme, individuale në figurat artistike, mund ta ilustronim me një shembull. Filmi «Roma në orën 11» i De Santisit fillon me paraqitjen e lajmit të parëndësishëm e të zakonshëm, të vendosur në një qoshe të gazetës, mbi viktimat që ka shkaktuar rrëzimi i një shkalle të një zyre, ku ishte grumbulluar një numër i madh njerëzish të papunë, që prisnin të provoheshin në konkursin për një vend të vetëm vakant daktilografisti. Mirëpo kjo ngjarje individuale, tragjike fiton në këtë film një forcë të madhe përgjithësuese, tipizuese, ajo merr pamjen e një katastrofe sociale, ajo tipizon «shkallën» e rendit të padrejtë borgjez, që është kalbur pa asnjë shpresë shpëtimi dhe që rrëmben me vete gjatë shembjes viktimat të shumta.

Përgjithësimet artistike tipizuese janë të shumëllojta. Tipik mund të jetë një fenomen që haset shpesh në vetë realitetin, një fenomen që mbizotëron ose që do të mbizotërojë nga pikëpamja sasiore.

Nga kjo nuk duhet menduar se tipikja është gjithmonë një mesatare statistikore. Tipike mund të jetë edhe një fenomen që nuk haset shpesh në vetë realitetin, që nuk dominon në të nga pikëpamja sasiore, por që shpreh një tendencë thelbësore të jetës. P.sh. në romanin «Nëna» të Gorkit jepet tabloja e hapave të para të lëvizjes revolucionare të klasës punëtore në Rusi.

Pavël Vllasovi në këtë roman është personifikimi i punëtorit që ka fituar ndërgjegje të lartë revolucionare, është personifikimi i njeriut të pararojës në lëvizjen punëtore. Në hapat e para të lëvizjes punëtore revolu-

2) Marksii dhe Engelsi për kulturën dhe artin. f. 32-33.

cionarë të tillë si Pavël Vllasovi nuk ishin të shumtë dhe nuk dominonin nga pikëpamja sasiore në këtë lëvizje. Megjithë këtë figura artistike e tij ishte me të vërtetë tipike, ishte një përgjithësim i fuqishëm artistik, ishte një karakter jashtëzakonisht simptomatik për zhvillimin e ardhshëm të lëvizjes së klasës punëtore. Figura e Pavël Vllasovit ishte një zbulim i madh në historinë e artit, që kristalizonte parimet themelore të metodës së re, të realizmit socialist, që shprehte rrugë të reja të përgjithësimit dhe të tipizimit artistik të realitetit nga pozitave e idealeve social-estetike të proletariatit revolucionar.

Nganjëherë shfaqet mendimi se arti po të shprehë diçka tipike, thelbësore, të përgjithshme bëhet monoton e fillon të përsëritë vetëveten. Ky mendim nuk është i drejtë, sepse nuk pranon shumëllojshmërinë e fenomeneve thelbësore, tipike, të përgjithshme në vetë realitetin. Në jetën reale tipikja ekziston jo në një formë, por në trajta të shumëllojta; në çdo formë apo ambjent shoqëror ekziston një numër i madh fenomenesh tipike, thelbësore. Nuk mund të thuhet se në gjirin e klasës sonë punëtore ekziston vetëm një tip punëtori, se në jetën e veprimtarinë e saj hasim vetëm një proces ose një fenomen tipik. Pastaj, ndryshimi i jetës, i realitetit sjell me vete edhe ndryshimin e fenomeneve tipike, zhduken fenomenet e vjetra tipike dhe lindin të reja.

Në vetë botën reale tipikja, esencialja, e përgjithshmja nuk ekzistojnë jashtë fenomeneve të shumëllojta konkrete, të përveçme, individuale. Çdo fenomen tipik, i përgjithshëm ekziston nëpërmjet së përveçmes, individuale, si një anë e tyre, që përsëritet; çdo fenomen i përgjithshëm, tipik ekziston në vetë realitetin në forma dhe në trajta individuale të panumërta. Pastaj çdo fenomen tipik në art individualizohet, merr dhe duhet të marrë trajta të përveçme të papërsëritshme.

Këtu qëndron edhe një dallim i rëndësishëm i figurave artistike nga konceptet abstrakte të shkencës. Në figurat artistike e përgjithëshmja, tipikja ekziston përmes individuale, së përveçmes, konkretes, kurse në konceptet

shkencore pasqyrohen anët e përgjithshme, thelbësore dhe lihen mënjane, abstragohen anët e përveçme, individuale, të papërsëritshme të tyre. I njëjti tip në art nëpërmjet individualizimit mund të marrë dhe merr trajta pambarimisht të shumëllojta, gjë që nuk e lë artin të bëhet monoton dhe të përsëritë vetëveten.

Individualizimi i figurave artistike është i domosdoshëm jo vetëm kur tipikja është diçka që ndeshet shpesh e që përsëritet në vetë realitetin, por edhe kur është diçka që haset rrallë. Prandaj Engelsi theksonte se ajo metodë e krijimtarisë që e injoron ligjin e individualizimit të figurave artistike nuk është e frutshme, sepse i shndërron figurat artistike në «altoparlante idesh» dmth i barazon ato me konceptet abstrakte të shkencës. Engelsi e çmonte më shumë realizmin e Balzakut, të Shekspir, të Rembrandit pikërisht sepse në krijimtarinë e tyre tipizimi dhe individualizimi lidheshin në mënyrë më harmonike sesa në krijimtarinë e Rafaelit ose të Shikarit. Ku tipizimi mbizotëronte në dëm të individualizimit. Shkëputja e individualizimit nga tipizimi e bën artin një fotografi të thjeshtë të realitetit, kurse shkëputja e tipizimit nga individualizimi e shndërron artin në shkencë.

Duke qenë të domosdoshëm si përgjithësimi, tipizimi, ashtu edhe individualizimi, konkretizimi i figurave artistike, raporti midis tyre nuk është i njëjtë në lloje të ndryshme të artit. Në disa lloje artesh si p.sh. në pikturë, skulpturë, në lojën e aktorit ekzistojnë mundësi shumë të gjera për të arritur një shkallë të lartë individualizimi, kurse në llojet dhe në gjini të tjera arti si në muzikë, arkitekturë, në fabulat etj., këto mundësi janë më të kufizuara. Gjithashtu mundësitë përgjithësuese dhe tipizuese në disa lloje artesh si në letërsi, teatër, kinematografi janë më të gjera se sa në artet e aplikuara, në artet dekorative, në koreografi. Megjithëkëtë në çdo lloj apo gjini të artit figurat artistike janë medoemos frut i njëkohshëm edhe i individualizimit edhe i përgjithësimit të materialit jetësor.

Masa e individualizimit dhe e përgjithësimit artistik

nuk është e njëjtë në rrymat e ndryshme artistike. Në artin e antikitetit, të mesjetës apo në rrymën artistike të klasicizmit francez individualizimi i nënështrohej së përgjithshmes, e cila zinte një vend më të gjerë. Në rrymën e natyralizmit dhe variantet e tij mbizotronte e përveçmja, individualja në dëm të së përgjithshmes, tipikes. Realizmi ka meritë se vendos një raport më harmonik midis individualizimit dhe përgjithësimit artistik, ai i lidh këto dy anë në mënyrë organike dhe ua përshtat si veçorive specifike të fenomeneve jetësore që pasqyrohen në art, ashtu edhe veçorive specifike të çdo lloji dhe të çdo gjinie artistike, ua përshtat talentit dhe origjinalitetit të çdo artisti, veçorive të orientimit të tyre ideo-artistik.

Karakteret akseologjik i artit.

Pranimi i një objekti specifik estetik të artit është kundërshtuar shpesh me pretekstin se gjoja kjo të shtyn ta marrësh artin si një pasqyrim mekanik, fotografik të realitetit, të mohosh rolin aktiv të artistit, të subjektit krijues. Në të vërtetë estetika marksiste-leniniste pranon karakterin tepër të ndërlikuar të pasqyrimit të realitetit në art dhe rolin e madh aktiv të artistit në procesin e njohjes, të pasqyrimin dhe të interpretimit të fenomeneve të realitetit në art. Çdo vepër artistike, duke qenë pasqyrim, njohje e realitetit, është njëkohësisht, edhe një vlerësim i tij.

Krahas elementit njohës, pasqyruar, gnoseologjik, elementi vlerësues, akseologjik është një tipar tjetër i përgjithshëm i artit, i çdo figure ose vepre artistike.

Elementi akseologjik, vlerësues, në art qëndron në faktin se artisti mban ndaj realitetit një qëndrim aktiv, ai zgjedh atë që kërkon të pasqyrojë, e përgjithëson materialin jetësor dhe fikson në krijimet e tij edhe ato ndjenja, emocione e mendime që i shkakton realiteti i përceptuar prej tij. Çdo vepër artistike, duke qenë pasqyrim, një «portret» estetik i realitetit, është edhe një pasqyrim i ndjenjave dhe i mendimeve të artistit, është edhe një

lloj «autoportreti» i tij. Në veprat artistike realiteti jepet i ndriçuar nga ndjenjat dhe mendimet e artistit.

Në poezinë «Përcjellje vargjeve» I. Kadareja thotë:

«Në seicilin jush

Ca gjak dhe copa nervash vura.»

Arti është jo vetëm njohje, por edhe vetënjohje. Elementi akseologjik, vlerësues, në art tregon se pasqyrimi i realitetit në të sigurohet nëpërmjet rolit të madh aktiv të artistit. Duke folur për rolin e madh aktiv të artistit për ta njohur, interpretuar e vlerësuar realitetin, shoku Enver Hoxha ka thënë: «Roli juaj si individë është shumë i rëndësishëm për krijimin e veprave të bukura. Ana subjektive e artistit luan një rol të madh në sintezën që ai do të bëjë»¹). Individualiteti i artistit, personaliteti dhe idealet social-estetike të artistit lënë gjurmë të pashlyeshme mbi veprat artistike. Nuk ka dyshim se Jakov Xoxa kishte për ta shkruar krejt ndryshe «Dasmen» ashtu si edhe Ismail Kadareja «Lumin e Vdekur».

Elementi akseologjik, duke qenë i përgjithshëm nuk ekziston dhe nuk shfaqet në art në mënyra dhe në forma të njëjta, përkundrazi, arti ka gjetur rrugë shumë të ndryshme për të shprehur qëndrimin aktiv vlerësues të artistit ndaj realitetit. Engelsi ka vënë në dukje se ky element mund të shprehet më drejtpërdrejt, por mund të shprehet edhe tërthorazi.

Kështu në romanin «Dasma» autori ka gjetur rrugën për ta shprehur haptas e drejtpërdrejt vlerësimin e realitetit dhe qëndrimin aktiv që ai mban ndaj tij, duke krijuar personazhin e shkrimtarit S.K. Përmes këtij personazhi I. Kadareja na zbulon «laboratorin» e punës së tij për vlerësimin dhe interpretimin e fenomeneve të jetës, na shpreh qëndrimin aktiv të tij ndaj realitetit. Shkrimtari S.K. është prezent në zhvillimin e ngjarjeve dhe shpreh gjykimin e vet për gjithë ato.

Në romanin «Lumi i vdekur» autori J. Xoxa e shpreh

¹) Enver Hoxha — Fjala e mbajtur në takimim me shkrimtarët e kryeqytetit — Gazeta «Drita» 6 gusht 1961.

qëndrimin e tij kritik, shpreh antipatinë e tij ndaj disa personazheve negative qysh në emrat që u ka gjetur (Kolë Shpërvjeli, Peq Mblaci, Lako Zhulapi, Trifon Kulari, Sabri Kallamatreshi, etj.)

Në poemën e Gavril Darës së Ri «Kënga e sprasme e Balës» rrëfimi bëhet në emër të heroit të poemës dhe në këtë mënyrë qëndrimi vlerësues i artistit futet në veprë në një mënyrë më të tërthortë.

Nga që në art janë përdorur rrugë të ndryshme për ta shprehur indirekt qëndrimin vlerësues të artistit ndaj realitetit, ka patur estetë idealistë që kanë predikuar se gjoja arti mund të bëjë edhe pa elementin akseologjik, vlerësues. Bile, sipas tyre, sa më i kufizuar që të jetë elementi vlerësues, akseologjik në veprat artistike, ose sa më i fshehtë e më i tërthortë të jetë shprehur ky element, aq më e madhe kishte për të qenë vlera estetike e veprave artistike. Këta estetë flasin për një lloj «objektiviteti», paanësie të artistit ndaj realitetit, që pasqyron në veprat e tij, dhe e paraqitin këtë gjë si një «meritë». Si shembull ata përmendin Floberin. Heminguejn dhe artistë të tjerë, të cilët gjoja nuk përfshijnë në veprat e tyre simpatitë e antipatitë e tyre, vlerësimin që u kanë bërë personazheve dhe ngjarjeve që kanë paraqitur në veprat e tyre.

Megjithëse Floberi ose Heminguej kanë qenë përpjekur që ta shprehin në mënyrë të tërthortë qëndrimin e tyre vlerësues ndaj jetës, ky element akseologjik nuk i ka munguar asnjërës prej veprave të tyre. Nuk është e vështirë që në romanet e Floberit apo të Heminguejt të zbulosh simpatitë e antipatitë e tyre, të zbulosh qëndrimet vlerësuese të tyre ndaj fenomeneve të jetës që pasqyrojnë. Puna është se po të mungojë krejtësisht elementi vlerësues, akseologjik, atëhere me këtë fillon dekadencia, shkatërrimi i artit, sepse ai do të shndërrohej në një aparat thjesht fotografik, gjë që do ta gjymtonte natyrën dhe vlerën e tij estetike. Sado i tërthortë që të jetë elementi vlerësues, akseologjik, ai nuk mund të mungojë kurrë në art, pavarësisht nëse artisti është i vetëdijshëm apo jo për këtë.

Duke qenë i përgjithshëm elementi akseologjik nuk lot një rol të njëjtë në llojet e gjinitë e ndryshme të artit.

Raporti midis elementit pasqyrues dhe vlerësues nuk është e nuk mund të jetë i njëjtë në llojet, gjinitë dhe zhanret e ndryshme artistike. Në disa lloje arti elementi vlerësues është më i gjerë se sa ai njohës, kurse në lloje të tjera është më i kufizuar. Kështu në letërsi mundësitë për të shprehur qëndrimin vlerësues të artistit ndaj realitetit janë më të gjera se sa në muzikë, ndonse edhe në këtë nuk mungojnë, në poezi elementi akseologjik është më i gjerë se sa në prozë, në romanin historik etj.

Mendimi se llojet e arteve ndahen në «pasqyruese» dhe «vlerësuese» nuk është i drejtë. Në çdo lloj arti ekzistojnë si elementi vlerësues ashtu edhe ai njohës, por raporti midis tyre ndryshon. Kështu elementi vlerësues nuk i mungon letërsisë, pikturës, skulpturës, që quhen «arte pasqyruese», ashtu si nuk i mungon as muzikës, arkitekturës, arteve të aplikuara — elementi pasqyrues, njohës.

Raporti midis elementit njohës, pasqyrues dhe vlerësues, akseologjik, nuk është i njëjtë edhe në rryma të ndryshme artistike. Kështu p.sh. në rrymën e romantizmit, sentimentalizmit, elementi vlerësues është më i gjerë se sa në rrymën e natyralizmit ose të realizmit.

Nganjëherë thuhet se elementi vlerësues nuk duhet të ekzistojë në artin realist gjersa ky synon drejt së vërtetës artistike. Por elementi akseologjik nuk e gjymton aspak pasqyrimin me vërtetësi artistike, që është karakteristik për realizmin; ky element nuk i mungon as artit realist, ndonse realizmi e harmonizon më mirë atë me elementin pasqyrues. Elementi akseologjik s'është në armiqësi me realizmin, sepse e vërteta artistike mbi jetën s'mund të arrihet pa një qëndrim aktiv vlerësues të artistit ndaj realitetit. Vetëm në artin formalist dekadent borgjez, p.sh. në pikturën abstraksioniste, elementi vlerësues dominon, shtrihet aq gjerë sa që e mënjanon tërësisht elementin pasqyrues, njohës, gjë që i hap rrugën degjenerimit të artit.

Çdo artist e vlerëson realitetin në përputhje me idealet e tij social-estetike, me përfytyrimet që ka mbi të bukurën apo të shëmtuarën, të madhërishmen e të ulëtën, tragjikën apo komikën.

Përfytyrimet estetike të çdo artisti, nga njëra anë, e kanë burimin në vetë realitetin, janë një pasqyrim i tij. Natyrisht ato mund të jenë një pasqyrim i drejtë ose i shtrembër i realitetit, por gjithmonë janë një pasqyrim i tij. Nga ana tjetër, përfytyrimet dhe idealet social-estetike të artistëve janë të kushtëzuara nga rendi shoqëror, nga interesat e klasave. Ato kanë karakter historik e klasor.

Në kushtet e sotme idealet social-estetike më përparimtare janë idealet social-estetike të komunizmit, që shprehin kërkesat e zhvillimit progresiv të shoqërisë, interesat e klasës punëtore. Me këto ideale janë të mbryjtura veprat e artit proletar, veprat e artit tonë socialist.

Absolutizimi i aspektit akseologjik të artit ka shërbyer e shërben si burim i teorisë idealiste metafizike «të vetëshprehjes», e cila zë një vend me rëndësi në estetikën e sotme borgjeze e revizioniste. Sipas kësaj teorie arti nuk është pasqyrim i realitetit, as dhe një mjet për njohjen e tij, por egziston si një fenomen «specifik», në të cilin artisti shpreh veten e tij, individualitetin e tij.

Mirëpo sikur artisti të shprehte në veprat e tij vetëm «egon» e tij, ai kurrë s'do të mund të krijonte ndonjë vepër me vlerë të vërtetë artistike. Këtë e dëshmon më së miri edhe arti i sotëm dekadent borgjez e revizionist. Kështu p.sh. shkrimtarët e këtij orientimi, që janë dhënë pas të ashtuquajturit «roman i ri», nuk krijojnë asgjë me vlerë. «Romani i ri» është një mblaçitje e mendimeve, e emocioneve të parregullta, që dyndin trurin e artistit me psikikë jo normale, që u mungon çdo lidhje logjike dhe që është e pamundur t'u gjesh kuptimin. Nëpërmjet teorisë «së vetëshprehjes» mund të përlligjësh çdo shëmtim dhe ndikim të artit dekadent borgjez e revizionist.

Demaskimi i teorisë së «vetëshprehjes» është i domosdoshëm, sepse ndikimet e saj mund të depërtojnë edhe në kritikën tonë artistike. Një kuptim të gabuar mbi rolin e artit tonë që të kujton teorinë e «vetëshprehjes» është dhënë p.sh. në një artikull të revistës «Nëndori», ku thuhet se «publiku ika vlerësuar kurdoherë ato vepra, nëpërmjet të të cilave ai ka zbuluar idetë dhe mendimet e piktorit apo të skulptorit. Ky, në fund të fundit është edhe funksioni kryesor i artit tonë realist socialist». Teoria e «vetëshprehjes» ndikon edhe mbi praktikën artistike, siç ka qenë rasti i trajtimit të temës së dashurisë nga disa poetë të rinj në një plan kaq intim, sa që krijimet e tyre nuk mund të kishin rezonancë tek lexuesit, tek të tjerët. Shprehje të kësaj teorie janë edhe paqartësia e papërcaktueshmëria e figurave artistike, që e gjymton mendimin poetik dhe kuptimin e figurave poetike.

Karakteri krijues i artit. Duke folur për krijimtarinë artistike

Marksi ka vënë në dukje një veçori të rëndësishme të saj në krahasim me shkencën. Ai ka thënë se veprimtaria artistike, duke qënë një përvetësim shpirtëror i realitetit, është njëkohësisht edhe një veprimtari *praktike krijuese*.¹⁾ Krijimi, elementi krijues zë një vend të gjerë dhe paraqitet si një tipar karakteristik, i përgjithshëm i artit. Ky element nuk mungon në asnjë lloj e në asnjë fushë të artit.

Akti krijues në fushën e artit ka shfaqje shumë të ndryshme. Në disa lloje artesh si p.sh. në artet e aplikuara ose në arkitekturë elementi krijues shkrihet me veprimtarinë materiale për prodhimin e sendeve me vlerë praktike utilitare, kurse në lloje të tjera të artit si në letërsi, pikturë, muzikë, elementi krijues ekziston si një aspekt i procesit të pasqyrimin figurativ të realitetit. Karakter krijues kanë edhe artet e kzekutuese, si

1) K. Marks, F. Engels, Veprat, rusisht, V. 12, f. 728.

loja e aktorit ose mjeshtëria artistike e instrumentistëve apo e këngëtarëve, që nëpërmjet interpretimit që u bëjnë veprave artistike, sjellin gjithmonë diçka të re, krijuese.

Elementi krijues nuk është i njëjtë në format e llojet e ndryshme të krijimtarisë artistike, ndonse nuk i mungon asnjërës prej tyre.

Në art elementi krijues qëndron në vetë krijimin e modeleve figurative të realitetit. Veprat artistike janë jo vetëm një pasqyrim i fenomeneve të realitetit, por edhe një «rikrijim» i tyre, janë një modelim figurativ i tyre. Modeli i një sendi është gati si vetë sendi, është një lloj «rikrijimi» i prototipit real të modelit. Portreti i Skënderbeut është një modelim figurativ artistik i Skënderbeut si personalitet historik.

Nëpërmjet veprimtarisë artistike për krijimin e modeleve figurative artistike të fenomeneve të realitetit, arti, si të thuash, «e dyzon» botën, «e dyfishon» atë, duke krijuar një lloj «realiteti të dytë». Ky «realitet i dytë» estetik d.m.th. veprat artistike që kanë vlerë të vërtetë estetike, na kënaqin estetikisht siç na kënaqin estetikisht edhe fenomenet estetike të realitetit. Zaten këtu qëndron edhe vlera e artit. Arti e zgjeron sferën e së bukurës, sferën e fenomeneve estetike, duke krijuar një realitet estetik «të dytë», duke krijuar modelet artistike të fenomeneve të realitetit, që kanë vlerë estetike autentike. Një bust artistikisht i goditur i Skënderbeut na kënaq estetikisht, siç na entuziazmon madhështia e veprës historike të këtij personaliteti jashtë artit, në jetë. Fundi tragjik i personazheve të preferuara prej nesh në skenë apo në roman na shkakton patjetër ndjenjën e një hidhërimi të thellë, ashtu si na hidhërojnë ngjarjet tragjike të jetës. Vlera estetike e modeleve figurative artistike qëndron në vërtetësinë e tyre artistike, dmth në faktin se ata «e riprodhojnë» me vërtetësi e besnikëri artistike realitetin. Për këtë arsye modelet artistike na paraqiten si një «realitet i dytë» estetik. Vetëm estetët idealistë mendojnë se gjoja krijimet e artit kanë në vetëvete dhe nga vetëvetja vlerë estetike e jo në

raport me realitetin, se gjoja vlerat estetike ekzistojnë vetëm në sferën e artit dhe aspak në realitetin objektiv që e quajnë «estetik». Në të vërtetë modelet figurative artistike, vetëm sepse janë një «riprodhim», pasqyrim me vërtetësi artistike i realitetit, vetëm sepse ruajnë lidhjen me realitetin dhe përderisa e ruajnë këtë lidhje mund të shërbejnë si një «realitet i dytë» me vlerë estetike si dhe vetë realiteti.

Mirëpo, nga ana tjetër, nuk është e drejtë që modelet figurative artistike të identifikohen me fenomenet estetike të realitetit. Arti nuk krijon dhe nuk mund të krijojë një realitet të dytë në kuptimin e mirëfilltë të fjalës. Arti as që pretendon të jetë një realitet i dytë, identik me atë që pasqyron. Dhe veprat ose figurat artistike kanë vlerë autentike estetike jo pse janë identike me sendet e fenomenet e realitetit; ato mbeten gjithmonë një *pasqyrim* në fund të fundit i realitetit dhe përmes këtij pasqyrimi fitojnë vlerë estetike. V.I. Lenini e çmonte shumë mendimin e materialistit gjerman të shek. 19. L. Foerbahut që qe shprehur se veprat e artit s'duhet t'i marrim për një realitet të dytë. «Arti, — thotë Lenini, — s'ka nevojë që krijimet e tij të merrin për realitet»¹⁾. Në qoftë se veprat artistike do t'i merrnim për realitet, mbi këtë bazë do të lindte një lloj *natyralizmi* në perceptimin estetik të realitetit, që nuk do të ishte më pak i shëmtuar se sa *natyralizmi* në *krijimtarinë artistike*. Kushdo e kupton se tjetër është Skënderbeu dhe tjetër është busti i Skënderbeut si figurë artistike, tjetër është të vuajë personazhi i preferuar në art dhe tjetër është të vuajë në jetë një i afërm ose mik. Sepse ekziston ky dallim prandaj edhe veprat artistike, që paraqitin ngjarje tragjike, duke na hidhëruar, njëkohësisht na japin edhe kënaqësi pozitive estetike, kurse po të ndodhnin ngjarje tragjike në jetë, ato nuk do të na shkaktonin një kënaqësi të tillë, po

1) V. I. Lenin — Veprat e plota, bot. rus, v. 29. f. 53.

vetëm do të na hidhëronin. Prandaj ka rëndësi që të dallohen figurat artistike nga vetë realiteti, të mos merren si një realitet i dytë; ato gjithmonë mbeten modele figurative të realitetit. Estetë materialistë paramarksistë, si Çernishevski, nga që i sheshonin dallimet midis artit dhe realitetit, midis modeleve figurative artistike dhe fenomeneve estetike të realitetit, nxirrnin konkluzionin e gabuar metafizik se gjoja vlera estetike e artit është «gjysmake», «e metë», se arti nga pikëpamja e vlerës estetike është gjoja një «surrogato» e realitetit. Në të vërtetë arti ka vlerë të plotë estetike jo sepse pretendon të rikrijojë pikë për pikë një realitet të dytë, por duke qenë gjithmonë një modelim figurativ, duke qenë një pasqyrim figurativ i realitetit.

Estetët revizionistë shpesh sulmojnë realizmin sepse, sipas tyre, gjoja ky nuk e përfill dallimin midis artit dhe jetës. Në të vërtetë epërsia e realizmit nuk qëndron në përpjekjen për ta shndërruar artin në jetë, në një realitet të dytë, por për ta futur jetën në art, për ta pasqyruar realitetin në mënyrë figurative, për ta ngritur realitetin në art.

Fakti që modelet figurative nuk janë identike me fenomenet e realitetit zbulon edhe një anë tjetër të karakterit krijues të veprimtarisë artistike. Akti krijues në fushën e artit qëndron edhe në atë të re që përmbajnë modelet figurative në krahasim me prototipet e tyre në realitetin objektiv. Busti i Skënderbeut, si krijim artistik, ka diçka të re, që s'koïnçidon me Skënderbeun real. Çdo modelim figurativ i realitetit në art është patjetër një *përgjithësim artistik* dhe jo një imitim, kopjim i thjeshtë mekanik i realitetit. Modelet figurative janë një rikrijim i fenomeneve estetike të realitetit përmes fantazisë, imagjinatës së artistit. Duke përdorur imagjinatën, artisti i kombinon në mënyrë *krijuese* elementet e mbresave, e përshtypjeve nga jeta, pa synuar që të krijojë diçka identike me realitetin. Duke folur për përmbajtjen e punës krijuese të artistit Gorki ka thënë: «Krijimtaria është ajo shkallë tensioni e punës së kujtesës kur prej bagazhit të njohurive, përshtypjeve, nxi-

rren faktet, tablotë, hollësitë më karakteristike, më ekspresive dhe ato shprehen në fjalët më të sakta, më të qarta dhe të kuptueshme nga të gjithë»¹⁾.

Përpjekja për ta barazuar artin me realitetin sjell medoemos degjenerimin e artit, shkatërrimin e thelbit të tij figurativ. Këtë e tregon më së miri i ashtuquajtura «pop-art», që është një nga variantet më të shëmtuara të dekadentizmit në artin borgjez e revizionist. «Pop-arti», duke synuar të jetë identik me realitetin, përdor p.sh. në pikturë sende konkrete materiale të realitetit si zarzavate të gjalla, sende ushqimore ose orendi shtëpiake dhe me to «krijon» «natyra të qeta», të rrethuara me kornizë. Me pretekstin e një superrealizmi artistët dekadentë, që përkrahin «pop-artin», heqin dorë nga thelbi figurativ pasqyruar i krijimtarisë artistike dhe nga fantazia artistike, mohojnë specifikën e aktit krijues në art, heqin dorë nga vlera përgjithësuese e njohëse e figurave artistike. Ja përse «pop-arti» s'ka asgjë të përbashkët me artin, është dekadencë e tij, që vjen edhe nga mendimi i gabuar që e barazon artin me realitetin.

Estetika marksiste-leniniste e dallon modelin figurativ nga prototipi i tij real, ashtu siç dallohet figura ideale nga objekti që pasqyron. Ky model figurativ është rezultat i veprimtarisë aktive krijuese të artistit, që shfaqet si në përgjithësimin artistik të realitetit, ashtu edhe në të gjithë procesin e objektivizimit, e trupëzimit të këtij përgjithësimi në figurat artistike, në veprat artistike. Prandaj arti është jo vetëm pasqyrim, por edhe krijim. Ky konkluzion i estetikës marksiste-leniniste është në përputhje të plotë me tezën e V.I. Leninit që theksonte se «ndërgjegjja jo vetëm e pasqyron botën objektive, por edhe e krijon atë»²⁾.

Por këto që thamë ndihmojnë për të kuptuar se sa të padrejta janë edhe teoritë që e shikojnë specifikën e artit dhe që e reduktojnë artin tërësisht në aktin krijues. Kështu p.sh. esteti idealist francez Zh. Mariten

1) Estetika dhe letërsia, V. II, f. 477.

2) V.I. Lenin — Veprat e plota, V. 29, f. 194, rusisht.

thotë: «Arti si i tillë qëndron jo në imitim, por në krijimin. Arti ka në themel të tij karakter krijues». Këtë pikëpamje e përsëritin edhe shumë estetë revizionistë. Esteti sovjetik V. Tasallov po në këtë mënyrë e përcakton specifikën dhe thelbin e krijimtarisë artistike: «Arti është krijim, procesi historik i formimit të të cilit përmban tendencën e çlirimit nga përmbajtja e ngushtë utilitare dhe materiale në emër të zbulimit të plotë dhe të pohimit të një thelbi specifik njerëzor, dmth shoqëror, të njeriut»¹⁾.

Këto koncepte estetike janë anti shkencore sepse e absolutizojnë dhe e mbivlerësojnë elementin krijues gjer në atë shkallë sa që ai paraqitet si thelb i artit.

Qëllimi i estetëve borgjezë e revizionistë, që e mbivlerësojnë rolin e elementit krijues në art, është ta mistifikojnë krijimtarinë artistike, duke ua kundërvënë llojeve të tjera të veprimtarisë njerëzore.

Estetët borgjezë e revizionistë përpiqen të tregojnë se gjoja vlerë estetike mund të ketë çdo vepër që përmban elementin krijues, ndonëse nuk pasqyron asgjë nga realiteti; kështu ata përlligjin edhe shëmtirat e rrymave dekadente të artit borgjez e revizionist, të cilave (edhe pse nuk modelojnë dhe nuk pasqyrojnë ndonjë gjë nga realiteti), sipas estetëve borgjezë e revizionistë nuk duhet t'u mohohet vlera estetike gjersa janë frute të aktit «krijues». Esteti idealist gjerman N. Harttman thotë: «Veprimtaria e artistit krijues është largim prej realitetit, humbje e realitetit».

Arti — pasqyrim i transformuar i realitetit. Tani që sqaruar se arti është edhe pasqyrim edhe krijim, mund të ndalemë edhe në një anë tjetër të rëndësishme të krijimtarisë artistike. Arti është një *pasqyrim i transformuar* i realitetit. Këtë e vërteton i gjithë procesi i krijimit të figurave artistike.

1) «Voprosi estetiki», botim i v. 1962, f. 101.

Le të shikojmë si krijohet portreti në pikturë. Piktori, që ka para syve prototipin, njeriun që pikturon, natyrisht, synon të na japë tiparet karakteristike të atij, përmes së cilëve portreti si figurë artistike bëhet i ngjashëm me prototipin. Sikur portreti të mos i ngjiste fare prototipit, vepra nuk do të kishte vlerë estetike. Sigurisht piktori nuk synon që portreti vetëm t'i ngjassë prototipit, që të jetë thjesht një imitim i tij. Po të ishte piktura një imitim ajo do të ishte bërë e tepërt pas zbulimit të aparatit fotografik, mirëpo fotografia nuk mund ta zëvendësojë pikturën. Çdo piktor, duke krijuar një portret, përpiket të shprehë në të diçka të përgjithshme, esenciale, tipike. Për këtë qëllim ai diçka ndryshon, diçka i heq, diçka i shton, diçka tjetër e nxjerr më në pah, kurse tjetrën e lë në një plan të dytë, diçka e përforcon e tjetrën e zbeh. Kjo tregon se portreti është një pasqyrim i transformuar i realitetit. Mirëpo këto që u thanë për portretin në pikturë vlejnë edhe për të gjitha llojet e tjera të artit. Me të drejtë Hegeli pat thënë se «vetëm me imitim arti s'do ta përballonte konkurrencën me natyrën dhe do të kishte pamjen e një krimbi zvarritës që dëshëron të ecë me një hap me luanin». Po të ishte arti thjesht fotografim mekanik do të mund të pasqyronte thikën të ngulur në zemrën e Desdemonës, por jo ato furtuna ndjenjash, ato përleshje pasionesh, ato konflikte mendimesh që e shtyjnë dorën të rrëmbejë thikën. Një shkallë e caktuar transformimi e materialit jetësor është e domosdoshme në çdo lloj arti pa asnjë përjashtim. Zaten kjo është një nga shfaqjet kryesore të karakterit krijues të artit.

Shembulli i portretit tregon se në procesin e krijimtarisë artistike shpesh krijohen figura artistike që janë nga pamja e jashtme e tyre të ngjashme me pamjen e sendeve dhe të fenomeneve konkrete të realitetit. Në këtë rast elementet e figurës artistike kombinohen pak a shumë ashtu siç janë kombinuar dhe bashkuar në vetë botën reale. Por në procesin e krijimtarisë artistike krijohen edhe figura artistike që nga pamja e jashtme nuk janë të ngjashme me sendet dhe fenomenet

konkrete të realitetit, krijohen figura artistike të imagjinuara, të cilave nuk u gjendet prototipi në vetë realitetin objektiv. Kështu në tregimin «Dankua» të Maksim Gorkit heroi çan gjoksin, nxjerr zemrën e tij dhe e ngre me dorën e tij lart, e bën pishtar që t'u ndriçojë njerëzve rrugën përpara. Figura artistike e Dankos nuk është e ngjashme me realitetin, sepse s'mund të ketë njeri që të çajë gjoksin, të marrë në dorë zemrën dhe të ecë përpara. Megjithëkëtë, ne pranojmë se në fushën e artit kanë vlerë estetike edhe figura artistike të tilla, të imagjinuara, që nuk u shëmbëllojnë sendeve dhe fenomeneve të realitetit. Po kështu ne nuk i quajmë absurde shtrigat nga drama «Makbethi» e Shekspirin, ndonse e dimë fort mirë se shtriga nuk ka, se ato janë krijime të imagjinatës, trillime të fantazisë. Ne nuk e quajmë absurditet, që në një poezi fabulë dhelpira të bisedojë me korbin në gjuhën e njerëzve. Sikur të mos e konsideronim artin një pasqyrim të transformuar të realitetit, sikur arti të ishte një imitim fotografik i realitetit, figurat që përmendëm duhej t'i quanim absurde. Figura të tilla të imagjinuara kanë vlerë estetike dhe kuptim për shkak të vetë natyrës së gjuhës figurative të artit, që e pasqyron në mënyrë të transformuar realitetin.

Por përse në art realiteti pasqyrohet në mënyrë të transformuar? Kjo gjë shpjegohet, së pari, me faktin se pamja, forma, dukja e jashtme e objekteve nuk koincidon me thelbin, përmbajtjen, anën e brendshme të tyre. Piktori ka si qëllim të paraqitë në portret thelbin e karakterit të një njeriu, botën e brendshme shpirtërore të tij. Mirëpo këto cilësi nuk janë të shkruara në ballë të njeriut, ato janë një anë e brendshme e personalitetit të tij, që nuk koincidon me pamjen e jashtme. Marksia ka thënë se po të koincidonte thelbi dhe shfaqja atëhere nuk do të kishte nevojë për shkencë, e cila nëpërmjet shfaqjeve depërton në thelbin e sendeve. Ky mendim i Marksit ka vlerë të plotë edhe për artin. Në goftë se ana e brendshme, thelbi, brendia e një sendi do të koincidonte me shfaqjen, dukjen, formën e jashtme të tij, atëhere edhe arti s'do të ishte i nevojshëm, ai do

t'i lëshonte vendin fotografisë. Mirëpo, siç e kemi vënë në dukje, figurat artistike kanë vlerë të vërtetë estetike, kur nëpërmjet pamjes së jashtme shprehin diçka thelbësore, të përgjithshme, tipike. Sikur arti të që një pasqyrim fotografik, një imitim i thjeshtë vetëm i pamjes së jashtme të sendeve, ai nuk do të mund të shërbente si mjet për të përvetësuar estetikisht realitetin. Prandaj artisti, që të shprehë thelbin e brendshëm të fenomeneve, detyrohet ta ndryshojë disi pamjen e jashtme të tyre, të largohet nga rruga e imitimit mekanik të tyre. Nëpërmjet ndryshimit të pamjes së jashtme ai synon të shprehë, të fiksojë në portret edhe diçka që është thelbësore nga karakteri, nga psikologjia e njeriut, nga ato anë të brendshme të personalitetit që s'mund të fotografohen, që s'mund të kopjohen drejtpërdrejt. Me të drejtë skulptori O. Roden thoshte se syri i artistit zbulon «karakterin, dmth të vërtetën e brendshme që ndriçon prapa formës së jashtme. Dhe kjo e vërtetë është bukuria».

Ka edhe një shkak të dytë që e detyron artin të jetë pasqyrim i transformuar. Në çdo figurë artistike përfshihet edhe vlerësimi estetik që i bën artisti realitetit. Artisti, duke pasqyruar me vërtetësi artistike realitetin, fikson në veprat e tij edhe qëndrimin e tij estetik ndaj realitetit, fut në to edhe ndjenjat, emocionet, mendimet, që i ngjall ky realitet. Artisti jo vetëm e pasqyron, por edhe e interpreton realitetin, gjykon për të, përpiqet të zbulojë kuptimin e fenomeneve që pasqyron. Mirëpo, që të fiksohen në figurat artistike edhe ndjenjat edhe mendimet e artistit, interpretimi dhe kuptimi i fenomeneve të realitetit, artistit i duhet medoemos të braktisë rrugën e imitimit dhe të kopjimit të verbër të realitetit, i duhet ta pasqyrojë atë në mënyrë të transformuar, duke bërë disa ndryshime në pamjen e jashtme të sendeve që pasqyron, duke theksuar, duke hequr ose duke shtuar diçka në të. Në goftë se piktorin e rrëmben dhe e entuziazmon madhështia e karakterit, forca e vullnetit, pasuria e ndjenjave të njeriut, të cilit i bën portretin, në goftë se ai kërkon

të shprehë entuziazmin, emocionet e tij dhe me portretin të na kënaqë estetikisht, të na entuziazmojë edhe neve, atij i duhet medoemos që disi ta ndryshojë pamjen e jashtme të këtij njeriu, dmth ta pasqyrojë në një mënyrë të transformuar. Me të drejtë edhe Balzaku shkruante: «Artisti duhet të shprehi e jo të kopjojë realitetin. Kopja që do të nxirrte skulptori nga trupi i gjallë, kishte për të qenë kufomë; me këtë rrugë s'mund t'i paraqitësh duart e vajzës së dashur. Artisti duhet të shprehë shpirtin, kuptimin, pamjen karakteristike të sendeve e të qenjeve».

Ja, pra, edhe një shkak tjetër që shpjegon pse arti është një pasqyrim i transformuar i realitetit, pse s'kanë vlerë estetike ato vepra që e pasqyrojnë realitetin në mënyrë fotografike, imituese.

Në këtë mënyrë arti është uniteti organik i elementit njohës, pasqyrues dhe i elementit krijues, transformues. Raporti i këtyre dy elementëve nuk është i njëjtë në lloje dhe në gjini të ndryshme të artit. Elementi transformues është më i gjërë dhe më i theksuar në arkitekturë, në artet e aplikuara, në muzikë dhe është më i kufizuar në letërsi ose në skulpturë. Bile edhe brenda një lloj arti p.sh. brenda pikturës, raporti midis elementit pasqyrues dhe transformues nuk është i njëjtë. Në karikaturë mbizotron elementi transformues, kurse po ky element është shumë i kufizuar në portret.

Raporti midis këtyre dy elementëve nuk ka qenë dhe nuk është i njëjtë as në rrymat e ndryshme artistike. Romanticizmi dhe klasicizmi, realizmi kritik, variantet e ndryshme të tij ose realizmi socialist dallohen midis tyre edhe nga vendi i ndryshëm që zë në to raporti midis elementit pasqyrues dhe transformues. Në romanticizëm elementi transformues është më i gjerë se sa në rrymën e realizmit, ku mbizotëron elementi njohës, pasqyrues. Mirëpo sado i ndryshëm që të jetë ky raport nga njëra rrymë artistike në tjetrën, nga një lloj arti në tjetrin, nuk mund të ketë krijimtari të vërtetë artistike, së cilës t'i mungojë qoftë edhe një nga këta dy elementë. Aty ku mungon ndonjë prej këtyre dy elementëve mba-

ron edhe arti, fillon dekadenca e tij. Kjo gjë shpjegon edhe arësyen pse rryma të caktuara të artit të sotëm dekadent borgjez si piktura abstraksioniste ose surrealistë, «pop-arti», «teatri absurd», «anti-romani», janë një degjenerim i plotë i krijimtarisë artistike. Piktura abstraksioniste është një fenomen antiartistik, është një dekadencë e artit, sepse është në kundërshtim me ligjin e përgjithshëm të unitetit dialektik të elementit njohës pasqyrues dhe të elementit krijues, transformues të artit. Në pikturën abstraksioniste absolutizohet elementi krijues, transformues, i cili shkëputet krejtësisht nga elementi njohës, pasqyrues. Në këtë mënyrë piktura abstraksioniste bëhet një mjet jo për ta njohur, por për ta fshehur realitetin. Në të vërtetë elementi transformues, siç vumë në dukje, është një mjet që përdoret në artin realist për të depërtuar në thelbin e fenomeneve, për të kapur e për të shprehur kuptimin e tyre, dmth për t'i njohur. Mbivlerësimi i elementit transformues dhe shkëputja e tij nga anët e tjera të artit, sidomos nga elementi njohës, pasqyrues, e fut artin në rrugën e dekadencës, të degjenerimit, në të cilën ecën sot jo vetëm arti dekadent borgjez, por edhe ai revizionist. Që këtej del edhe rëndësia e madhe që ka në procesin e krijimtarisë artistike respektimi i masës së nevojshme të raportit midis elementit njohës, pasqyrues dhe elementit krijues, transformues, në përputhje me specifikën e çdo lloj arti.

Arti si pasqyrim i jetës së njeriut. Arti pasqyron fenomene shumë të ndryshme të natyrës dhe të jetës shoqërore, mirëpo po t'i hedhësh një vështrim historisë së artit nuk mund të mos na bjerë në sy vendi i veçantë, qendror që zë në të njeriu si qenje shoqërore me problemet e tij. Arti i çdo epoke, duke pasqyruar një larmi të pasur fenomenesh, në qendër të vëmendjes së tij ka patur gjithmonë njeriun, problemet e jetës, të punës, të luftës së tij, ai ka pasqyruar para së gjithash ndjenjat dhe mendimet e njerëzve, shqetësimet shpirtërore të tyre, botën e tyre të brendshme. Për këtë arësye shkrimtari proletar Maksim Gorki

e ka quajtur në mënyrë figurative artin «doktrinë mbi njeriun». Në një nga letrat që i drejtonte I. Armandit, V.I. Lenini theksonte një mendim të afërt me atë të M. Gorkit rreth qëllimit themelor të artit. Sipas Leninit arti duhet të na japë, para së gjithash, analizën «e karaktereve dhe të psikologjisë së tipave të caktuar». 1) «Dialektika» e shpirtit të njeriut, «të fshehtat» e zemrës dhe të shpirtit të tij — ja cili është qëllimi themelor i artit.

Natyrisht nga kjo që u tha s'duhet menduar se çdo vepër arti duhet medoemos të paraqitë drejtpërdrejt njeriun. Po të qe kështu nuk duhej të ekzistonte peisazhi ose natyra e qetë si gjini me vlerë estetike jo më të vogël se sa portreti ose piktura historike. Megjithëse nuk është e domosdoshme paraqitja e drejtpërdrejtë e njeriut në çdo vepër artistike, nuk mund të ketë vepër të vërtetë artistike në të cilën të mos zbulohet një anë e jetës së njerëzve, ndjenja dhe mendime të caktuara të tyre. Vetëm kjo gjë e justifikon vlerën estetike të peisazhit ose të natyrës së qetë si gjini të veçanta brenda pikturës. Vërtet peisazhi dhe natyra e qetë, duke riprodhuar ndonjë kënd apo panoramë të natyrës dhe sende materiale të ndryshme, kanë patjetër ato cilësi që nuk mund t'i mungojnë artit, kanë aftësinë të shprehin bukuritë e natyrës, të përthyera në shpirtin e njeriut, kanë aftësinë të fiksojnë ato emocione, ndjenja ose mendime, ato gjendje shpirtërore të gëzueshme optimiste ose të trishtuara që i shkaktojnë njeriut këto panorama dhe sende. Duke e quajtur të domosdoshëm fiksimin në peisazh të ndjenjave të njeriut Gëtja ka thënë: «Ne e shohim botën vetëm në marrëdhënjet e saj me njeriun, ne nuk duam tjetër art përveç atij që i pasqyron këto marrëdhënje».

Interesant është nga kjo pikpamje zhvillimi historik i peisazhit në pikturë. Para se të krijohet peisazhi «i pastër», pasqyrimi i natyrës shërbente si sfond që rrethonte portretin e njerëzve ose të kafshëve të zbutura nga njeriu (peisazh me lopë, kuaj, etj) ose të sendeve të

1) Lenin. Vepra V. 35. f. 141

krijuara nga njerëzit (kështjella, shtëpi, karroca, etj.), të bimëve të mbjella nga njerëzit. Vetëm nga sh. 16-17 filloi të përpunohet peisazhi «i pastër», ndonse edhe vlera e tij është e pandarë nga përpjekja për të shprehur ndjenjat e mendimet e njeriut.

Po kështu edhe arkitektura, artet e aplikuara krijojnë sende me vlerë të vërtetë estetike atëhere kur në ta janë shprehur edhe ndjenja e mendime njerëzish. Krijimet e bukura të arkitekturës janë monumente që na flasin jo vetëm për nivelin e teknikës, të shkencës apo të prodhimit, por edhe për jetën shoqërore të njerëzve të një epoke ose rendi shoqëror të caktuar, për idealet social-estetike të një klase ose të një grupi të caktuar njerëzish, për mënyrën e jetesës së tyre, për psikologjinë dhe kërkesat shpirtërore të tyre etj. Kjo tregon se edhe vlera estetike e arkitekturës dhe e arteve të aplikuara nuk ekziston jashtë përpjekjes së tyre për të shprehur diçka nga jeta e njerëzve. E njejtja gjë mund të thuhet edhe për llojet ose gjinitë e tjera të artit, në të cilat shpesh nuk është e mundur të paraqitet dhe nuk paraqitet drejtpërdrejt njeriu si p.sh. gjinia e fabulave, letërsia animaleske, etj. Në këto gjini të artit përdoret një gjuhë figurative, metaforike dhe asociative, e cila bën të mundur që përmes jetës dhe veprimeve të kafshëve të pasqyrohen veprimet dhe sjelljet e njerëzve, cilësitë e psikologjisë, të karaktereve të tyre.

Nga këto që thamë mund të arrihet në përfundimin se arti gjithmonë ka patur në qendër të vëmendjes së tij njeriun si qenje shoqërore me problemet e tij, ka pasqyruar botën e tij shpirtërore. Ky është qëllimi themelor i çdo veprë të përsosur artistike. Natyrisht kjo nuk duhet kuptuar sikur arti nuk interesohet për asgjë tjetër përveç ndjenjave dhe mendimeve, shpirtit njerëzor. Sikur të ishte kështu, arti nuk do të ishte në gjendje të shprehte as botën e brendshme shpirtërore, as psikologjinë dhe karakteret e njerëzve.

Përse arti nuk mund të bëjë pa paraqitur edhe pamjen e jashtme fizike të njeriut, të veprimeve të tij dhe të sendeve, ndonse ky nuk është qëllimi the-

melor i tij? Paraqitja në art e pamjes së jashtme fizike të sendeve, e anës së tyre shqisore është e domosdoshme, sepse ndryshe s'ka se si të shprehet e të fiksohet në vepra artistike bota e brendshme shpirtërore e njeriut. Emocionet, ndjenjat, mendimet janë fenomene **ideale, shpirtërore** dhe si të tilla nuk mund të kapen drejtpërdrejt nga shqisat, përmbajtja e tyre e bukur ose e madhërishe nuk mund të shikohet ose të preket. Prandaj arti me mjetet e tij materiale, me anë të fjalës, zhestit, ngjyrës, tingullit, lëvizjes plastike etj, ndërton pamjen e jashtme fizike të njeriut e të sendeve dhe, në këtë mënyrë, fikson në figurat artistike ato emociione, ndjenja e mendime që i bëjnë «të kapshme» karakteret, psikologjinë, atë që s'është shqisore dhe e kapshme drejt për së drejti. Një zhest i një aktori, një rrudhë e pikturuar shprehin nga një herë në art atë që mund të mos e thonë dot traktate të tëra shkencore. Në qoftë se arti nuk do të ndiqte këtë rrugë për të pasqyruar realitetin, as nuk do të vlente për të mbajtur qëndrim estetik ndaj realitetit, sepse, siç kemi treguar, kontakti, perceptimi i drejt për drejtë i pamjes, i formës së jashtme të sendeve është një premisë e domosdoshme për të mbajtur ndaj tyre një qëndrim estetik.

Paraqitja në art e pamjes fizike të objekteve dhe të sendeve të realitetit ka rëndësi edhe në një drejtim tjetër, për të kuptuar thelbin antiartistik të rrymave dekadente të artit reaksionar borgjez e revizionist. Ka estetë idealistë, të cilët për të mbrojtur abstraksionizmin në pikturë ose skulpturë pohojnë se gjoja për hir të depërtimit në «thelbin» e fenomeneve, artit i duhet të heqë dorë nga paraqitja me vërtetësi artistike e pamjes së jashtme fizike të sendeve, që e quajnë «imitim realist». Në të vërtetë synimi për të dhënë në art «thelbë të pastra», jashtë pamjes shqisore të sendeve, është një shfaqje antiartistike. Thelbin jashtë pamjes shqisore të sendeve e pasqyrojnë konceptet shkencore, por jo figurat artistike, për të cilat është karakteristike që përmes riprodhimit artistik të pamjes së jashtme shqisore të objekteve të shprehin edhe diçka të përgjithshme, thelbësore.

Në art ka zënë gjithmonë një vend të gjerë paraqitja e njeriut edhe si qenje fizike, paraqitja e pamjes së tij të jashtme fizike, e pamjes së tij anatomike dhe fiziologjike. Është i mirënjohur interesimi i madh i piktorëve e skulptorëve për ndërtimin anatomik të trupit të njeriut. E megjithatë nuk mund të thuhet se piktori ose skulptori kanë si qëllim të tyre kryesor riprodhimin e pamjes fizike — anatomike të trupit të njeriut. Për çdo piktor ose skulptor paraqitja e pamjes fiziko-anatomike të njeriut është vetëm një rrugë, një mjet për të shprehur në portretin ose në bustin e një njeriu botën e brendshme të tij, karakterin, vullnetin, psikologjinë e idealet e tij, cilësitë shpirtërore të tij si personalitet shoqëror. Paraqitja e pamjes fiziko-anatomike të njeriut nuk mund të jetë qëllim në vetëvete, përndryshe këtë punë kishin për ta bërë më mirë fotografia, atllaset dhe modellet anatomike të cilat duhej t'jau kalonin nga vlera estetike monumenteve më të përkryera artistike.

Pikërisht sepse qëllimi themelor i piktorit e i skulptorit është të shprehë botën shpirtërore të njeriut, ne mund ta gjejmë të bukurën edhe në një njeri me fytyrë jo të rregullt, por me shpirt e zemër të madhe. Shumë herë arti prapa pamjes së jashtme të çrregullt, të gjymtuar, bile, të shëmtuar nga pikëpamja anatomike, të fytyrës së një njeriu, ka zbuluar virtyte e cilësi shpirtërore të larta, karaktere të bukura e të madhërishe. Mjafton të përmendim figurën e Kuazimodos nga «Shën Maria e Parisit» e Viktor Hygoit.

Kjo që thamë ka kuptim edhe për paraqitjen në art të pamjes së jashtme të sendeve e fenomeneve të natyrës. Sa e sa herë në letërsi, në romane e tregime, përshkruhet me hollësi pamja e jashtme fizike e sendeve të natyrës, e panoramave, e pyjeve dhe e fushave, e qiellit dhe e reve, e detit dhe e pemëve, e luleve dhe e përrrenjëve, etj. Gabimisht këtë mënyrë të përvetësimit artistik të realitetit (kur paraqitja e pamjes së jashtme të sendeve të natyrës përdoret për të shprehur ndjenjat e mendimet e njerëzve) e quajnë një animizim të natyrës, një mjet stilistik anakronik, që gjoja nuk i

përshtatet artit socialist. Në të vërtetë kjo mënyrë bu-ron nga thelbi i krijimtarisë artistike si pasqyrim figurativ i realitetit dhe nga qëllimi themelor i artit për të pasqyruar jetën e njeriut dhe nuk është e drejtë të barazohet me animizimin që është një rast i veçantë i përdorimit të saj, kur i nënshtrohet besimit në ekzistencën e forcave të mbinatyrshme.

Sikur t'i quanim animizim të sendeve të natyrës përpjekjet që bëhen në art për të shprehur botën shpirtërore të njeriut përmes paraqitjes së pamjes së jashtme të sendeve, atëhere do ta identifikonim gati gjithë artin me mitologjinë, gjë që s'është e vërtetë. Vetëm revizionistë të tillë si R. Garodi e identifikojnë artin me mitologjinë dhe këtë e quajnë «marksizëm»!

Dallimi që duhet bërë midis animizimit mitologjik dhe kësaj mënyre të përvetësimit artistik të realitetit ka rëndësi që të mos i hiqet e drejta e qytetarisë në artin tonë.

Mirëpo nuk ka shkrimtar të talentuar që përshkrimin e fenomeneve të natyrës ta ketë pasur si qëllim themelor të krijimtarisë së tij, që këtë lloj përshkrimi të mos e ketë përdorur në funksion të shprehjes së një gjendjeje emocionale, shpirtërore, psikologjike të njeriut. Paraqitja në art e pamjes së jashtme të trupave fizike të natyrës është një rrugë për të depërtuar më thellë në brendinë e botës shpirtërore të njeriut, në «dialektikën» e shpirtit të njeriut, në «të fshehtat» e zemrës e të mendjes së tij. Bile shkrimtari ka sukses kur arrin t'ja nënshtrijë përshkrimin e pamjes së jashtme fizike të objekteve qëllimit themelor të artit, paraqitjes së karaktereve njerëzore. Kjo gjë shpjegon pse ka disa lloje arti, si p.sh. muzika ose arkitektura për të cilët, s'ka asnjë rëndësi paraqitja e pamjes së jashtme fizike të sendeve konkrete të realitetit dhe para të cilëve nuk qëndron fare një synim i tillë. Nga kjo pikëpamje vlera estetike e muzikës nuk është më e pakët se e letërsisë. Sikur të kërkonim që muzika të ecte në rrugën e riprodhimit të pamjes ose të formave të jashtme fizike të objekteve, atëhere asaj do t'i duhej që të ecte në rru-

gën e imitimit mekanik të atyre tingujve, zhurmave të paorganizuara, që dëgjojmë jashtë sferës së muzikës, në ambjentin rrethues. Atëhere do të na duhej të pranonim si kulm të muzikës të ashtuquajturën «muzikë konkrete», e cila shënon një degjenerim e një shkatërrim të muzikës si art. Vlera estetike e muzikës qëndron pikërisht në aftësinë e saj që, pa imituar tingujt konkretë, të shprehë me një forcë të papërsëritshme, ndjenjat më të holla e më të thella, nuancat më të vogla, të dridhurat më të lehta të shpirtit njerëzor, gjendjet më të larmishme emocionale të njeriut.

Këto që thamë e bëjnë të kuptueshme edhe vërejtjen e kritikës sonë artistike ndaj ndonjë poeti ose piktori, që mbush veprat e tij me përshkrime të hollësishme e të ngarkuara të sendeve, maqinerive, veglave të punës, orendive, etj. prapa të cilave humbet njeriu, nuk i kushtohet vëmendje zbulimit të botës së brendshme shpirtërore të pasur të njeriut tonë të ri. Shoku Enver Hoxha jo një herë ka porositur se në qendër të vëmendjes së artit tonë duhet të jetë njeriu ynë i ri me botën e tij të pasur shpirtërore. «Arti ynë i realizmit socialist, — ka thënë shoku Enver Hoxha, duhet të pasqyrojë më gjerë luftën, punën dhe jetën e popullit punonjës, idealet dhe aspiratat e tij, ndjenjat e tij fisnike, karakterin e tij heroik, thjeshtësinë dhe madhështinë e tij, hovin e tij revolucionar, në qendër të krijimtarisë të vihen heronjtë e kohës sonë, punëtorët, fshatarët, ushtarët, intelektualët popullorë dhe kuadrot revolucionare, njerëzit e rinj të edukuar nga Partia»¹⁾.

Orientimi i drejtë i Partisë që në qendër të artit socialist të vihet njeriu ynë, ndërtuesi i socializmit, nuk duhet të përligjë kërkesën e ndonjë kritiku që të dëbohet nga arti ynë përshkrimi i shtyllave të tensionit apo të hidrocentraleve, i tarracave apo i kantierëve, i fabrikave ose traktorëve etj. Në të vërtetë paraqitja e

1) Enver Hoxha, — Raport i KQ të PPSH në Kongresin V të PPSH f. 136.

objekteve të mësipërme nuk është një e keqe në vetëvetë për artin tonë, sepse tarracat e kantieret janë një pjesë e pandarë e jetës së shoqërisë sonë, e njerëzve tanë dhe ato zënë një vend të rëndësishëm në punën e luftën e popullit tonë për transformimin e natyrës, për ndërtimin e socializmit. Prandaj paraqitja e tyre në art është e dobishme kur poeti, piktori nuk e harron njeriun tonë dhe i vlerëson kantieret, tarracat e fabrikat si personifikim të punës heroike e vetëmohuese të popullit, si simbole të progresit shoqëror të vendit në rrugën e socializmit, si arenë ku zhvillojnë veprimtarinë e tyre njerëzit tanë e ku ata tregojnë cilësitë e virtytet e larta morale, shpirtërore të tyre. Kur paraqitja e këtyre objekteve ndihmon për të zbuluar figurën e lartë morale, bukurinë e madhështinë e njeriut tonë të ri, kur këto objekte paraqiten si një sfond, në të cilin dalin në pah virtutet e njerëzve tanë, kjo gjë kishte për të qenë e dobishme dhe një nga rrugët për të përvehtësuar artistikisht realitetin. Paraqitja e kantierëve, fabrikave dhe tarracave kishte për të qenë e dëmshme për artin tonë kur këto të bëheshin qëllim në vetëvetë, kur të pengonin pasqyrimin me vërtetësi artistike të botës shpirtërore të pasur, të idealeve fisnike të njerëzve tanë.

Kuptimi i drejtë i raportit midis paraqitjes së pamjes së jashtme fizike të sendeve në art dhe paraqitjes së ndjenjave dhe mendimeve të njeriut, të karaktereve dhe të psikologjisë së tyre, është një kusht i rëndësishëm për të kuptuar edhe vendin e rolin e konvencionit në art.

Konvencionit dhe roli i tij në art. Në artin e çdo epoke historike kanë qenë përdorur konvencione të shumëllojta të ndryshme. Takimi i Hamletit me fantazmën e të atit, «Prologu në qiell» nga «Fausti» i Gëtes me korin e ëngjëjve, perëndinë at dhe djallin; zhvillimi i veprimit dramatik në tragjeditë e klasicizmit francez brenda 24 orësh janë konvencione. Kur skulptori krijon bustin — portret të një njeriu, kur ai riprodhon vetëm kokën ose gjysmën e

trupit, kur grafika i jep vetëm në bardhë e zi gjithë sendet e shumëngjyrshme të realitetit, — ky është një lloj tjetër konvencionit. Konvencione janë shkëlqimi i diellit në peisazh, vrasja e personazheve tragjike në skenë, kënga e personazheve që janë duke vdekur në opera etj. Në çdo rrymë artistike ka patur një sistem të tërë konvencionesh, që ka ndryshuar historikisht. Konvencionet i gjejmë jo vetëm në artin e epokave të kaluara, por edhe në artin realist, edhe në artin socialist. Edhe atëhere kur Ismail Kadareja u drejtohet vargjeve të poezive të tij me fjalët «U nisët, rruga është e gjatë...», kur Dritëro Agolli thotë «Solla në Lidhjen e shkrimtarëve plisat me baltë» ose «E ndajnë diellin për gjysmë lisat e hollë» — kemi konvencion.

Megjithëse vendi i konvencioneve dhe roli që kanë luajtur nuk ka qenë i njëjtë në rrymat e ndryshme artistike, megjithëse llojet dhe gjinitë e ndryshme të artit nuk kanë mundësi të barabarta për ta shprehur realitetin përmes konvencionesh, arti s'mund të përfytyrohet pa konvencione. Nga një pikëpamje arti do të humbiste kuptimin, do të dukej një gjë absurde po të mos përfillej në të konvencionit. Kjo është kaq e vërtetë sa që në historinë e doktrinave estetike janë bërë bile përpjekje për ta reduktuar gjithë artin në një thelb thjesht konvencional. Kjo pikëpamje s'është e drejtë, sepse arti nuk reduktohet vetëm në konvencion, sado i gjerë e i madh të jetë roli i tij, ai ka një thelb më të ndërlikuar.

Po cili është atëhere vendi i konvencionit, roli i tij në art?

Nocioni i konvencionit përdoret në dy kuptime kryesore,¹⁾ së pari, për të treguar dallimin midis figurës artistike dhe objektit që pasqyrohet në të. Statuja e Skënderbeut si vepër artistike nuk është identike me

1) Nocioni i konvencionit përdoret nganjëherë edhe në kuptimin e mjeteve të vjetëruara, arkaike, artistike, në kuptimin e shablloneve artistike, që sundojnë në artin e një epoke të caktuar.

vetë Skënderbeun; dallimi midis tyre është dallim midis figurës, kopjes dhe prototipit, origjinalit. Në këtë kuptim konvencioni është një anë e çdo vepre artistike pa asnjë përjashtim. Natyrisht, brenda këtij konvencioni, që tregon se figura artistike dhe origjinali nuk janë identikë, ruhet lidhja midis figurës dhe realitetit; brenda këtij konvencioni figura artistike paraqitet si pasqyrim me vërtetësi artistike i objekteve të realitetit.

Së dyti, konvencioni është përdorur e përdoret si një nga mënyrat e përgjithësimit artistik të realitetit. Në art, duke përfshirë edhe artin realist, janë përdorur dhe përdoren mënyra dhe rrugë të ndryshme të përgjithësimit artistik të realitetit, të modelimit figurativ artistik të tij. Një rrugë e tillë është ajo e krijimit të figurave artistike, në të cilat realiteti pasqyrohet me atë pamje të jashtme që është e ngjashme me pamjen e objekteve që modelohen artistikisht. Mirëpo në art ndiqet edhe një rrugë tjetër e përgjithësimit artistik të realitetit, rruga e krijimit të figurave artistike, në të cilat realiteti nuk pasqyrohet sipas formave të jashtëme të objekteve, që modelohen në figurat artistike. Kështu kanë qenë krijuar në mitologjinë e lashtë popullore figurat e kuçedrës, e dragojve, e zanave, e shtojzavalleve, etj. Po në këtë kuptim, si mjet të përgjithësimit artistik, e kanë përdorur konvencionin përfaqësuesit e realizmit. Maksim Gorki ka përdorur figurën e zgalemit për të shprehur shpërthimin e stuhive revolucionare. Me këtë rrugë krijoi ai dhe figurat artistike të skifterit, bullarit, etj.

Po përse edhe arti realist, që është një pasqyrim me vërtetësi i realitetit, përdor konvencionin?

Përvoja e historisë së artit përparimtar, sidomos, realist, dëshmon se konvencioni ka kuptim të shtrihet dhe shtrihet në *pamjen e jashtme* të objekteve të realitetit; *pamja e jashtme* mund të pasqyrohet në art në mënyrë konvencionale, me qëllim që të depërtohet në thelbin e fenomeneve, sidomos, të botës shpirtërore.

Në goftë se skulptori krijon vetëm kokën e një njeriu, kjo kishte për të qenë një pasqyrim konvencional i pa-

mjes fizike të njeriut, koka e të cilit s'mund të ekzistojë pa trupin. Mirëpo ky konvencion përdoret nga skulptori për të përqëndruar gjithë vëmendjen e spektatorit në fytyrën, në atë pjesë të trupit që shpreh me forcë ndjenjat, emocionet, mendimet, psikologjinë, karakterin e njeriut. Ky konvencion, pra, përdoret si një rrugë e tërthortë për të depërtuar në thelbin e karakterit të një njeriu, për ta nxjerrë botën e brendshme shpirtërore në sipërfaqe, për ta bërë të padukshmen të dukshme. Ky shëmbull tregon se konvencioni mund të jetë i dobishëm në art gjersa përdoret me qëllim që të pasqyrohet thelbi, ana e brendshme e sendeve. Prandaj konvencionale mund të jetë paraqitja e pamjes së jashtme, fizike të sendeve të realitetit, kurse paraqitja e botës së brendshme shpirtërore të njeriut, e psikologjisë, e karaktereve njerëzore nuk mund të jetë kursesi konvencionale. Sikur arti realist ta riprodhonte në një mënyrë konvencionale botën e brendshme shpirtërore të njeriut, atëhere ai nuk do të na jepte të vërtetën artistike të jetës, s'do të ishte njohje e realitetit, ai do të ngrihej si një perde që do ta bënte të pamundur pasqyrimin me vërtetësi të realitetit. Për këtë arsye kritika jonë letrare me të drejtë i ka dënuar ato raste kur konvencionet janë përdorur në mënyrë të tepëruar ose kanë penguar që autori të jetë i kuptueshëm, që të japë me vërtetësi jetën.

Konvencioni është përdorur e përdoret në artin realist si mjet për të shprehur të vërtetën artistike mbi jetën, e cila s'reduktohet as në saktësinë e fakteve, as në të vërtetën shkencore, as në paraqitjen e ngurtë të pamjes së jashtme të sendeve. Në artin e realizmit socialist konvencioni është vetëm një nga mjetet për të arritur të vërtetën artistike, një nga rrugët e përgjithësimit artistik të realitetit, sepse arti realist përdor edhe shumë rrugë të tjera. Koncepti i realizmit është shumë më i gjerë se koncepti i konvencionit.

Në artin realist ka një kufi për përdorimin e konvencionit. Konvencioni mund të jetë i dobishëm, kur nuk e zhduk dhe nuk e gjymton lidhjen e figurës artistike me

objektin që ajo pasqyron. Nga ana tjetër konvencioni ka vlerë gjersa nuk e gjymton natyrën figurative të përveçtësimit artistik të realitetit dhe të vërtetën artistike mbi jetën. Kur konvencioni i kapërcen këta kufi, kur konvencioni shndërrohet në qëllim në vetvete, kur ai humbet çdo lidhje me sendet, fenomenet e realitetit, nuk mund të ketë asnjë vlerë estetike dhe bëhet një gjë pa kuptim. Një rol i tillë i ngarkohet konvencionit në artin dekadent borgjez, në pikturën abstraksioniste, në teatrin absurd ose antiromanin. Në artin dekadent borgjez konvencionin merret si diçka krejtësisht e pavarur nga objektet e realitetit, nga njohja e tyre, nga veçoritë specifike të pasqyrimin të figurshëm të realitetit në art. Arti dekadent borgjez kalon çdo kufi dhe masë në përdorimin e konvencionit, aq sa prapa tij humbet, zhduket realiteti, mbeten vetëm «krijimet» absurde, enigmatike, iracionale të abstraksionizmit. Prandaj absolutizimi i konvencionit në art, identifikimi i konvencionit me artin në përgjithësi e fut artin në rrugën e dekadencës.

LLOJET E ARTIT

Diferencimi dhe sintetizimi i llojeve të artit. Nga kohët e lashta, kur lindi arti, e deri sot ka ndodhur një proces i thellë *diferencimi* i kulturës artistike në lloje dhe forma të ndryshme artistike. Sot dallojmë, si lloje të ndryshme, letërsinë dhe muzikën, pikturën dhe skulpturën, koreografinë dhe teatrin, kinematografinë dhe arkitekturën, etj.

Procesi i diferencimit ka qenë shtrirë edhe brenda çdo lloji të veçantë arti. Kështu letërsia është diferencuar në gjini të tilla si poezia, proza, dramaturgjia; proza diferencohet në roman, tregim, përshkrim, skenar, skicë, novelë, etj. Proza ndahet në zhanret: fantastike ose historike, epike ose lirike, humoristike dhe satirike, etj.

Muzika ndahet në muzikë instrumentale, vokale, operistike, sinfonike, korale, lirike, në muzikë dhome, në kantata, këngë, uvertura, opereta etj. E njëjta gjë ka ndodhur edhe në llojet e tjera të artit.

Kuptohet se ky proces diferencimi nuk mund të quhet i përfunduar, ai vazhdon dhe do të vazhdojë. Kështu p.sh. sot po zhvillohen si lloje arti — gjimnastika artistike, fotografia artistike, spektakli televiziv, etj.

Diferencimi që është bërë në kulturën artistike, ka qenë e është shprehje e zhvillimit progresiv të artit. Ky proces ka sjellë një pasurim të kulturës artistike njerëzore, i ka zgjeruar shumë mundësitë e përveçtësimit artistik të realitetit. Sa më të shumtë janë llojet, gjinitë e zhanret e artit aq më të shumta janë edhe mundësitë e njerëzve për të përveçësuar artistikisht realitetin. Prandaj një shprehje e qartë, që dëshmon për progresin e kulturës artistike në vendin tonë, është edhe zhvillimi

objektin që ajo pasqyron. Nga ana tjetër konvencioni ka vlerë gjersa nuk e gjymton natyrën figurative të përveçtësimit artistik të realitetit dhe të vërtetën artistike mbi jetën. Kur konvencioni i kapërcen këta kufi, kur konvencioni shndërrohet në qëllim në vetvete, kur ai humbet çdo lidhje me sendet, fenomenet e realitetit, nuk mund të ketë asnjë vlerë estetike dhe bëhet një gjë pa kuptim. Një rol i tillë i ngarkohet konvencionit në artin dekadent borgjez, në pikturën abstraksioniste, në teatrin absurd ose antiromanin. Në artin dekadent borgjez konvencioni merret si diçka krejtësisht e pavarur nga objektet e realitetit, nga njohja e tyre, nga veçoritë specifike të pasqyrimit të figurshëm të realitetit në art. Arti dekadent borgjez kalon çdo kufi dhe masë në përdorimin e konvencionit, aq sa prapa tij humbet, zhduket realiteti, mbeten vetëm «krijimet» absurde, enigmatike, iracionale të abstraksionizmit. Prandaj absolutizimi i konvencionit në art, identifikimi i konvencionit me artin në përgjithësi e fut artin në rrugën e dekadencës.

LLOJET E ARTIT

Diferencimi dhe sintezimi i llojeve të artit. Nga kohët e lashta, kur lindi arti, e deri sot ka ndodhur një proces i thellë *diferencimi* i kulturës artistike në lloje dhe forma të ndryshme artistike. Sot dallojmë, si lloje të ndryshme, letërsinë dhe muzikën, pikturën dhe skulpturën, koreografinë dhe teatrin, kinematografinë dhe arkitekturën, etj.

Procesi i diferencimit ka qenë shtrirë edhe brenda çdo lloji të veçantë arti. Kështu letërsia është diferencuar në gjini të tilla si poezia, proza, dramaturgjia; proza diferencohet në roman, tregim, përshkrim, skenar, skicë, novelë, etj. Proza ndahet në zhanret: fantastike ose historike, epike ose lirike, humoristike dhe satirike, etj.

Muzika ndahet në muzikë instrumentale, vokale, operistike, sinfonike, korale, lirike, në muzikë dhome, në kantata, këngë, uvertura, opereta etj. E njëjta gjë ka ndodhur edhe në llojet e tjera të artit.

Kuptohet se ky proces diferencimi nuk mund të quhet i përfunduar, ai vazhdon dhe do të vazhdojë. Kështu p.sh. sot po zhvillohen si lloje arti — gjimnastika artistike, fotografia artistike, spektakli televiziv, etj.

Diferencimi që është bërë në kulturën artistike, ka qenë e është shprehje e zhvillimit progresiv të artit. Ky proces ka sjellë një pasurim të kulturës artistike njerëzore, i ka zgjeruar shumë mundësitë e përvetësimit artistik të realitetit. Sa më të shumtë janë llojet, gjinitë e zhanret e artit aq më të shumta janë edhe mundësitë e njerëzve për të përvetësuar artistikisht realitetin. Prandaj një shprehje e qartë, që dëshmon për progresin e kulturës artistike në vendin tonë, është edhe zhvillimi

i gjithë llojeve të artit, lulëzimi edhe i shumë gjinive dhe zhanreve, që mungonin në kulturën artistike para qllirimit.

Në procesin e diferencimit të kulturës artistike, llojet ose gjinitë e ndryshme të artit nuk humbën çdo lidhje e kontakt midis tyre; përkundrazi ato kanë bashkëvepruar, kanë ndikuar mbi njëri-tjetrin, bile janë «kryqëzuar». Mbi këtë bazë është zhvilluar një proces i kundërt me diferencimin, është zhvilluar procesi i *sintetizimit* të llojeve të thjeshta të artit në forma të përbëra më të ndërlikuara. Mund të përmendim një shembull për ilustrim.

Në etapat më të hershme të kulturës artistike poezia dhe muzika kishin karakter *sinkretik* dmth shkriheshin e gërshetoheshin njëra me tjetrën, nuk ekzistonin të veçuara njëra prej tjetrës. Me kohë ato u diferencuan dhe kështu lindi poezia «e pastër» pa muzikë ose muzika «e pastër» pa tekst letrar, poetik. Mirëpo në procesin e zhvillimit të artit, poezia e muzika, duke hyrë në lidhje të reja me njëra tjetrën, u bashkuan në gjini të reja *sintetike* si kënga, kantata, oratoria muzikore etj. Si proces i kundërt me diferencimin e letërsisë në prozë dhe poezi, nga bashkëveprimi midis këtyre u zhvilluan gjini sintetike si proza poetike ose poezia në prozë. Po kështu në procesin e zhvillimit të kulturës artistike janë bërë kombinime edhe midis më shumë se dy llojesh arti, që kanë krijuar forma të tilla sintetike të ndërlikuara artistike si shfaqja teatrale, filmi artistik, opera, etj. në të cilat gërshetohen elemente të letërsisë me muzikën, me pikturën, me lojën e aktorit, etj.

Edhe procesi i sintetizimit të llojeve të ndërlikuar të artit nuk është i përfunduar, vazhdon dhe do të vazhdojë edhe në të ardhmen. Kështu me zhvillimin e televizionit është krijuar spektakli sintetik televiziv.

Zhvillimi i formave të reja sintetike të artit, ka qenë gjithashtu një faktor pozitiv në historinë e kulturës, ka qenë një shprehje e progresit të saj, sepse në këtë mënyrë janë zgjeruar mundësitë e përvetësimit artistik të realitetit.

Si rezultat i këtyre proceseve kultura e sotme artistike ka një strukturë tepër të ndërlikuar, në të cilën përfshihen lloje e forma të shumta të krijimtarisë artistike, gjini dhe zhanre të ndryshme artistike. Po t'u shtojmë atyre edhe artet e aplikuara ose folklorin, atëherë bëhet edhe më i qartë karakteri i ndërlikuar i strukturës së kulturës së sotme artistike.

Sado të ndryshme të jenë llojet, gjinitë e zhanret artistike, të gjitha ato formojnë një sistem të vetëm, brenda të cilit ekzistojnë lidhje midis tyre, ekzistojnë raporte të caktuara. Për estetikën nuk është pa rëndësi t'i njohë këto marrëdhënje, gjersa ajo është teori e përgjithshme e artit. Pikërisht për këtë arsye qysh nga kohët e lashta estetika është marrë edhe me problemin e klasifikimit të llojeve të ndryshme të artit.

Klasifikimi i llojeve të artit.

Klasifikimi i llojeve të ndryshme të artit, dmth studimi i raporteve midis tyre, studimi i tyre si pjesë të një sistemi të vetëm, unik, nuk është një punë e lehtë. Kjo gjë vështirësohet nga fakti se dallimet midis llojeve të ndryshme të artit janë të shumta. Llojet e gjinitë e artit dallohen nga *mjetet materiale*, që përdorin për krijimin e figurave artistike (fjala, tingulli, ngjyra, guri, betonarmeja, zhesti, mimika, etj.), nga *mënyra e perceptimit shqisor* të figurës artistike (me sy, me vesh, me sy e vesh), nga *mënyra individuale* ose *kolektive e krijimit* të figurës artistike (krijimi i portretit nga një piktor ose ekzekutimi i muzikës nga orkestra), nga karakteri *ekzekutues* ose *jo ekzekutues* (loja e instrumentistëve, e aktorit ose krijimtaria e shkrimtarit) etj. Po kështu nuk është vështirë të gjesh edhe dallime të tjera midis llojeve të ndryshme të artit.

Fakti që llojet e artit dallohen në shumë drejtime njëri prej tjetrit, është përdorur e përdoret nga estetët borgjezë e revizionistë për të mohuar përgjithësisht mundësinë e një klasifikimi të tyre. Nga ana tjetër ka patur estetë që e kanë quajtur të mundur klasifikimin e llojeve të artit, por kriteret që kanë përdorur për këtë

qëllim nuk kanë qënë të sakta, shkencore; ata nuk kanë mundur t'i veçojnë dallimet esenciale nga ato të dorës së dytë dhe kështu nuk kanë përcaktuar drejt ç'ka të përbashkët e të ndryshme midis llojeve të artit.

Po të merren për bazë anët e përbashkëta dhe të ndryshme më të rëndësishme, thelbësore, mund të arrihet në një klasifikim shkencor. Në një sistem të tillë klasifikimi rëndësi shumë të madhe kanë dallimet që rrjedhin nga mënyra e përvetësimit artistik të realitetit, që mund të jetë «figurative» ose «jofigurative». Mbi këtë bazë edhe artet i ndajmë në dy grupe «figurative» (imituese) dhe «jofigurative» (joimituese)

Mënyrë «figurative» të përvetësimit artistik quajmë atë me ndihmën e së cilës realiteti pasqyrohet sipas formave të sendeve e fenomeneve konkrete. Kështu p.sh. piktura i pasqyron sendet pak a shumë sipas atyre formave gjeometrike, që kanë realisht. Për këtë arsye mënyra «figurative» e përvetësimit artistik të realitetit quhet nganjëherë edhe mënyrë «imituese». Mënyra «figurative» është karakteristike për pikturën, skulpturën, letërsinë, lojën e aktorit, kinematografinë, që përbëjnë grupin e arteve «figurative».

Në historinë e artit është përdorur edhe mënyra «jofigurative», «joimituese» e përvetësimit artistik, përmes së cilës realiteti nuk pasqyrohet sipas formave konkrete të sendeve e fenomeneve reale. Kështu p.sh. në arkitekturë, ku përdoret kjo mënyrë, ndërtesat nuk krijohen sipas pamjes së jashtme që kanë sendet konkrete reale si një trëndafil, si një zog, ose si një njeri. Në bazë të mënyrës «jofigurative» bashkohen në një grup tjetër lloje të tilla të artit si muzika, arkitektura, artet e aplikuara, koreografia.

Një parim tjetër thelbësor për klasifikimin e llojeve të artit mund të shërbejë mënyra e ekzistencës materiale e figurës artistike. Sipas këtij parimi llojet e artit mund të ndaheshin në tri grupe: Së pari, në arte që e zhvillojnë figurën artistike në hapësirë si p.sh. piktura, skulptura, arkitektura, artet e aplikuara. Në arkitekturë figura artistike ka shtrirje në tri dimensionet e hapësi-

rës, kurse në pikturë ajo ka shtrirje vetëm në dy dimensionet, në sipërfaqen e sheshtë të hapësirës. Në grupin e dytë përfshihen artet që e ndërtojnë figurën artistike në kohë si p.sh. letërsia, muzika. Figura artistike në letërsi ka ekzistencë në kohë, sepse formohet nëpërmjet renditjes në kohë të fjalëve të dëgjua ose të lexuara. Grupi i tretë i arteve përbëhet nga ata që e ndërtojnë figurën artistike njëkohësisht në kohë-hapësirë siç janë loja e aktorit, kërcimi artistik, kinematografia.

Llojet e ndryshme të artit mund t'i dallojmë edhe nga struktura e figurës artistike. Sipas këtij parimi artet i ndajmë në të thjeshta, që e ndërtojnë figurën artistike me një tip mjetesh materiale, siç, janë p.sh. letërsia, muzika instrumentale, piktura, skulptura, etj. Në prozë dhe në poezi figura artistike ndërtohet me mjete thjesht letrare, siç ndërtohet ajo edhe në muzikën instrumentale vetëm me mjete muzikore. Por ka edhe një grup artesh që kanë strukturë të ndërlikuar, sintetike, figura artistike e të cilave ndërtohet me mjete të ndryshme materiale. Në këtë grup artesh futen p.sh. shfaqja teatrale, filmi artistik, opera, opereta, spektaklet koreografike me program, etj. Në shfaqjen teatrale përvetësimi artistik i realitetit sigurohet, duke përdorur mjetet letrare, mimikën e zhestin, dekoret, mjetet muzikore, mjetet e ndriçimit etj. Kështu ndodh edhe në opera, ku efekti sigurohet nëpërmjet libretit, melodisë, ekzekutimit koral e instrumental të muzikës, dekoreve, lojës teatrale të këngëtarëve etj. Për këtë arsye në fushën e arteve sintetike lind edhe një lloj i veçantë krijimtarie artistike siç është arti i regjizorit, i cili duhet t'i shkrijë e t'i harmonizojë në një të vetme e të përbashkët komponentët e huajtur nga llojet e ndryshme të artit që marrin pjesë në format sintetike të tij.

Llojet e artit dallohen edhe nga pikëpamja e funksioneve që plotësojnë. Midis tyre dallojmë atë grup artesh që kanë një funksion thjesht artistik, por ka edhe arte «bifunksionale» që plotësojnë funksion artistik dhe funksion praktik utilitar. Në këtë grup përfshihen arkitektura, artet e aplikuara, gjimnastika artistike, fotografia artistike,

qëllim nuk kanë qënë të sakta, shkencore; ata nuk kanë mundur t'i veçojnë dallimet esenciale nga ato të dorës së dytë dhe kështu nuk kanë përcaktuar drejt ç'ka të përbashkët e të ndryshme midis llojeve të artit.

Po të merren për bazë anët e përbashkëta dhe të ndryshme më të rëndësishme, thelbësore, mund të arrihet në një klasifikim shkencor. Në një sistem të tillë klasifikimi rëndësi shumë të madhe kanë dallimet që rrjedhin nga *mënyra e përvetësimit artistik* të realitetit, që mund të jetë «figurative» ose «jofigurative». Mbi këtë bazë edhe artet i ndajmë në dy grupe «figurative» (imituese) dhe «jofigurative» (joimituese)

Mënyrë «figurative» të përvetësimit artistik quajmë atë me ndihmën e së cilës realiteti pasqyrohet sipas *formave të sendeve e fenomeneve konkrete*. Kështu p.sh. piktura i pasqyron sendet pak a shumë sipas atyre formave gjeometrike, që kanë realisht. Për këtë arsye mënyra «figurative» e përvetësimit artistik të realitetit quhet nganjëherë edhe mënyrë «imituese». Mënyra «figurative» është karakteristike për pikturën, skulpturën, letërsinë, lojën e aktorit, kinematografinë, që përbëjnë grupin e arteve «figurative».

Në historinë e artit është përdorur edhe mënyra «jofigurative», «joimituese» e përvetësimit artistik, përmes së cilës realiteti nuk pasqyrohet sipas formave konkrete të sendeve e fenomeneve reale. Kështu p.sh. në arkitekturë, ku përdoret kjo mënyrë, ndërtesat nuk krijohen sipas pamjes së jashtme që kanë sendet konkrete reale si një trëndafil, si një zog, ose si një njeri. Në bazë të mënyrës «jofigurative» bashkohen në një grup tjetër lloje të tilla të artit si muzika, arkitektura, artet e aplikuar, koreografia.

Një parim tjetër thelbësor për klasifikimin e llojeve të artit mund të shërbejë *mënyra e ekzistencës materiale* e figurës artistike. Sipas këtij parimi llojet e artit mund të ndaheshin në tri grupe: Së pari, në arte që e zhvillojnë figurën artistike në *hapësirë* si p.sh. piktura, skulptura, arkitektura, artet e aplikuar. Në arkitekturë figura artistike ka shtrirje në tri dimensionet e hapësi-

rës, kurse në pikturë ajo ka shtrirje vetëm në dy dimensionet, në sipërfaqen e sheshtë të hapësirës. Në grupin e dytë përfshihen artet që e ndërtojnë figurën artistike në *kohë* si p.sh. letërsia, muzika. Figura artistike në letërsi ka ekzistencë në kohë, sepse formohet nëpërmjet renditjes në kohë të fjalëve të dëgjua ose të lexuara. Grupi i tretë i arteve përbëhet nga ata që e ndërtojnë figurën artistike njëkohësisht në *kohë-hapësirë* siç janë loja e aktorit, kërcimi artistik, kinematografia.

Llojet e ndryshme të artit mund t'i dallojmë edhe nga *struktura* e figurës artistike. Sipas këtij parimi artet i ndajmë në të *thjeshta*, që e ndërtojnë figurën artistike me një *tip mjetesh materiale*, siç, janë p.sh. letërsia, muzika instrumentale, piktura, skulptura, etj. Në prozë dhe në poezi figura artistike ndërtohet me mjete thjesht letrare, siç ndërtohet ajo edhe në muzikën instrumentale vetëm me mjete muzikore. Por ka edhe një grup artesh që kanë strukturë të *ndërlkuar, sintetike*, figura artistike e të cilave ndërtohet me mjete të *ndryshme materiale*. Në këtë grup artesh futen p.sh. shfaqja teatrale, filmi artistik, opera, opereta, spektaklet koreografike me program, etj. Në shfaqjen teatrale përvetësimi artistik i realitetit sigurohet, duke përdorur mjetet letrare, mimikën e zhestin, dekoret, mjetet muzikore, mjetet e ndriçimit etj. Kështu ndodh edhe në opera, ku efekti sigurohet nëpërmjet libretit, melodisë, ekzekutimit koral e instrumental të muzikës, dekoreve, lojës teatrale të këngëtarëve etj. Për këtë arsye në fushën e arteve sintetike lind edhe një lloj i veçantë krijimtarije artistike siç është *arti i regjizorit*, i cili duhet t'i shkrijë e t'i harmonizojë në një të vetme e të përbashkët komponentët e huajtur nga llojet e ndryshme të artit që marrin pjesë në format sintetike të tij.

Llojet e artit dallohen edhe nga pikëpamja e *funksioneve* që plotësojnë. Midis tyre dallojmë atë grup artesh që kanë një funksion *thjesht artistik*, por ka edhe arte «*bifunksionale*» që plotësojnë funksion *artistik* dhe funksion *praktik utilitar*. Në këtë grup përfshihen arkitektura, artet e aplikuar, gjimnastika artistike, fotografia artistike,

etj. Artet «bifunktionale» shtrihen edhe në letërsi (oratoria, publicistika), në muzikë (këngët e djepit ose marshet); në kinematografi (filmat shkencore), në pikturë (ilustrimet shkencore), në skulpturë (krijimi i kukllave ose i lodrave), etj. Në kohën e sotme një zhvillim të madh po merr arti industrial, që fut elemente artistike në gjithë mallrat industriale. Artet monofunktionale e bifunktionale dallohen para së gjithash nga mundësitë e pabarabarta që kanë për të shprehur përmbajtje nga bota shpirëtrore e njerëzve.

Vlera estetike origjinale e çdo lloji arti.

Në historinë e doktrinave estetike ka qenë dhe është i përhapur mendimi që i ndan artet në «të larta» dhe në të «ulëta». Kështu në evropiane Leonardo da Vinci ose Alberti pikturën e konsideronin si llojin «më të lartë», «më të bukur» të artit; në estetikën e epokës së iluminizmit mbi gjithë llojet e artit vihej dramaturgjia, teatri; estetika e romantizmit mbivlerësonte poezinë lirike dhe muzikën. Kanti vinte mbi gjithë artet ornamentin, kurse Çernishevski preferonte letërsinë. Në historinë e doktrinave jo një herë është mohuar vlera estetike e arteve «bifunktionale», kurse në raste të tjera janë vënë më lart artet «figurative» në krahasim me artet «jofigurative». Po në këtë frymë shpesh herë është pranuar se edhe në çdo lloji arti ka gjini me vlerë «më të madhe» dhe «më të vogël». Influencën e një pikpamjeje të tillë e gjejmë edhe në mes tonë, kur vihen më lart se peisazhi ose portreti kompozimet tematike me subjekt të pikturës, kur përbuzet natyra e qetë, kur preferohen gjinitë me program të muzikës dhe të koreografisë dhe përbuzet muzika instrumentale ose e dhomës, kur preferohet kënga e përbuzet vallja apo muzika sinfonike etj.

Preferencat arbitrare për njërën ose tjetrën gjini «të lartë» të artit i sjellin dëm praktikës artistike, sepse nuk përfillin veçoritë e talentit të artistit, e shtyjnë atë të jepet për hir të «modës» pas gjinish ose zhanresh që nuk i përshtaten talentit të tij.

Pikëpamja që i ndan llojet dhe gjinitë e arteve në «të larta» e «të ulëta» është ushqyer dhe nga *zhvillimi i pabarabartë* i llojeve dhe i gjinive të artit. Historia e kulturës artistike tregon se gati në çdo etapë ose periudhë të zhvillimit shoqëror llojet ose gjinitë artistike kanë qenë zhvilluar në mënyrë të pabarabartë; ka lulëzuar më fort herë njëri e herë tjetri lloj. Në kulturën artistike të komunitetit primitiv zinin një vend më të gjerë artet ornamentale, dekorative, në Lindjen e lashtë mori një zhvillim më të madh arkitektura; në Greqinë e lashtë u zhvilluan sidomos poezia epike, tragjedia dhe skulptura, kurse në Mesjetë artet «jofigurative», në Rilindjen evropiane lulëzoi piktura, kurse në epokën e iluminizmit — teatri ose në shekullin e 19 — letërsia. Zhvillimi i pabarabartë i llojeve dhe i gjinive të ndryshme artistike ka lindur iluzionin se më «i lartë» është ai lloji arti që arrin dhe lulëzimin më të madh në një epokë të caktuar. Në të vërtetë zhvillimi i pabarabartë i llojeve dhe i gjinive të ndryshme të artit nuk dëshmon aspak në favor të ndarjes së tyre në «të larta» dhe «të ulëta».

Estetika marksiste-leniniste nuk pranon se ka lloje, gjini e zhanre artistike «të larta» dhe «të ulëta». Gjithë llojet, gjinitë, zhanret artistike kanë një vlerë estetike të papërsëritshme, origjinale; secili prej tyre përmban në vetëvete mundësi origjinale për përvetësimin artistik, që u mungojnë llojeve dhe gjinive të tjera të artit. Në secilin lloji apo gjini të artit krijohen vlera artistike estetike, specifike, që nuk mund të krijohen në llojet e gjinitë e tjera. Në këtë kuptim çdo lloji dhe çdo gjini e veçantë arti nga një pikpamje ka një epërsi të padiskutueshme në krahasim me çdo lloji ose gjini tjetër artistike. Mirëpo aty ku qëndron forca e çdo lloji arti qëndron edhe «dobësia», karakteri i kufizuar i tij. Duke qenë i aftë të arrijë më mirë se të tjerët një qëllim, çdo lloji arti është i kufizuar në drejtime të tjera; atë që nuk e arrin një lloji arti, e arrijnë të tjerët. Prandaj epërsia e secilit prej tyre është relative e jo absolute. Në këtë kuptim llojet e gjinitë e artit janë të barabartë për nga vlera estetike; secili prej tyre ka bukurinë e tij të veçantë.

të, që u mungon të tjerëve. Për këtë arsye llojet e gjinitë e artit janë krahasuar me një orkestër, në të cilën çdo instrument ka zërin e tij të veçantë, origjinal të pazëvendësueshëm nga të tjerët dhe të gjithë bashkohen në mënyrë harmonike, duke plotësuar njëri-tjetrin dhe na japin «orkestrën», e bëjnë të mundur përvetësimin sa më të plotë e të shumëanshëm artistik të realitetit.

Po të marrim pikturën, si përfaqësuese të arteve «figurative» ajo ka një epërsi të padiskutueshme në krahasim me artet «jo figurative»; mënyra «figurative» i jep asaj mundësi veçanërisht të gjera për t'i individualizuar fenomenet e realitetit që pasqyrojnë. Mënyra «figurative» i jep po këto mundësi skulpturës, lojës së aktorit, etj. Në artet «jofigurative» si në muzikë, në arkitekturë, forca individualizuese është e kufizuar. Mirëpo aty ku qëndron forca qëndron edhe «dobësia» e pikturës, sepse mënyra e saj «figurative» e kufizon forcën përgjithësuese të pikturës në krahasim me lloje të tjera të artit. Piktura nuk mund të konkurrojë me artet «jofigurative» në aftësinë për të shprehur ndjenja ose mendime, karakteristike për një masë të madhe njerëzish. Arkitektura, duke u mbështetur në mënyrën «jofigurative», duke hequr dorë nga format gjeometrike konkrete të sendeve reale, duke përdorur format hapësinore më të përgjithshme, më abstrakte, ka mundësi që të shprehë ndjenja, mendime, gjendje shpirtërore që janë karakteristike për një masë të madhe njerëzish. Nuk është e rastit që kryeveprat e arkitekturës janë monumente, që dëshmojnë për idealet estetike të një epoke ose shoqërie, të një klase ose grupi të madh shoqëror. Mundësi të gjera në këtë drejtim ka edhe muzika, që mbështetet po në mënyrën «jofigurative» të përvetësimit artistik të realitetit.

Ndërsa artet që e zhvillojnë figurën artistike në kohë si letërsia, muzika, kanë mundësi më të gjera për të shprehur dinamizmin, lëvizjen e jetës, të ndjenjave e të mendimeve të njeriut, artet e hapësirës si piktura, skulptura e arkitektura janë më «statike». Natyrisht edhe në artet e hapësirës shprehet lëvizja, por, sidoqoftë mundë-

sitë e tyre në këtë drejtim janë të kufizuara në krahasim me artet e kohës.

Nganjëherë thuhet se letërsia ka një epërsi absolute mbi të gjitha llojet e tjera të artit, se gjoja ajo ka mundësi që të shprehë më mirë çdo gjë që s'arrin ta bëjë asnjë lloj tjetër arti. Mirëpo edhe ky mendim nuk është i vërtetë. Ndryshe nga muzika, letërsia, si art «figurativ», që përdor fjalën, gjuhën për të ndërtuar figurat artistike, ka mundësi të kufizuara për të shprehur në një mënyrë të drejtëpërdrejtë e të thellë ndjenjat dhe gjendjet emocionale, shpirtërore të njeriut. Në krahasim me pikturën letërsia ka mundësi të kufizuara për individualizimin e karaktereve njerëzore. Natyrisht në drejtime të tjera letërsia ka epërsi të padiskutueshme në krahasim me muzikën apo pikturën; aftësia e saj për të shprehur proceset intelektuale, mendimet, është më e gjerë se sa aftësia e muzikës, kurse forca përgjithësuese e letërsisë është më e madhe se e pikturës.

Nganjëherë mbrohet teza se llojet sintetike të artit kanë një epërsi absolute në krahasim me format e thjeshta sepse, gjoja, bashkojnë në vetëvete epërsinë e llojeve të thjeshta. Në të vërtetë edhe gjinitë e llojet sintetike të artit s'kanë ndonjë epërsi absolute në raport me llojet e thjeshta.

Llojet sintetike të artit s'janë shuma aritmetike e llojeve të thjeshta. Natyrisht, bashkimi në artet sintetike i elementeve nga llojet e ndryshme të artit i jep atij bashkimi një vlerë të re estetike, që nuk e ka secili prej tyre veç e veç. Nëpërmjet interpretimit nga aktorët në teatër drama, sigurisht, fiton diçka që i mungon kur lexohet si letërsi. Megjithatë nuk është e drejtë të mendohet se bashkimi i elementeve nga llojet e thjeshta të artit u jep formave sintetike një epërsi absolute. Mund të marrim si shembull këngën. Në këngë teksti letrar e pasuron vlerën estetike të muzikës, sepse ndihmon në konkretizimin e kuptimit intelektual, racional, të mendimit të melodisë. Po kështu poezia fiton vlera të reja estetike, duke u bashkuar me melodinë, në të cilën gjendjet emocionale, ndjenjat e njeriut shprehen me një forcë të

paarritshme nga poezia. Mirëpo, nga një pikëpamje tjetër, kënga, si formë sintetike, ka karakter të kufizuar në krahasim me poezinë ose më muzikën «e pastër». Teksti letrar poetik e dobëson forcën emocionuese të melodisë së këngës, gjersa e shtyn dëgjuesin të përqëndrojë vëmendjen dhe të kujdeset për të kapur jo vetëm melodinë, por edhe tekstin letrar. Nga ana tjetër, melodia e dobëson forcën emocionuese të tekstit letrar; bile, për këtë arsye, njeriu mund të dëgjojë e të kënaqet me këngë, fjalët e së cilës mund të jenë në një gjuhë të panjohur.

Në këtë mënyrë raportet midis llojeve e gjinive të ndryshme të artit duhet të kuptohen dialektikisht d.m.th. duhet pranuar se secili lloj i artit duke patur epërsi në një drejtim, ka karakter të kufizuar në një drejtim tjetër. Jo më kot thuhet se s'ka gjini të këqia përveç asaj në të cilën futet një përmbajtje e mërzitshme, jointerese. Por kjo vjen jo për «faj» të gjinisë, por të atij që e gjymton atë ose të atij që i mungon talenti. Kjo që thamë për llojet e veçanta të artit është e vërtetë dhe për gjinitë e zhanret e ndryshme brenda çdo lloji të veçantë arti.

Duke i quajtur llojet, gjinitë e zhanret artistike të barabarta nga pikëpamja e vlerës së tyre estetike, nuk duhet të mos përfillet rëndësia e specifikës cilësore të tyre, nuk duhet menduar se artisti mund të krijojë njësoj në çdo lloj apo gjini. Në të vërtetë çdo artist mund të krijojë vepra artistike të përsosura në ato lloje ose në ato gjini që u përshtaten më fort veçorive, origjinalitetit të prirjeve të talentit të tij. Kjo është arsyeja që çdo artist prirret përgjithësisht nga një ose nga disa gjini që janë për të më të preferuara, në të cilat talenti i tij mund të lulëzojë më lirshëm. Natyrisht kjo nuk do të thotë se ka gjini ose lloj arti që ta kufizojë ose ta gjymtojë talentin e artistit. Ashtu si nuk ka gjini ose lloj arti që vetëm për shkak të «epërsive» të tij t'i sigurojë automatikisht «suksesin» artistit, po kështu çdo dështim në krijimtarinë artistike nuk është kurrë pasojë e vlerës «gjysmake» të kësaj ose të asaj gjinie. Kur artisti e gjen gjininë «e tij», që i përshtatet më fort talentit të tij, ky mund të lulëzojë pa kufizim, artisti mund të krijojë vepra

të përkryera. Prandaj çdo artist, që hedh hapat e para në fushën e krijimtarisë, duhet të synojë të gjejë gjininë e tij, që i shkon më fort talentit të tij e jo të rendë pas gjinive «të mëdha», «të larta», jo të besojë se mund të ketë gjini që automatikisht i sigurojnë suksesin.

Ndikimi reciprok midis llojeve të ndryshme të artit. Çdo lloj arti ka specifikën e tij, është i përcaktuar mirë dhe cilësisht i ndryshëm në formë dhe në përmbajtje nga llojet e tjera. Me specifikën cilësore të çdo lloj arti lidhen si epërsitë ashtu edhe kufizimet e tij në raport me të gjitha llojet e tjera të artit.

Në historinë e artit janë bërë përpjekje për t'i zgjeruar mundësitë e përvetësimit artistik të çdo lloj arti, duke përdorur epërsitë që kanë llojet e tjera të artit. Kjo tendencë ka shërbyer si një bazë për vendosjen e lidhjeve sa më të gjera midis llojeve dhe gjinive të ndryshme të artit, për të zgjeruar bashkëveprimin, ndikimin reciprok midis tyre. Pasojë e drejtpërdrejtë e ndikimit që kanë ushtruar llojet e ndryshme të artit njëri mbi tjetrin, nuk ka qenë vetëm krijimi i formave sintetike të krijimtarisë artistike por edhe *diferencimi i brendshëm* i një lloj arti të thjeshtë në gjini e zhanre të ndryshme. Kështu p.sh. diferencimi i letërsisë në poezi, në dramaturgjri ka qenë lidhur edhe me ndikimin e muzikës, të lojës së aktorit mbi letërsinë.

Historia e artit njih shumë raste kur ndikimi i një lloj arti mbi llojet e tjera ka qenë pozitiv, i dobishëm, e ka pasuruar kulturën artistike të njerëzimit. Llojet e artit, që mbështeten në mënyrën «figurative» të përvetësimit artistik të realitetit, kanë përfituar dhe i kanë zgjeruar mundësitë e tyre, duke u influencuar pozitivisht nga llojet e artit që mbështeten në mënyrën «jofigurative» të përvetësimit artistik. Kështu letërsia, si art «figurativ», nën influencën e një lloj arti «jofigurativ» si muzika, përdor, sidomos në poezi ose në prozën poetike, mjete stilistike artistike «jofigurative», si rimën, aliteracionin, muzikalitetin e gjuhës etj. Këto mjete «jofigurative» i zgjerojnë në disa drejtime mundësitë e letërsisë për të

përvetësuar artistikisht realitetin, e ngushtojnë pjesërisht karakterin e kufizuar të letërsisë që i vjen prej mënyrës së saj «figurative».

Ndikimin pozitiv të arteve «jofigurative» mbi artet «figurative» e vëmë re edhe në pikturë. Në pikturën e kavaletit, që mbështetet kryesisht në mënyrën «figurative» të përvetësimit artistik, përdoren mjete «jofigurative». Në këtë kuptim flitet në pikturë për «muzikalitetin» e koloritit, për «melodinë» e vijave, «ornamentin» e ngjyrave, për «harmoninë» e partiturës hije-dritë, «arkitektonikën» e kompozicionit etj. Natyrisht në pikturën e kavaletit mjetet «jofigurative» lozin një rol të dorës së dytë dhe kanë vlerë të vërtetë artistike, kur i nënshtrohen mënyrës «figurative», që përbën thelbin specifik dhe burimin themelor të epërsive të pikturës.

Ndikimi pozitiv i arteve «jofigurative» mbi pikturën shfaqet edhe në formimin e një gjinie të veçantë të pikturës siç është ornamentin, që mund të heqë dorë nga format konkrete të sendeve dhe të fenomeneve reale dhe mund të përdorë forma më abstrakte,¹⁾ dmth që mund të mbështetet në mënyrën «jofigurative» të përvetësimit artistik të realitetit. Natyrisht, ky lloj ornamentin është një gjini brenda pikturës; piktura nuk reduktohet vetëm në këtë gjini, e cila ka vlerë estetike si përshtatje e pikturës në sendet me vlerë praktike utilitare.

Edhe artet «jofigurative» nën ndikimin e arteve «figurative» i kanë zgjeruar mundësitë e tyre në përvetësimin artistik të realitetit. Kështu muzika, si art «jofigurativ», nën ndikimin e letërsisë, dmth të një arti «figurativ», ka përdorur edhe mjete artistike «figurative». Në këtë influencë në muzikë u zhvillua si një gjini e veçantë muzika me program, që mbështetet në principin e *rrëfimit*, i cili është karakteristik për prozën, për mënyrën «figurative» të përshkrimit dhe të pasqyimit letrar. Ndikimi pozitiv i mënyrës «figurative» mbi muzi-

1) Nuk duhet të ngatërrohet fjala «abstrakte» me «abstraksionizmin» në pikturë, që është shprehje e dekadentizmit, që i kundërqëndron pikturës realiste.

kën duket edhe në përdorimin në muzikë të mjeteve «figurative» «imituese»; në të janë bërë përpjekje për të pasqyruar artistikisht fenomene konkrete si zhurma e valëve të detit apo e shtërngatës, mërmëritja e gjetheve të pemëve ose e ujërave të përrenjve, cicërima e zoqve etj. Natyrisht këto elemente «figurative» në artin muzikor kanë qenë përdorur në mënyrë të kufizuar, duke ju nënshtroar mënyrës «jofigurative», që i përgjigjet specifikës së muzikës.

Ndikimi i një lloj arti mbi llojet e tjera ka vend edhe në fushë të tjera të krijimtarisë artistike. Mirëpo historia e artit dëshmon se ky ndikim nuk ka qënë gjithmonë pozitiv. Prandaj lind pyetja: gjer në ç'masë, gjer në ç'kufi ndikimi i një lloj arti mbi të tjerët mund të jetë pozitiv? Kur bëhet i dëmshëm ky ndikim?

Ndikimi i një lloj arti mbi llojet e tjera është *pozitiv* kur i zgjeron mundësitë e përvetësimit artistik të realitetit pa gjymtuar specifikën cilësore të çdo lloj arti. Nga ana tjetër, ky ndikim bëhet *negativ*, kur një lloj arti heq dorë prej specifikës së tij cilësore dhe fillon të imitojë një lloj tjetër arti. Ky është një ligj i rëndësishëm i krijimtarisë, që po të mos përfillet i çel rrugën dekadentizmit. Kështu, në goftë se një art «figurativ», p.sh. letërsia (poezia) fillon të imitojë një art tjetër «jofigurativ», muzikën, kjo e gjymton mënyrën «figurative» që është specifike për letërsinë, e gjymton epërsinë e letërsisë, origjinalitetin dhe forcën e saj, e shndërron poezinë në një muzikë «surrogato», të metë, gjysmake. Poezia, që imiton muzikën, nuk arrin të jetë as letërsi dhe as muzikë, sepse poezinë nuk e zëvendëson dot mënyra «jofigurative», që s'i shkon pas shtatit letërsisë. Zor se mund të kënaqeshim me «muzikë» të pastër të sajuar në guzhinën e poezisë. Ose po kështu sikur piktura e kavaletit të hiqte dorë nga mënyra «figurative» e të imitonte mënyrën «jofigurative», kjo s'do t'i sillte asgjë të mirë asaj, do t'i hiqte gjithë epërsitë që i vijnë nga mënyra e saj «figurative», do t'i sillte kufizimin e mundësive për përvetësimin artistik të realitetit.

Mjaft shfaqje të artit dekadent borgjez e revizionist,

përveç shkaqeve të tjera, burojnë edhe nga absolutizimi i vlerës së ndikimit të një lloj arti mbi një tjetër, nga imitimi i një lloj arti nga një tjetër. Kështu «muzika konkrete» është një fenomen antiartistik dhe shënon një dekadencë të artit muzikor, një shkatërrim të vërtetë, gjersa artificialisht i imponon muzikës mënyrën «figurative» të përvetësimit artistik, të huajtur nga llojet e tjera të artit. Muzikës mënyra «figurative» s'i shkon, s'i përshtatet, është në armiqësi me specifiken, natyrën e saj, sepse i heq asaj mënyrën «jofigurative», e cila përlligj ekzistencën e muzikës si një lloj i veçantë arti, dhe është burim i epërsive të muzikës. Mënyra «figurative» ja kufizon mundësitë muzikës për përvetësimin artistik të realitetit, duke e katandisur atë vetëm në një imitues të thjeshtë të zhurmave të zakonshme dhe të tingujve të paorganizuar të realitetit. Mirëpo gjersa «muzika konkrete» shndërrohet në një imitues të thjeshtë të zhurmave të zakonshme ajo bëhet krejt e tepërt, e panevojshme ose ka vetëm «vlerën» të dublojë dhe të shtojë zhurmat e realitetit, por kënaqësi estetike prej saj njeriu nuk mund të fitojë.

Piktura abstraksioniste gjithashtu paraqitet si një fenomen antiartistik, ajo është shprehja e dekadencës së artit borgjes, sepse i imponon pikturës arbitrarisht mënyrën «jofigurative» të përvetësimit artistik të realitetit, atë mënyrë që s'i shkon specifikës së saj, i heq asaj çdo epërsi që i vjen nga mënyra «figurative» dhe e katandis të shumtën në një ornament të thjeshtë, që nuk mund të konkurrojë me pikturën e kavaletit, e cila është e aftë të shprehë me thellësi e gjerësi ndjenjat e mendimet e njeriut. Prandaj piktura abstraksioniste nuk mund të quhet «sukses» meqë ajo i kufizon mundësitë e përvetësimit artistik të realitetit që ka piktura e kavaletit, gjersa e varfëron përmbajtjen që mund të shprehet në pikturë, gjersa u vë kryqin gjithë gjinive të tjera të pikturës, përveç ornamentit. Ja përse ornamentalizimi i gjithë pikturës nuk mund të jetë veçse një dekadencë e vërtetë e pikturës.

Mund të kujtonim dhe poezinë dekadente të sheku-

llit të 20-të, variantet e saj si futurizmi, dadaizmi, konstruktivizmi alogjik, etj. Gjithë këto variante të poezisë dekadente të she. 20-të janë gatuar, duke zëvendësuar mënyrën «figurative» që është karakteristike për letërsinë në tërësi (dhe që i jep letërsisë mundësi të gjërë për përvetësimin artistik të realitetit, që e bën atë një lloj arti me vlerë të papërsëritshme, origjinale) me mënyrën «jofigurative» (që është karakteristike për muzikën apo ornamentin abstrakt). Duke i imponuar arbitrarisht poezisë mënyrën «jofigurative», poetët dekadentë borgjezë heqin dorë nga mjeti themelor që përdor letërsia për krijimin e figurës artistike, nga fjala me kuptimin e saj, nga gjuha njerëzore. Poetët dekadentë e reduktojnë poezinë vetëm në tinguj zanoresh ose bashkëtingëlloresh, vetëm në rima e në ritme «të pastra», në një shpërndarje ornamentale në hapësirë të këtyre tingujve, duke hequr dorë prej fjalëve, sidomos prej kuptimit të tyre. Se gjer në ç'shkallë absurditeti e dekadence mund të arrijë e ashtuquajtura «poezi» moderniste, e tregojnë fare mirë «krijimet» që po i përmendim më poshtë:

Zbrazësi	A a Y
Zbrazësi	E e oj
Zbrazësi	A da i
Zbrazësi	E de baj
Zhurme Zbrazësi Zhurmë	Be ba u
Zbrazësi	Be be ani
Zbrazësi	Na a bu
Zbrazësi	Ne e so mi.

Afrim afrim afrim afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim
 afrim
 afrim afrim
 afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim afrim
 afrim afrim afrim afrim

Prandaj ndikimi i një lloj arti mbi llojet e tjera mund të jetë pozitiv vetëm kur nuk gjynton specifikën cilësore të tyre dhe kur i zgjeron mundësitë e tyre për përvetësimin artistik të realitetit. Çdo orvajtje për ta detyruar një lloj arti të imitojë një lloj tjetër shoqërohet pashmangësisht me fenomene dekadente në fushën e krijimtarisë artistike, sepse është në armiqësi e në kundërshtim me ligjet objektive të krijimtarisë artistike.

Fenomenet artistike dhe specifika e llojeve dhe e gjinive artistike.

Në vetë realitetin dhe në fushën e artit ekziston një larmi e pafundme fenomenesh estetike, që nuk mund të përfshihen e të shprehen vetëm nëpërmjet kategorive themelore estetike, së bukurës, së madhërishmes, së ulëtës, së shëmtuarës, tragjikes dhe komikes. Për këtë arsye në historinë e artit dhe të estetikës kanë qenë përdorur, përveç kategorive themelore estetike, edhe një varg i tërë nocionesh estetike si «e përkryera», «e hijshmja», «heroikja», «graciozja», «finja», «sublimja», «e pashmja», «tragjikomikja», «e tmerrshmja», «harmonikja», «mimesisi», «masa», «kalokagathia» etj. Përmes kategorive themelore dhe këtyre nocioneve estetike është shprehur e shprehet larmia e fenomeneve artistike të realitetit e të artit, janë shprehur nuancat, veçoritë dhe variacioni i fenomeneve dhe i vlerave shumë të ndryshme estetike.

Ekzistenca e fenomeneve të shumëllojta estetike ka qenë një nga faktorët që ka ndikuar në specializimin e llojeve dhe gjinive të ndryshme artistike. Llojet dhe gjinitë e ndryshme të artit kanë mundësi të pabarabarta për të shprehur idealet dhe fenomenet e shumëllojta e të ndryshme estetike. Kështu p.sh. arkitektura është një lloj arti, që, si të thuash, nuk e duron komiken; është e pamundur të shprehësh me mjetet artistike specifike të arkitekturës një përmbajtje komike. Edhe muzika ka mundësi shumë të kufizuara për të shprehur me mjete artistike thjesht muzikore një përmbajtje komike. Në operën komike, në operetë ose në këngët humoristike e satirike karakteret e situatat komike krijohen kryesisht

me mjetet jo muzikore, me mjete letrare ose teatrale etj. Mirëpo ka lloje arti si p.sh. letërsia, kinematografia ose piktura, në të cilët janë formuar gjini të veçanta, të specializuara për të shprehur fenomenet komike si komedia, kinokomedia, karikatura, etj. Po kështu tragjedia ekziston si një lloj drame, që është e specializuar për të shprehur një përmbajtje tragjike; format monumentale të çdo lloj arti kanë lindur dhe janë specializuar për të pasqyruar fenomenet e madhërishme, heroike të realitetit.

Ky specializim i llojeve dhe i gjinive të artit tregon se edhe aftësitë e tyre për të trupëzuar idealet social-estetike nuk mund të jenë të barabarta. Për këtë arsye në historinë e artit rrymat e ndryshme artistike nuk kanë treguar vëmendje të njëjtë për kategoritë e ndryshme estetike dhe për llojet e gjinitë e ndryshme të artit. Kështu në rrymën artistike të klasicizmit greko-romak zinin vend më të rëndësishëm e bukura, tragjikja dhe e madhërishmja, kurse komikja ishte e kufizuar, dhe për këtë arsye brenda kësaj rryme artistike morën një lulëzim të madh poezia epike, tragjedia. Në mesjetë tragjikja, komikja nuk zunë vend të gjerë në art dhe më fort u zhvillua arkitektura, si lloj arti që mund të shprehte sublimen. Rryma e klasicizmit francez shpallte se në art ka vend vetëm për të bukurën, kurse natyralizmi i ktheu shpinën së bukurës dhe u dha pas së ulëtës e të shëmtuarës, romantizmi i la një vend të gjerë së madhërishmes, kurse realizmi kritik e kufizoi së tepërmi të madhërishmen.

Preferenca ndaj kategorive themelore estetike ka shpënë edhe në preferencën e disa gjinive ose llojeve të artit që kanë qenë zhvilluar në mënyrë të pabarabartë gjatë historisë së artit. Këtu e ka burimin edhe ideja estetike metafizike, sipas së cilës gjoja ekziston një lloj «pastërtie» zhanri apo gjinie. Partizanët e estetikës së klasicizmit francez të sh. të 17-të mendonin se në tragjedi mund të futej vetëm një përmbajtje e madhërishme, por aspak një përmbajtje komike. Sipas tyre mosrespektimi i «pas-

tërtisë» së gjinisë apo të zhanrit, «përzierja» e tyre shprehin shije estetike «vulgare».

Partizanët e estetikës së klasicizmit francez e nxirrin «pastërtinë» e gjinisë dhe të zhanreve artistike nga mendimi se në vetë realitetin fenomenet estetike janë absolutisht të ndara njëri prej tjetrit. Në të vërtetë ky koncept estetik është metafizik. Metafizika i merr gjërat të ndara në mënyrë të prerë e të paluajtur, ajo i quan të pamundura lëvizjet, kalimet, transformimin e fenomeneve të kundërta estetike të realitetit njëri në tjetrin, metafizika e mohon «përzierjen» e tyre. Metafizika i ndan fenomenet e realitetit në dy botë: në botën «pozitive» dhe në atë «negative», në botën e «virtutit» dhe në atë «të mëkatës», të «së mirës» e të «së keqes». Kështu estetika dhe arti kishëtar i mesjetës i ndanin në mënyrë të prerë, metafizike Krishtin, si trupëzim i së bukurës sublime, dhe Judën ose Luciferin si mishërim të së keqes dhe të mëkatës absolute. Nga kjo mënyrë metafizike e arësytimit niseshin partizanët e klasicizmit francez, kur e shpallnin aristokracinë si bartëse vetëm «të virtutit», kurse vegjëlinë si bartëse vetëm «të mëkatës», (tema e kalorësit fisnik dhe e shërbëtorit batakçi e të pabesë), kur shpallnin se çdo gjë e virtutshme mund të shprehet në tragjedi, kurse çdo gjë qesharake vetëm në komedi. Që këtej vinte edhe mendimi tjetër i tyre se ka gjini «të larta» dhe gjini «të ulëta», gjini «për të talentuarit» dhe gjini «për të paaftit».

Historia e artit dëshmon se pavarësisht nga specifika e çdo lloji, gjinie ose zhanri artistik, nuk mund të ketë një «pastërti» absolute të tyre. Komedia, sigurisht, është specializuar të na pasqyrojë fenomenet e shëmtuara e të ulëta komike, mirëpo në të, me rrugë të ndryshme, mund të futet dhe një përmbajtje e madhërishe ose heroike. Vetëm për këtë arsye ka jo vetëm komedi me personazhe negative, por edhe komedi me personazhe pozitive, ose «të përziera».

E njëjta gjë mund të thuhet edhe për tragjedinë. Tragjedia është e specializuar për të paraqitur fenomene

tragjike, por në të mund të futet në mënyrë krejt të natyrshme edhe një përmbajtje heroike ose komike. Historia e artit dëshmon se për këtë arsye kanë qenë krijuar gjini ose zhanre «të kryqëzuara», «të përziera» siç është tragjikomedia, proza poetike ose poezia në prozë, e ashtuquajtura komedi serioze etj.

Po pse ka mundësi që llojet, gjinitë dhe zhanret artistike të «përzihen»? Sepse vetë realiteti u nënshtrohet ligjeve të dialektikës, sepse në vetë realitetin fenomenet estetike me cilësi të ndryshme nuk janë të ndara e të veçuara njëri prej tjetrit, por lidhen, kalojnë te njëri-tjetri dhe ekzistojnë shpeshherë edhe «të përzier» me njëri-tjetrin. Dhe pikërisht pasqyrimin e kësaj «përzierjeje», të këtij dinamizmi, të kësaj lëvizshmërie të fenomeneve estetike të realitetit Marks i quante një nga meritat dhe epërsitë më të mëdha të realizmit në krahasim me rrymat e tjera të krijimtarisë artistike. Marks, duke patur parasysh dramaturgjinë e Shekspirit, ka vënë në dukje se një meritë e padiskutueshme e saj qëndron në faktin se në të përzihen në mënyrën më të çuditshme e bukura me të shëmtuarën, e madhërishtë me qesharaken. tragiikia me komiken, heroikja me të ulëtën¹⁾.

Në realizmin e Rilindjes evropiane u paraqit natyra kontradiktore p.sh. tragjikomike e Don Kishotit ose jo më pak komplekse e Sanço Pançës të Servantesit, natyra e shumanshme e ndërlikuar e Hamletit të Shekspirit, etj. Edhe në rrymën e romanticizmit figura tradicionale thjesht «negative» u paraqitën si komplekse, si «përzierje» cilësive estetike të kundërta (Kaini, Demoni, i Bajronit, Demoni i Lermontovit). Në rrymën e romantizmit u zbulua edhe një lloj «dinamizmi» i cilësive artistike, që kalojnë njëra në tjetrën ose që lidhen si një kontrast të kundërtash; prapa pamjes fizike të shëmtuar u zbulua një thelb shpirtëror ose karakter i bukur (Kuozimodua i

1) K. Marks, F. Engels, mbi artin, bot. rus. v. I, f. 362.

Hygojt), kalimi i së madhërishmes në të ulëtën e anasjelltas, siç e përdorën ironinë romantikët përparimtarë gjermanë si Hajneja, etj.

Nuk është vështirë të konstatosh këtë progres në konceptin e marrëdhënjeve midis kategorive themelore estetike edhe në historinë e letërsisë së vendit tonë. Tek Naimi e tek Çajupi e bukura dhe e shëmtuara, e mira dhe e keqja, janë të ndara në një mënyrë të prerë, kurse me forcimin e tendencës realiste në letërsi, tek Migjeni e bukura, e madhërishmja dhe e shëmtuara, e ulëta «përzihen». Novelat e tij «Bukuria që vret» ose «Legjenda e misrit» tregojnë mirë se me ç'realizëm të fuqishëm i konceptoi Migjeni raportet midis fenomeneve estetike të realitetit.

Nuk ka dyshim se pranimi i «përzierjes» të fenomeneve estetike të realitetit e të artit si dhe i llojeve, gjinive e zhanreve artistike është një parim i rëndësishëm estetik, që i ka zgjeruar dhe i zgjeron mundësitë e kufitë e përvetësimit artistik në artin realist, sidomos të realizmit socialist, e bën artin të gjallë, të shumëllojtë, të larmishëm si edhe vetë jeta, realiteti.

Natyrisht pranimi i lidhjes dhe i «dinamizmit» të fenomeneve estetike dhe të gjinive artistike nuk duhet të shpjerë në mospërfilljen e specializimit të tyre, të specifikës cilësore të tyre. Llojet dhe gjinitë e artit, vërtet mund të «kryqëzohen» midis tyre, por kanë edhe specifikën e tyre cilësore. Në këtë kuptim atë që na e jep një lloj arti nuk mund të na e japë tjetri, bukurinë që e ka një gjini apo zhanër artistik në një drejtim nuk e kanë gjinitë e zhanret e tjera. Njohja e specifikës cilësore të çdo lloj gjinie apo zhanri ka rëndësi për praktikën artistike, sepse ndihmon që të përdoren gjithë mundësitë reale që përmban secila prej tyre për përvetësimin artistik të realitetit. Kështu do të ishte e gabuar që gjinitë ose zhanret e komedisë të përdoreshin si format më të përshtatshme për të shprehur në art një përmbajtje të madhërishme, heroike. Në to mund të pasqyrohen fenomene heroike, të madhërishme, por sidoqoftë ato janë të specializuara për të pasqyruar kryesisht feno-

menet komike, të ulëta e të shëmtuara të realitetit. Ose po kështu nuk mund të shprehet në një tregim ajo që mund të thuhet në një novelë ose në një roman; nuk mund të inskenohet në teatër një roman pa e ndryshuar përmbajtjen dhe formën e tij në përputhje me veçoritë e dramaturgjisë dhe të teatrit.

Në këtë mënyrë estetika marksiste-leniniste shprehet si kundër ndarjes, veçimit absolut të fenomeneve estetike dhe të llojeve, të gjinive artistike, ashtu edhe kundër përzierjes së tyre, që nuk përfill specifikën dhe veçoritë cilësore të tyre.

PËRMBAJTJA DHE FORMA

Përmbajtja artistike.

Estetika, si shkencë, nuk studjon veçoritë e përmbajtjes dhe të formës në çdo lloj të veçantë arti; kjo është detyrë e shkencave të veçanta artistike. Estetika studjon përmbajtjen dhe formën e artit në përgjithësi.

Kur njerëzit shijojnë veprat artistike, ata, si rregull, nuk i perceptojnë veç e veç përmbajtjen dhe formën e tyre por të dyja së bashku. Prandaj edhe kënaqësia estetike që fitojnë është produkt i perceptimit të njëkohshëm të unitetit të përmbajtjes dhe të formës, të veprës si një e tërë, në të cilën këto dy anë lidhen në mënyrë organike. Natyrisht kjo s'do të thotë se s'ka kuptim të dallohen në estetikë dhe në shkencat artistike, përmbajtja nga forma, të cilat janë dy anë të ndryshme të çdo veprave artistike.

Përmbajtja artistike identifikohet nganjëherë me objektin e artit. Kjo nuk është e drejtë. Tjetër është objekti i artit dhe tjetër është përmbajtja e artit. Objekti i artit është *jashtë* artit, është realiteti që pasqyrohet në art, kurse përmbajtja artistike është në veprat, *brenda* veprave artistike.

Përmbajtja artistike nuk duhet identifikuar as me brendinë. Ajo është tërësia e elementeve të brendshme dhe të jashtme, e gjithë atyre elementeve, pa të cilat vepra nuk mund të ketë qenje.

Më së fundi përmbajtja artistike nuk duhet të identifikohet as me idenë ose qëllimin e autorit të një veprave

artistike. Ideja ose qëllimi i autorit, që ekziston në kokën e tij, ndryshon nga përmbajtja e veprës, d.m.th. nga trupëzimi i saj në veprën artistike.

Përmbajtja artistike është pasqyrimi dhe interpretimi i objektit të artit, d.m.th. i fenomeneve të realitetit. Përmbajtja e çdo veprave artistike është uniteti, lidhja e dy anëve: anës *objektive* dhe asaj *subjektive*. Në përmbajtjen e artit përfshihet pasqyrimi i realitetit (ana objektive) në përputhje me idealin social-estetik të artistit (ana subjektive). Kjo natyrë kontradiktore e përmbajtjes së artit e ndan këtë në dy elemente kryesorë, në *temën* dhe në *idenë artistike*.

Ç'është tema? Tema është problemi filozofik ose moral, estetik ose politik, historik, etj. që shtrohet dhe që zgjidhet në vepra artistike. Kështu tema të veprave të artit tonë socialist janë tema e punës, e revolucionarizimit të jetës së vendit; tema e Luftës nacionalçlirimtare, tema e krijimit të familjes së re socialiste, e luftës kundër mbeturinave kapitaliste në ndërgjegjen e njerëzve dhe shumë të tjera si këto.

Tema, si element i përmbajtjes artistike nuk duhet të identifikohet me subjektin e veprave artistike. Subjekti është një lidhje konkrete, është bashkërenditja konkrete e personazheve, situatave, ngjarjeve dhe veprimeve, ashtu siç janë dhënë në një vepër artistike. Subjekti është një konkretizim i përmbajtjes në një formë të caktuar konkrete dmth në të përfshihen elemente të përmbajtjes dhe të formës artistike, kurse tema është element vetëm i përmbajtjes.

Tema është një pasqyrim i proceseve që zhvillohen në vetë realitetin objektiv, i problemeve me të cilat ndeshen njerëzit në jetën e tyre shoqërore. Prandaj nuk mund të ketë vepër artistike pa një temë të caktuar.

Çdo temë mund të trajtohet në mënyra shumë të ndryshme, gjë që tregon se në përmbajtjen artistike përveç temës hyn edhe *ideja poetike* ose *ideja artistike*. Ideja poetike është të *kuptuarit*, të *interpretuarit* e *temës nga artisti*. Prandaj vlerësimi i përmbajtjes së veprave artistike duhet të përfshijë jo vetëm temën, por njëko-

hësisht edhe idenë poetike të saj, dmth si është kuptuar, si është përfytyruar, si është interpretuar tema në një vepër konkrete të një autori konkret.

Çdo artist, përpigjet që temën ta trajtojë në *mënyrë estetike*, ta vlerësojë estetikisht në përputhje me idealet e tij social-estetike, nën prizmin e kategorive estetike të së bukurës e të së shëmtuarës, të së madhërishmes ose së ulëtës, tragjikes ose komikes.

Kjo gjë tregon se në veprat artistike duhet të ketë vlerë estetike jo vetëm forma, por edhe përmbajtja e veprës, dmth duhet që tema të jetë konceptuar sipas ligjeve të së bukurës. Vetëm në këtë rrugë përmbajtja artistike e një vepre mund të të emocionojë estetikisht. Kështu p.sh. romanet «Qyteti i fundit» i P. Markos dhe «Gjenerali i ushtrisë së vdekur» i I. Kadaresë i kushtohen qëndresës heroike të pamposhtur të popullit tonë liridashës në luftën kundër pushtuesve të huaj, kurorëzimit me sukses të Luftës çlirimtare dhe disfatës së plotë të pushtuesve fashistë. Kjo temë është konceptuar në mënyrë të figurshme, poetike, estetike, nga të dy autorët, në një mënyrë tërheqëse dhe origjinale. Sigurisht, vlera estetike e veprës nuk lidhet vetëm me idenë poetike.

Në çdo vepër artistike tema dhe ideja poetike nuk ekzistojnë të veçuara njëra prej tjetrës, por përbëjnë një unitet. Kjo lidhje e ngushtë e temës me idenë poetike shfaqet si në aktin e zgjedhjes së temës, ashtu edhe në interpretimin e saj konkret. Artisti zgjedh atë temë që me të vërtetë mund ta trajtojë estetikisht dmth. nën prizmin e kategorive estetike. Artisti synon që t'i shkrijë në një unitet organik estetik temën dhe idenë poetike.

Uniteti i temës dhe i idesë poetike në përmbajtjen e çdo vepre artistike nuk mohan karakterin kontradiktor të raporteve midis tyre. Kontradiktat midis temës dhe idesë poetike shfaqen, në faktin se nuk mund të ketë një ide poetike që të ezaurojë gjithë temën e caktuar. Një temë mund të trajtohet, mund të zgjidhet në mënyra shumë të ndryshme. Në fushën e artit, ndryshe nga

shkenca, nuk mund të ketë *zgjidhje optimale* të temës. Në qoftë se një ligj është formuluar drejt shkencëtarët në të adhmen s'kanë ç'ti shtojnë ose ta zbulojnë atë në një mënyrë të re. Kjo gjë nuk mund të thuhet për fushën e artit, ku e njëjta temë mund të trajtohet dhe trajtohet në mënyra shumë të ndryshme. Çdo vepër e vërtetë artistike e trajton në mënyrë individuale, të papërsëritshme një temë. Prandaj nuk mund të thuhet se arti p.sh. për dashurinë s'ka ç'të tregojë ndonjë gjë të re, se çdo gjë që mund të thuhet është thënë në kryeveprat artistike që i janë kushtuar kësaj temë.

Raportet kontradiktore midis temës dhe idesë poetike mund të shikohen edhe nga një anë tjetër e tyre. Në veprat artistike tema nuk zgjidhet gjithmonë drejt nëpërmjet idesë poetike. Tema mund të trajtohet nëpërmjet idesë poetike në përputhje ose në kundërshtim me idealet tona social-estetike, mirëpo nga kjo varet dhe vlera estetike e një vepre. Vlerë estetike e forcë emocionuese mund të kenë vetëm ato vepra në të cilat uniteti i temës dhe i idesë poetike *përkon* me idealet social-estetike të lexuesve ose të spektatorëve. Këtyre nuk u pëlqejnë ato vepra në të cilat tema është zgjidhur në kundërshtim me idealet e tyre social-estetike.

**Kritika e forma- Para se të përcaktojmë formën arti-
lizmit në art. For- stike është e nevojshme të kuptohet
ma artistike. karakteri i pathemeltë i pikëpamjeve
formaliste në estetikë. Pikëpamjet
formaliste në estetikë shfaqen në dy mënyra kryesore.
Formalizmi përpigjet të tregojë se gjoja arti është ve-
tëm formë dhe se vlera e tij estetike qëndron vetëm në
formën e tij. Estetika formaliste i quan të mundshme
format «e pastra», që nuk lidhen me ndonjë përmbajtje.
Estetët formalistë mbështeten në pikëpamjet e Kantit,
që e quante artin thjesht formë. Ai pohonte se gjoja
ornamenti është një «formë artistike e pastër» pa kur-
farë përmbajtje.**

Ideja e formalizmit, që e shpall artin thjesht formë, është një ide *metafizike* dhe krejtësisht e pathemeltë nga

pikëpamja filozofike, sepse në botën reale nuk ka forma si të tilla, nuk ekzistojnë forma pa përmbajtje. Forma pa përmbajtje është thjesht një abstraksion, që mund të ekzistojë vetëm në kokën tonë, kurse në vetë realitetin egzistojnë sende konkrete, që kanë edhe përmbajtje edhe formë. Filozofia argumenton se në botë nuk ekzistojnë veti, cilësi, forma, por sende, fenomene konkrete, që kanë veti, cilësi, përmbajtje dhe formë. Forma nuk është send, nuk është një objekt, por është vetëm një anë e përgjithshme e sendeve, e fenomeneve të botës reale.

Edhe në art nuk mund të ketë forma pa përmbajtje. *Forma artistike është mënyra e organizimit të elementeve artistike, është mënyra e lidhjes së gjithë elementeve të përmbajtjes artistike.*

Ka estetë formalistë, të cilët për të mbrojtur tezën e tyre (se ka forma pa përmbajtje), sjellin si shembull ngjyrat ose ornamentin. Sipas tyre ngjyrat si të tilla, pa qënë të lidhura me objekte konkretë mund të kenë vlerë estetike, mund të paraqiten si të bukura ose të shëmtuara. Në të vërtetë ngjyrat jashtë pikturës, jashtë veprave artistike ose sendeve konkretë nuk janë aspak forma artistike. Ngjyrat jashtë pikturës janë një lëndë materiale kimike, dmth janë një send joartistik; si lëndë kimike ato kanë edhe përmbajtjen edhe formën e tyre, por këto s'kanë të bëjnë me artin. Kur nuk janë përfshirë në figurat artistike të pikturës, të veprave të artit, ngjyrat nuk mund të jenë dhe nuk janë as formë artistike, as përmbajtje artistike.

Sa për ornamentin artistik, edhe ky nuk është formë «e pastër» pa asnjë përmbajtje. Historia e artit dëshmon se çdo zbulim ornamental ka patur vlerë të vërtetë artistike atëhere kur përmes tij janë shprehur ndjenja e mendime të caktuara të një grupi njerëzish, dmth kur ka patur një përmbajtje të caktuar ideore. Nga ana tjetër, vlera artistike e zbulimeve ornamentale ka qënë lidhur me vlerën praktike utilitare të sendeve, si shtojcë artistike e të cilave ekziston ornamentin. Ornamenti nuk mund të ketë përgjithësisht vlerë artistike, i

shkëputur nga përmbajtja e sendeve që plotësojnë një nevojë të caktuar praktike utilitare; ornamentin artistik duhet të shprehë edhe këtë përmbajtje. Prandaj estetika marksiste-leniniste nuk e quan të mundur ekzistencën e formës artistike pa përmbajtje artistike; këto janë gjithmonë dy anë të pandara, të domosdoshme të çdo vepre të vërtetë artistike.

Piktura abstraksioniste dhe shëmtira të tjera të artit dekadent borgjez gjithashtu nuk vërtetojnë ekzistencën e formave artistike pa përmbajtje, sepse ato nuk janë art, por një përzierje ngjyrash, janë sende joartistike. Në këtë kuptim ato s'janë e s'mund të jenë forma artistike «të pastra» pa përmbajtje.

Formalizmi shfaqet edhe në një mënyrë tjetër, shfaqet edhe në ato raste kur formës artistike i atribuohet *prioriteti* në krahasim me përmbajtjen. Ka estetë formalistë që pohojnë se në fushën e artit përmbajtja është krejt e parëndësishme, se epërsia i përket formës artistike, se kënaqësia estetike buron jo nga përmbajtja por vetëm nga forma e një vepre artistike.

Ideja se në marrëdhënjet formë-përmbajtje epërsia i përket formës është një pikëpamje metafizike, sepse nuk pasqyron drejt raportin midis tyre. Filozofia tregon se përmbajtja dhe forma, duke qënë dy anë të lidhura të sendeve, nuk lozin rol të njëjtë. Në këtë unitet dialektik forma ka, si të thuash, funksion shërbyes ndaj përmbajtjes. Forma është formë e një përmbajtjeje të caktuar dhe për këtë arsye ajo varet dhe përcaktohet nga përmbajtja.

Formalizmi duke i dhënë epërsi formës s'përfill ligjin e përgjithshëm dialektik të botës reale, sipas të cilit përmbajtja është ajo, që përcakton formën. Por që të mund të kuptohet roli vendimtar, përcaktues i përmbajtjes duhet medoemos të zbulohet funksioni që plotëson forma artistike.

Krijimtaria artistike është një nevojë e brendshme e çdo artisti për të shprehur disa ndjenja dhe mendime që i zbejnë në zemër e në mendje. Artisti është i rrëmbyer nga pasioni, nga nevoja e brendshme që këto

ndjenja dhe mendime t'ua transmetojë të tjerëve. Veprat artistike, figurat artistike gjithmonë janë bartëse të mendimeve e të ndjenjave që autori i tyre synon t'ua transmetojë të tjerëve. Prandaj kushdo që kërkon të merret me art ndeshet me dy probleme: Së pari, në ç'mënyrë dhe me ç'mjete do të mundë t'i kristalizojë e t'i bëjë realitet këto ndjenja dhe mendime që i ziejnë në shpirt; dhe së dyti, me ç'rrugë, me ç'mjete do të mund t'ua transmetojë, t'ua komunikojë këto ndjenja dhe mendime të tjerëve, t'i bëjë realitet edhe për këta. Mendimet dhe ndjenjat janë elemente të botës së brendshme shpirtërore të njeriut dhe ato, që të bëhen realitet, duhet të materializohen. Pra çdo artist, kur kërkon të krijojë në fushën e artit, ndeshet me problemin e *materializimit* të ndjenjave dhe të mendimeve, të temës dhe të idesë poetike, dmth të një *përmbajtjeje* të caktuar ideore artistike. Materializimi, objektivizimi i kësaj përmbajtjeje është pikërisht rruga e krijimit të formave artistike. Nëpërmjet formave artistike bëhet reale përmbajtja ideore e veprave artistike. Prandaj problemi i gjetjes, i përpunimit të formave në art është në thelb problem i materializimit të përmbajtjes. E gjithë kjo zbulon *karakterin shërbyes* të formës ndaj përmbajtjes, rolin përcaktues të përmbajtjes ndaj formës.

Materializimi i përmbajtjes ideo-artistike në format artistike.

Që të mund të materializojë ndjenjat dhe mendimet, temën dhe idenë poetike artisti përdor mjete materiale të ndryshme si fjalën, zheshtin, mimikën, tingujt, ngjyrat etj, të kapshme nga shqisat, nga syri dhe nga veshi. Me ndihmën e tyre mund të krijohen figura artistike, në të cilat të jenë materializuar e të jenë bërë të kapshme elementët shpirtërorë, idealë të përmbajtjes. Roli që lozin mjetet materiale në krijimin e figurës artistike është i rëndësishëm. Për këtë arsye forma artistike, që krijohet për të shprehur një përmbajtje të caktuar, lidhet jo vetëm me përmbajtjen, por edhe me mjetet materiale që përdoren në llojet e ndryshme të artit për

të ndërtuar figurat artistike. Në këtë kuptim forma bashkëvepron jo vetëm me përmbajtjen, por edhe me mjetet materiale. Këtë mendim ka patur Marksi kur ka thënë se «vetitë fizike të ngjyrave dhe të mermerit nuk qëndrojnë jashtë fushës së pikturës dhe të skulpturës»,¹⁾ dmth vetitë fizike të atyre materialeve që përdoren për të krijuar format artistike, për të objektivizuar përmbajtjen. Kjo tregon se forma, duke u përcaktuar nga përmbajtja, duke ju përshtatur përmbajtjes, varet edhe nga vetitë e mjeteve materiale që përdoren për materializimin e përmbajtjes. Në skulpturë vetitë fizike të materialeve të ndryshme që përdoren si guri, mermeri, druri etj. nuk mund të mos ndikojnë mbi format artistike, nuk mund të jetë e njëjtë forma e figurave artistike në akuarelin, në pikturën me bojëra vaji, në mozaikë ose në pikturën murale, gjersa në të përdoren mjete dhe materiale të ndryshme.

Vartësia e dyfishtë e formës edhe nga përmbajtja edhe nga mjetet materiale ka rëndësi të madhe për të zbuluar karakterin e pathemeltë të formalizmit, që shpall si qëllim të krijimtarisë artistike zbulimin e vetive të materialit në formën e veprave artistike. Kështu estetika formaliste format estetike nuk i lidh aspak me ndonjë përmbajtje artistike dhe e quan të mundshme ekzistencën e formave artistike të pastra, pa asnjë përmbajtje. Në të vërtetë forma artistike përcaktohet nga përmbajtja, krijohet për t'i shërbyer përmbajtjes dhe në funksion të kësaj, ndonse elementët e formës lidhen edhe me materialet që përdoren për ndërtimin e saj.

Nga ana tjetër nuk është e drejtë edhe pikëpamja tjetër që format artistike i nxjerr tërësisht dhe vetëm nga *përmbajtja dhe mohon* çdo lidhje të elementëve të caktuara të formës edhe me mjetet materiale që përdoren në llojet e ndryshme të artit për ndërtimin e formave artistike. Në qoftë se forma do të lidhej *tërësisht* dhe *vetëm* me përmbajtjen, atëhere do të injorohej specifi-

1) «Arkivi i K. Marksit dhe i F. Engelsit», v. IV, bot. rus., f. 123.

ka e formave artistike të gjinive dhe të llojeve të ndryshme të artit, atëhere do të na duhej të kërkonim p.sh. që në skenografi, në grafikë, në pikturën murale ose në pikturën e kavaletit figurat artistike të ndërtoheshin në forma të njëjta, kurse në të vërtetë ato ndryshojnë. Dallimet në këtë drejtim janë edhe më të thella po të kalojmë nga një lloj arti në një tjetër.

Format artistike kanë një strukturë të ndërlikuar, përbëhen nga elemente të ndryshme, të cilat nuk lidhen në mënyrë të njëjtë me përmbajtjen. Ka elemente të formës, që janë të lidhura më ngushtësisht me përmbajtjen dhe që përcaktohen prej saj, por ka edhe elemente të formës që lidhen tërthorazi me përmbajtjen dhe varen edhe nga mjetet materiale, që përdoren për ndërtimin e figurave artistike. Natyrisht në fund të fundit gjithë elementet e formës duhet t'i nënështrohen përmbajtjes dhe s'mund të kenë vlerë estetike pavarësisht nga përmbajtja. Që elementet e formës nuk janë njëlloj të lidhura me përmbajtjen, që disa prej tyre lidhen ngushtësisht edhe me vetitë e mjeteve materiale, kjo gjë mund të kuptohet mirë po të krahasojmë përkthimin e një poezie nga një gjuhë në një tjetër. Dihet se poezia mund të përkthehet, ndonse mjeti themelor që përdoret për të krijuar figurat artistike në poezi, fjalët, gjuha ndryshojnë nga njëri komb në tjetrin. Megjithkëtë poezi të bukura, të krijuara në një gjuhë janë përkthyer me sukses në një gjuhë tjetër. Që përkthimi i poezisë të jetë i goditur duhet, para së gjithash, të transmetohet me saktësi sa më të madhe përmbajtja e saj. Mirëpo që të ruhet përmbajtja duhet, gjithashtu, të transmetohen edhe elementet e formës, në të cilën shprehet përmbajtja. Gjatë përkthimit të poezive nga një gjuhë në një tjetër, ka elemente të formës si p.sh. metri i vargut, që ruhen ashtu siç kanë qenë në origjinal, por ka edhe elemente të saj që ndryshojnë, modifikohen ose nuk ruhen si p.sh. rima, ritmi, ose shfaqje të tjera të muzikalitetit të gjuhës.

Kjo gjë tregon se elementet e ndryshme të formës poetike nuk janë të lidhura njëlloj me përmbajtjen. Ato

elemente të formës që janë të lidhura më fort me përmbajtjen transmetohen së bashku me të, pa pësuar ndonjë ndryshim thelbësor, kurse elementet e tjera të formës poetike, që janë të lidhura në mënyrë më të tërthortë me përmbajtjen, gjatë përkthimit pësojnë ndryshime më të rëndësishme. Në pikturë elemente të shtresës «së brendëshme» janë elementët më të rëndësishëm të saj që kanë të bëjnë me kompozicionin, subjektin, karakteret, etj. kurse p.sh. koloriti është element i shtresës «së jashtme» dhe varet shumë nga mjetet e ndryshme materiale që përdoren në gjinitë e ndryshme të pikturës.

E njëjta gjë mund të thuhet edhe për muzikën. Duke mbetur pak a shumë i njëjtë motivi apo melodia, elemente të formës së tyre modifikohen në muzikën instrumentale në përputhje me veçoritë e çdo instrumenti të veçantë muzikor.

Të gjitha këto tregojnë se forma artistike përbëhet nga dy elemente, nga shtresa «e brendshme» dhe nga shtresa e «jashtme». Në shtresën «e brendshme» të formave artistike përfshihen elementet më të rëndësishme të saj, që kanë të bëjnë me subjektin, karakteret, melodinë, motivin, etj. Elementet e shtresës së «brendshme» të formës artistike janë më drejtpërdrejt të lidhura me përmbajtjen dhe përcaktohen më drejtpërdrejt prej saj. Në shtresën «e jashtme» të formës artistike përfshihen elementet që lidhen më tërthorazi me përmbajtjen dhe më direkt me veçoritë e mjeteve materiale që përdoren për materializimin e përmbajtjes.

Ndarja e formës në dy shtresa dhe vartësia e dyfishtë e saj nga përmbajtja dhe nga mjetet materiale, ka rëndësi të madhe, sepse mospërfillja e tyre e çon kritikën artistike në dy lloj gabimesh. Nganjëherë, kur analizohen vepra artistike, merret në konsideratë vetëm shtresa «e brendshme» e formës artistike; kjo gjë të pengon të zbulosh vlerën e plotë të formës dhe të përmbajtjes së veprave artistike, gjersa s'përfillen elemente të caktuara edhe të formës (shtresa «e jashtme» e saj) edhe

të përmbajtjes. Por ndodh që bëhet edhe një gabim tjetër, ndodh nganjëherë që tërë vëmendja përqëndrohet në elementet e shtresës «së jashtme» të formës dhe s'përfillet shtresa «e brendshme», gjë që e bën të pamundur zbërthimin e anëve më të rëndësishme të përmbajtjes së veprës. Në të tilla raste kemi të bëjmë me një qëndrim formalist në kritikën artistike.

Bashkëveprimi i përmbajtjes dhe i formës në procesin e krijimtarisë artistike.

Përmbajtja dhe forma, si dy anë të ndryshme të veprave artistike, bashkëveprojnë gjatë gjithë procesit të krijimtarisë artistike; në këtë proces përmbajtja përcakton formën, kurse forma luan një rol të madh aktiv ndaj përmbajtjes.

Procesi i krijimit të çdo veprë artistike fillon me përpunimin e idesë së veprës së ardhshme artistike. Sado i fuqishëm të jetë talenti i artistit, idetë e mëdha artistike nuk mund të jenë kurrë rezultat i një improvizimi momental, por janë rezultat i një pune të gjatë dhe përhoje të pasur. Që ideja e artistit, të shërbejë si bazë për krijimtari artistike, duhet medoemos të jetë e zhvilluar si një embrion i veprës së ardhshme, dmth duhet të jetë një unitet edhe i elementeve të përmbajtjes edhe i elementeve të formës së saj.

Artisti, para se të krijojë veprën, ka në kokën e tij idetë që do t'u transmetojë të tjerëve dhe e di pjesërisht se si do t'i objektivizojë ato, si do t'ua transmetojë ato të tjerëve. Mirëpo para se të fillojë procesi praktik i krijimit të veprës artistike tek artisti nuk janë të zhvilluara barabar edhe elementet e përmbajtjes edhe ato të formës së veprës së ardhshme; në këtë fazë çdo artist e ka më shumë të qartë se ç'do t'u thotë të tjerëve se sa në ç'mënyrë, si do t'ua thotë. Në kokën e artistit, janë më të zhvilluara elementet e përmbajtjes se sa ato elemente të formës artistike të veprës së ardhshme. Dhe kjo nuk është e rastit. Përmbajtja artistike përbëhet nga ndjenja, mendime, ide etike, filozofike, politike etj. dmth. nga

një material shpirtëror, ideal, i cili mund të formohet e të zhvillohet më lehtë në mendjen e artistit se sa elementet e formës, që kanë të bëjnë me materializimin e këtyre mendimeve dhe ndjenjave. Për këtë arsye në kokën e artistit elementet e formës nuk mund të arrijnë po atë shkallë kristalizimi e qartësie që arrijnë elementet e përmbajtjes. Pra, qysh në fillim lind kontradikta midis elementeve më të zhvilluar të përmbajtjes dhe formës relativisht të prapambetur. Zgjidhja e kësaj kontradikte, që do të zhdukte prapambetjen e formës nga përmbajtja, që do të shpinte formën në përputhje me përmbajtjen, s'mund të bëhet veçse përmes punës praktike për krijimin e veprës artistike. Me këtë fillon faza e objektivizimit, e materializimit të përmbajtjes në formën që i përshtatet.

Për të gjetur një formë adekuate ndaj përmbajtjes artistit angazhohet në një punë këmbëngulëse, provon, eksperimenton, përpunon variante të ndryshme, bën lloj-lloj skicash, kërkon detajet e hollësitë me të cilat ndërton figurat artistike. Në këtë fazë të krijimtarisë vepron ligji i mirënjohur: sa më shumë punë të përdoret aq më e goditur bëhet forma dhe aq më e plotë shprehet në të përmbajtja artistike, aq më harmonike bëhet shkrimja e tyre njëra me tjetrën.

Në çdo lloj arti është grumbulluar një përvojë e pasur mbi ligjësitë e rregullat e formimit të materialit jetësor, mosrespektimi i së cilave është shenjë e moszotërimit të mjeshtrisë artistike. Kështu në fushën e pikturës për ta formuar përmbajtjen ka rëndësi të respektohen rregullat e perspektivës, e reflekseve optike hije-dritë, e anatomisë, e raporteve midis tërësisë dhe pjesëve të kompozicionit, etj.

Përshtatja e formës ndaj përmbajtjes, harmonizimi i tyre paraqit vështirësi serioze. Vërtet forma artistike i shërben përmbajtjes, varet dhe përcaktohet prej saj, por ajo nuk i ngjet një dylli të butë, që ndryshon pasivisht nga çdo veprim mekanik mbi të. Forma artistike është një forcë aktive dhe ka një pavarësi relative nga përmbajtja. Prandaj të materializosh përmbajtjen në for-

mën artistike do të thotë të mposhtësh këtë rezistencë të elementeve të formës artistike, duhet që të gjithë elementet e formës të organizohen në një mënyrë të tillë që të lejojnë shkrirjen e tyre me elementet më të ndryshme të përmbajtjes.

Gjatë këtij procesi të materializimit të përmbajtjes në formë mund të ndryshojë ideja e autorit, mund të modifikohen edhe elemente të përmbajtjes edhe të formës në krahasim me përfytyrimet që kishte autori para se të fillonte punën për krijimin praktik të veprës artistike. Më se një herë ka ndodhur që artisti, duke krijuar praktikisht veprën, heq dorë ose e ndryshon idenë e tij fillestare. Pushkini ka thënë se ai u çudit që Tatjana, personazhi i poemës së tij «Eugjen Onegin», ju martua, kurse Tolstoi s'kish ndërmend ta vriste Ana Kareninën, personazhin kryesor të romanit të tij, po me këtë emër. Nga ana tjetër ndodh gjithashtu që artisti, kur nuk gjen formën e përshtatshme, e le përgjysmë ose e braktis përfundimisht ndonjë vepër të filluar. Kjo tregon se forma është një element aktiv ndaj përmbajtjes. Roli i saj mund të jetë i dyanshëm: forma mund të jetë një forcë aktive që e favorizon procesin e krijimtarisë artistike; kështu ndodh kur forma i përshtatet përmbajtjes. Kur forma s'i shkon pas shtatit përmbajtjes, kjo gjë e vështirëson procesin e krijimtarisë dhe s'lejon që në të të materializohet me forcë ekspresive një përmbajtje sa më e pasur.

Kontradiktat midis përmbajtjes dhe formës, që ndeshen në «biografinë» e çdo vepre të veçantë artistike, i gjejmë edhe në «biografinë krijuese» të çdo artisti.

Çdo njeri me prirje artistike ka në kokën e tij ide poetike, di se ç'do t'u thotë të tjerëve dhe di se si t'ua thotë të tjerëve, d.m.th. di si t'i materializojë idetë e tij në format artistike.

Çdo njeri me prirje të vërteta artistike nuk mund të krijojë vepra artistike, po qe se nuk ka ide poetike të reja, origjinale. Fjala e re që mund të thotë në art çdo artist i ri, nuk është thjesht një «shpikje», «një trillim» i tij; në fakt kjo fjalë e re buron para së gjithash nga

ndryshimet që ndodhin në vetë realitetin, në jetën shoqërore, në idealet social-estetike të njerëzve. Artisti, që sjell një fjalë të re në art, ndjen dhe zbulon para të tjerëve dhe më shpejt se ata ndryshimet që ndodhin në jetë, përpiqet t'i pasqyrojë ato në art dhe t'i vlerësojë nga idealet e reja sociale-estetike. Pra, çdo artist i ri i talentuar mund të krijojë vlera të vërteta artistike kur është i aftë të sjellë në art një përmbajtje të re.

Përmbajtja e re origjinale kërkon edhe *forma të reja*, të cilat në fillim mungojnë. Kur një artist fillon veprimtarinë e tij artistike është i detyruar medoemos të mbështetet në ato forma artistike që gjen të gatshme, në format artistike tradicionale. Novatorizmi, origjinaliteti i çdo talenti nuk shfaqet në hapat e para të veprimtarisë së tij krijuese, kur ai përdor për të materializuar përmbajtjen e re, origjinale, format artistike tradicionale. Për këtë arsye në hapat e para të krijimtarisë gati të çdo artisti të talentuar lind një kontradiktë midis *përmbajtjes së re*, që sjell ai në art, dhe *formave të vjetra tradicionale* që detyrohet të përdorë. Nga aftësia për të zgjidhur këtë kontradiktë varet në fund të fundit shkalla e talentit të tij.

Kjo kontradiktë e shtyn çdo artist të ri të kërkojë forma të reja, ato forma brenda të cilave mund të shprehet në mënyrë sa më adekuate përmbajtja e re. Natyrisht edhe format e reja s'mund të jenë një «shpikje» e thjeshtë ose një «trillim» i intelektit të tij. Format e reja çdo artist i përpunon duke u mbështetur në format ekzistuese, që janë në qarkullim, duke i modifikuar dhe duke ua përshtatur përmbajtjes së re. Nga ana tjetër, format e reja ai i krijon duke u nisur nga përmbajtja e re.

Zgjidhja e kësaj kontradikte, duke zbuluar një sistem formash të reja që i përgjigjen përmbajtjes së re, sjell lulëzimin e talentit origjinal dhe të frymës novatore të krijimtarisë së artistëve të rinj. Talenti i madh në art tërë jetën përpiqet që, duke e përtërirë artin me përmbajtje të re nga lëvizja e pandërprerë e jetës, të gjejë edhe format e reja që i përshtaten kësaj përmbajtjeje të

re. Kur artisti fillon e përsërit atë që ka thënë e stërthënë, talenti i tij vyshket, humbet origjinalitetin.

Këto që thamë mund të ilustrohen me zhvillimin e krijimtarisë poetike të Ismail Kadarese. Qysh në vëllimet e para të poezive të tij u duk përmbajtja e re, origjinale që po sillte në poezinë tonë I. Kadareja. Kjo përmbajtje e re nuk kishte shpërthyer me atë gjerësi e forcë që vërsheu në krijimet e tij të mëvonshme të viteve 60. Kjo gjë shpjegohet përveç të tjerave edhe me faktin se në hapat e para të krijimtarisë së tij poetike I. Kadareja u mbështet në format poetike tradicionale. Mirëpo përmbajtja e re që po sillte në letërsinë tonë ky poet kërkonte forma të reja. Krahas fuqizimit të përmbajtjes së re u bë përherë më e ndjeshme nevoja për forma të reja. Dhe në krijimet më të mira të I. Kadarese si p.sh. «Shqiponjat fluturojnë lart», «Përse mendohen këto male» etj. ai përpunoi një sistem figurash e mjeteve shprehëse artistike, përdori forma të reja poetike, që i dhanë mundësi të materializonte gjerësisht përmbajtjen e re të krijimeve të tij. Duke arritur një unitet harmonik midis përmbajtjes dhe formës I. Kadareja e afirmoi veten si një poet novator në letërsinë tonë.

Ligjësi, që përcaktojnë bashkëveprimin e përmbajtjes dhe të formës u nënshtrohet edhe historia e artit, e zhvillimit dhe e zëvendësimit të rrymave themelore artistike nga njëra-tjetra.

Arti është i lidhur me jetën e shoqërisë; ndryshimet që ndodhin në jetën shoqërore, herët ose vonë sjellin medoemos ndryshimin e idealeve social-estetike të grupeve shoqërore, të klasave, të shoqërisë. Rrjedhimisht ndryshimet në jetën shoqërore, në idealet social-estetike sjellin tema të reja, probleme të reja, sjellin një përmbajtje të re në art. Në hapat e para të këtyre ndryshimeve pa dyshim që vazhdojnë të kenë ndikim vendimtar format tradicionale artistike, të cilat për këtë përmbajtje të re bëhen një faktor frenues. Prandaj me kohë kontradikta midis përmbajtjes së re dhe formave tradicionale të vjetra bëhet e pashmangshme. Kur kjo kontradiktë zgjidhet d.m.th. kur në procesin e zhvillimit të

artit krijohet një sistem formash të reja, që shprehin në mënyrë adekuate përmbajtjen e re, atëhere lind një rrymë e re artistike.

Çdo rrymë e re artistike i nënshtrohet ligjit të dialektikës, si të thuash, zhvillohet dhe pastaj vjetërohet, ngurtësohet. Kultura artistike s'mund të shkojë përpara e të ndjekë progresin e jetës po nuk u zëvendësuan rrymat e vjetra artistike me të reja; përmbajtja e re sjell edhe forma të reja. Në këtë kuptim historia e kulturës artistike nga një pikëpamje është edhe historia e bashkëveprimit të pandërprerë midis përmbajtjes dhe formës së artit.

ARTI DHE JETA E SHOQËRISË

Vendi i artit në Zhvillimi i artit, historia e tij nuk jetën e shoqërisë. mund të shpjegohen drejt e shkencërisht pa zbuluar lidhjet e artit me jetën shoqërore. Këto lidhje janë të shumanshme, por ka rëndësi që të njihen këto anë të tyre: vartësia e artit nga jeta shoqërore, roli i artit në historinë e njerëzimit dhe tiparet themelore të zhvillimit të tij në shoqëritë shfrytëzuese dhe në rendin socialist.

Në estetikën idealiste sundon koncepti sipas të cilit arti nuk u nënështrohet ligjeve të zhvillimit shoqëror, se ai është absolutisht i pavarur nga jeta shoqërore dhe se zhvillohet sipas disa ligjeve «imanente», «të brendshme» thjesht artistike. Sipas këtij koncepti arti nuk ka lidhje me jetën shoqërore dhe shkaqet e zhvillimit të tij duhen kërkuar vetëm brenda fushës së vet artit.

Estetika marksiste-leniniste e konsideron artin një fenomen shoqëror të lidhur me gjithë jetën shoqërore. Historia e artit s'mund të kuptohet jashtë historisë së zhvillimit të shoqërisë.

Arti është një pjesë e jetës shpirtërore të shoqërisë. Veprat artistike nuk mund të identifikohen me elementet e kulturës materiale, me veglat e punës, ashtu si nuk mund të identifikohet krijimtaria artistike me prodhimin, ndonse në procesin e prodhimit mund të ketë edhe elemente të krijimtarisë artistike.

Pikëpamja që e nxjerr zhvillimin e artit drejtpërdrejt nga zhvillimi i forcave prodhuese të shoqërisë, nga niveli

i teknikës, është e gabuar, është një vulgarizim i marksizmit. Marksi në veprën e tij «Rreth kritikës së ekonomisë politike» ka vënë në dukje se disa periudha të lulëzimit të artit nuk janë në përputhje me nivelin e zhvillimit të prodhimit. «Dihet përsa i përket artit, — ka thënë Karl Marksi, — se disa periudha të caktuara të lulëzimit të tij nuk janë aspak në përputhje me zhvillimin e përgjithshëm të shoqërisë, dhe, rrjedhimisht, edhe me zhvillimin e themelit material të saj, i cili përbën, si të thuash, skeletin e organizimit të saj. Për shembull grekët, në krahasim me popujt modernë ose, gjithashtu, Shekspiri. Përsa u përket disa formave të artit, p.sh. eposi, është pranuar se ato në trajtën e tyre klasike, që bënë epokë në historinë botërore, s'mund të krijohen kurrë më dhe kanë ekzistuar vetëm në fillim të prodhimit artistik si të tillë. Në këtë mënyrë, në fushën e vetë artit disa forma, që kanë rëndësi të madhe, janë të mundshme, vetëm në një shkallë relativisht të ulët të zhvillimit artistik». ¹⁾ Sikur të merrej niveli i prodhimit si faktor vendimtar ndaj zhvillimit të artit, atëhere do të ishte e pamundur të shpjegohej pse arti i epokës së Rilindjes evropiane nga shumë pikëpamje qëndron më lart se arti i sotëm dekadent borgjez, ndonse niveli i teknikës sot është shumë më i lartë se në kohën e Rilindjes.

Vetëm nga një pikëpamje arti lidhet drejtpërdrejt me prodhimin, nga pikëpamja e mjeteve teknike materiale, të cilat përcaktohen nga niveli i zhvillimit të forcave prodhuese. Kështu zhvillimi i mjeteve të ndriçimit në teatër, apo i gjinive artistike të radios e të televizionit është në lidhje të drejtpërdrejtë me zhvillimin e teknikës, të forcave prodhuese.

Po edhe pse nuk lidhet drejt për drejt me forcat prodhuese të shoqërisë arti nuk është një fenomen krejtësisht i izoluar dhe i pavarur nga jeta shoqërore.

1) Marksi dhe Engelsi për kulturën dhe artin f. 113-114

Arti është një nga pjesët më të lashta të superstrukturës së shoqërisë, po ai përmban edhe elemente që s'kanë drejt për drejt karakter superstruktural. Kështu mjetet teknike materiale, që përdoren për të krijuar figurat artistike (gjuha në letërsi, ngjyrat në pikturë, mermeri në skulpturë, etj.) nuk kanë karakter superstruktural. Pavarësisht nga kjo, arti përfshihet në superstrukturën e shoqërisë, sepse ana e tij themelore, përmbajtja e tij është një pasqyrim i jetës, i realitetit, përmbledh një varg idesh morale ose politike, filozofike ose artistike. Arti, si fenomen specifik i shoqërisë, shërben për të pasqyruar në një mënyrë të veçantë, figurative, realitetin, për të shprehur ndjenja e mendime të grupeve të caktuara shoqërore. Për këto arsye artin e quajmë edhe formë të veçantë të ndërgjegjes shoqërore.

Si pjesë e superstrukturës, si një formë e veçantë e ndërgjegjes shoqërore, arti, është i lidhur me mijëra fije me jetën shoqërore, me marrëdhënjet shoqërore; për më tepër ai dhe zhvillimi i tij përcaktohen në fund të fundit nga kushtet e jetës materiale, nga baza ekonomike e shoqërisë, nga qenja shoqërore. Si të jetë, në fund të fundit, gjendja social-ekonomike, që zenë njerëzit në një sistem të caktuar marrëdhënesh prodhimi, ashtu është edhe kultura e tyre shpirtërore, edhe arti i tyre. Nga ana tjetër, ndryshimet që ndodhin në bazën ekonomike të shoqërisë përcaktojnë, në fund të fundit, edhe ndryshimet më të rëndësishme në historinë e artit.

Arti gjithmonë e ka nxjerrë përmbajtjen nga vetë realiteti, nga jeta shoqërore, dhe ka pasqyruar veçoritë e jetës shoqërore. Ndryshimet që ndodhin në bazën ekonomike të shoqërisë sjellin si pasojë ndryshimin e vetë objektit të artit, të atyre anëve të realitetit që paraqitin interes për t'u pasqyruar në art, sjellin ndryshimin e atyre idealeve estetike që frymëzojnë krijimtarinë artistike, sjellin ndryshimin e vetë subjektit të krijimtarisë artistike, të vetë artistit, që është mishërim marrëdhënesh

të caktuara shoqërore, zëdhënës i forcave të caktuara shoqërore. Me ndryshimin e bazës ekonomike të shoqërisë ndryshojnë metodat e krijimtarisë artistike dhe rrymat artistike zëvendësojnë njëra tjetrën. Në rende të ndryshme shoqërore s'janë të njëjta kushtet ekonomike, politike, ideologjike, brenda të cilave zhvillohet arti, kushtet e përdorimit të kulturës artistike, etj.

Duke e pranuar bazën ekonomike si faktorin që përcakton në fund të fundit zhvillimin e kulturës artistike, marrëdhënjet midis artit dhe rendit ekonomik nuk duhen përfytyruar në një mënyrë simpliste.

Së pari, nuk duhet menduar se çdo imtësi e kësaj apo e asaj vepre konkrete artistike, se çdo hollësi në «biografinë krijuese» të këtij apo të atij artisti varen dhe përcaktohen nga baza ekonomike e shoqërisë. Baza ekonomike, ndryshimet e saj, përcaktojnë drejtimet më themelore të zhvillimit të artit, si të thuash, «bulevardin» e historisë së kulturës artistike. Hollësitë e ndryshme dhe elementet e veçanta të dorës së dytë për nga rëndësia në veprat e autorëve të ndryshëm nuk varen e nuk përcaktohen drejtpërdrejt nga baza ekonomike; ato kanë lidhje edhe me shumë faktorë të tjerë që veprojnë brenda një rendi shoqëror. Prandaj baza ekonomike përcakton tiparet themelore të kulturës artistike, drejtimet dhe fazat kryesore të zhvillimit të saj, kthesat më të rëndësishme të zhvillimit të artit, ndryshimin e përmbajtjes së rrymave artistike dhe zëvendësimin e tyre nga njëra-tjetra.

Së dyti, roli përcaktues i bazës mbi zhvillimin e artit në shumë drejtime është i ndërmjetësuar nga faktorë të tjerë të tillë si pikëpamjet politike dhe morale, filozofike dhe shkencore, etj. Format e tjera të ndërgjegjes shoqërore, që pasqyrojnë gjithashtu rendin ekonomik e politik të shoqërisë, ndikojnë nga ana e tyre mbi artin. Filozofia ndihmon në formimin e botëkuptimit të artistëve, morali ndikon përmes përfytyrimeve që ata kanë mbi të mirën dhe mbi të keqen etj. Ndryshimet që

ndodhin në bazën ekonomike pasqyrohen më drejtpërdrejt dhe më shpejt në pikëpamjet politike të njerëzve dhe nëpërmjet këtyre depërtojnë edhe në përmbajtjen e artit. Prandaj që të spjegohet drejt historia e artit duhet që të merret parasysh jo vetëm roli i bazës ekonomike, por edhe i formave të ndryshme të ndërgjegjes shoqërore. Kështu p.sh. arti mesjetar nuk mund të kuptohet në qoftë se nuk dimë që në këtë periudhë monopoli në gjithë jetën shpirtërore i përkiste fesë.

Së treti, arti ka edhe një pavarësi relative nga baza ekonomike. Kjo pavarësi relative ka shfaqje të ndryshme dhe të shumta. Arti ka edhe ligjet e tij të veçanta artistike, që lozin një rol me rëndësi në zhvillimin e tij. Pavarësia relative shfaqet në rolin që ushtrojnë traditat artistike mbi zhvillimin e artit. Ndonse kushtet ekonomike shoqërore ndryshojnë në epoka të ndryshme, arti i një epoke ose kombi mund të ndikojë mbi artin e një epoke ose kombi tjetër; po kështu forma artistike të krijuara në një epokë përdoren dhe në një epokë tjetër. Këto tregojnë se ka një farë vazhdimësie në historinë e zhvillimit të kulturës artistike, që shpreh pavarësinë relative të artit nga baza ekonomike.

Natyrisht kjo pavarësi është relative e jo absolute sepse çfarë ruhet nga arti i epokave të mëparshme, *cilat tradita* përdoren, në *ç'drejtime* zhvillohen, të gjitha këto varen e përcaktohen në fund të fundit nga kushtet ekzistuese shoqërore, sidomos nga rendi ekonomik e politik i shoqërisë. Ndryshimet në jetën e shoqërisë, që sjellin ndryshimin e idealeve social-estetike të njerëzve, sjellin medoemos, herët a vonë, ndryshime në fushën e artit.

Karakter i historik i artit.

Arti ka karakter *historik*; ai është pjellë e kohës dhe pasqyron veçoritë e jetës shoqërore në çdo etapë konkrete të zhvillimit të saj, pasqyron ndryshimin historik të idealeve social-klasore estetike të njerëzve. Karakteri historik i artit shpjegon edhe shkakun e daljes së rrymave të ndryshme artistike që kanë zëvendësuar njëra-tjetrën.

«Arti dhe letërsia, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — si produkt i veprimtarisë njerëzore, si fenomene shoqërore objektive, zhvillohen vazhdimisht, janë gjithmonë në rritje, ashtu siç është në zhvillim dhe në rritje vetë shoqëria njerëzore. Një pjesë e krijimtarisë letrare dhe artistike vjetërohet dhe shpejt harrohet, pjesë të tjera lulëzojnë, zhvillohen dhe vazhdojnë të rrojnë për aq kohë sa kanë forcë të kryejnë një funksion në shoqëri e në jetën e njerëzve» 1).

Megjithë karakterin historik të artit, që lind si produkt dhe pasqyrim i kushteve të caktuara ekonomiko-shoqërore të një epoke dhe që plotëson kërkesat artistike të njerëzve të asaj epoke, estetika marksiste-leniniste konstaton se ndodh që veprat artistike të krijuara në një epokë e ruajnë vlerën dhe pëlqehen edhe nga njerëzit e një epoke tjetër. «Nuk është vështirë të kuptosh, — ka thënë Karl Marksi, — se arti grek dhe eposi lidhen me forma të caktuara të zhvillimit shoqëror. E vështirë është të kuptosh pse ato vazhdojnë akoma të na japin kënaqësi artistike dhe, gjer në një farë shkalle, ruajnë vlerën e normës dhe të shembullit të pakapërcyeshëm» 2).

Pse ndodh që veprat artistike të krijuara në një epokë mund t'u japin kënaqësi edhe njerëzve të një epoke tjetër?

Kjo shpjegohet me faktin se veprat e përsosura artistike, që janë mbujtur me idalet social-estetike përparimtare të kohës, kanë *vlerë njohëse*, shërbejnë si dokumenta historike që na tregojnë për jetën e njerëzve të epokave të mëparshme. Të tilla vepra shquhen për një

1) Enver Hoxha. Raporte e fjalime (1967-1968) f. 479-480.

2) Marksi dhe Engelsi për kulturën dhe artin, f. 115

pasqyrim me vërtetësi artistike të realitetit konkret historik. Duke qenë koncentrate dijesh mbi një epokë, mbi një shoqëri të caktuar, ato plotësojnë një funksion të rëndësishëm njohës, përmes të cilit u shkaktojnë edhe njerëzve të një epoke tjetër kënaqësi estetike. Veprat më të përsosura të artit antik grek, sipas Marksit, e ruajnë vlerën estetike edhe për kohën e re, përveç të tjerave, sepse në to është pasqyruar në mënyrë të mrekullueshme «fëminia e njerëzimit» si një fazë që s'ka për t'u përsëritur më në historinë e njerëzimit. Tregimet e Migjenit vazhdojnë të na kënaqin edhe neve sepse kanë një vlerë të madhe njohëse, janë një monument historik i jetës së vendit tonë në kushtet e regjimit të Zogut.

Veprat e përsosura përparimtare artistike, që trashëgohen nga e kaluara, vazhdojnë të kenë vlerë edukuese për njerëzit e një epoke tjetër. Në idealet e klasave përparimtare të rrethit të ndryshme ka jo vetëm dallime, por edhe anë të afërta, të përbashkëta. «Ne çmojmë, ruajmë dhe zhvillojmë, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — nga arti dhe letërsia e së kaluarës gjithshka është e mirë, është e afërt me idealet dhe aspiratat e punonjësve dhe u shërben atyre». ¹⁾ Idealet e Migjenit ndryshojnë nga tonat, mirëpo veprat e tij edukojnë edhe sot brezin e ri me urrejtjen për rendin shfrytëzues, që kish zhytur në mjerim e varfëri masat e gjera punonjëse.

Veprat e përsosura artistike të epokave të mëparshme janë koncentrate përvoja estetike dhe artistike, janë bartëse të mjeshtërisë së lartë artistike. Mjeshtëria artistike, e materializuar në këto vepra është burim kënaqësie estetike. Nga ana tjetër veprat e përsosura artistike të epokave të më parshme kanë shërbyer e shërbejnë si burim përvoja për artistët e epokave të mëvonshme. Çdo artist i ri, për të përsosur mjeshtërinë e tij, mëson jo vetëm nga artistët bashkëkohës, por edhe nga paraardhësit e tij.

Këto janë shkaqet kryesore që veprat e krijuara në një epokë vazhdojnë tu shkaktojnë kënaqësi estetike edhe njerëzve të një epoke tjetër.

1) Enver Hoxha — Raporte e fjalime (1967-1968) f. 480

Natyrisht, të gjitha këto, nuk e mohojnë karakterin historik të artit. Njerëzit e ditëve të sotme mund të kënaqen estetikisht me veprat e krijuara në kohët e lashta, por nuk duhet menduar se ata plotësojnë gjithë kërkesat e tyre me artin e së kaluarës; përkundrazi, këto kërkesa ata i plotësojnë kryesisht me artin e ri që krijojnë. S'duhet menduar gjithashtu se arti i ri që të kënaqë estetikisht njerëzit që e krijojnë, duhet të imitojë artin e epokave të mëparshme. Përkundrazi, sikur ai të imitonte artin e mëparshëm, nuk do të kishte asnjë vlerë estetike. Marksi ka treguar se sikur në epokën e kapitalizmit të krijoheshin poema epike të llojit të Iliadës ose të Odisesë ato s'do të kishin vlerën që kanë këto poema, të cilat i shkojnë pas shtatit fëmijërisë së njerëzimit. «Çdo krijim i çfardo epoke, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — është bërë me tendencë, frymëzohet nga idetë e kohës, mban vullën e luftës së klasave dhe të ideologjisë së kohës së vet, prandaj veprat e artit e të kulturës botërore, sado të përsosura qofshin, nuk mund të vlejnë në tërësinë e tyre si model për çdo kohë e çdo epokë» ¹⁾.

Jeta e shoqërisë s'ri kurrë në një vend, ajo ecën përpara dhe së bashku me të ndryshojnë idealet social-estetike. Njerëzit e çdo epoke ose klase krijojnë gjithmonë një art të ri, që shpreh e pasqyron veçoritë e jetës së tyre, ndonse kënaqen edhe me shumë vepra artistike të krijuara në të kaluarën. Bile veprat artistike të së kaluarës shpesh na kënaqin jo me ato anë që i kënaqin njerëzit që i krijuan. Kështu p.sh. piramidët, tempujt e madhërisëm të kohëve të lashta, u pëlqenin skllavopronarëve si personifikim i forcave të mbinatyrshme, kurse po këto vepra ne na shkaktojnë kënaqësi estetike si personifikim i forcave dhe i energjive të pashteruara të popullit punonjës, që i ngriti ato me mundin, gjakun e djersën e tij. Diferencat në idealet social-estetike të njerëzve të sotëm dhe të njerëzve të kohës së lashtë nuk mund të mos sjellin edhe një vlerësim të ndryshëm të këtyre veprave artistike.

1) Enver Hoxha — Raport i KQ në Kongresin V të KQ të PPSH f. 139

Të gjitha këto tregojnë se arti ka karakter historik, pasqyron drejtpërdrejt veçoritë e rendit ekonomik, politik, shoqëror të epokës ose të klasës që e ka krijuar. Për këtë karakter historik të artit flet e gjithë historia e zhvillimit të tij, që nga koha kur lindi dhe deri në ditët e sotme.

Roli i artit në jetën e shoqërisë. Arti duke qenë i varur nga jeta e shoqërisë, është edhe një fenomen shoqëror që ushtron një ndikim të rëndësishëm mbi zhvillimin shoqëror, është një faktor aktiv. Roli aktiv i artit shfaqet nëpërmjet funksioneve të tij. Prandaj analiza e funksioneve të artit ndihmon për të kuptuar rolin shoqëror të artit, domosdoshmërinë e tij sociale.

Historia e doktrinave estetike tregon se interpretimi i funksioneve të artit është bërë gjithmonë në mënyrë tendencioze dhe ka qenë një nga rrugët përmes së cilës estetët janë përpjekur të ndikojnë dhe kanë ndikuar mbi praktikën artistike, kurse klasat e ndryshme janë përpjekur ta venë artin në shërbim të tyre. Doktrinat estetike mistiko-fetare të mesjetës e konsideronin artin si një mjet komunikimi me forcat hyjnore në botën e përtejme; në këtë mënyrë ato synonin ta vinin artin tërësisht në shërbim të fesë, të klerit. Teoritë estetike të përfaqësuesve të aristokracisë feudale e shikonin artin si një mjet argëtimi e zbavitjeje. Edhe kjo pikëpamje përputhej me jetën e pozitën parazitare të aristokracisë në shoqëri. Në epokën e Rilindjes evropjane, kur borgjezia ishte klasë përparimtare dhe shprehej kundër obskurantizmit mesjetar, mbronte zhvillimin e shkencave të sakta, estetët borgjezë e konsideronin artin si një armë të fuqishme njohjeje. Arti që do të orientohej nga një koncept i tillë estetik, do të ishte realist dhe vetëkuptohet se do të zbulonte plagët e feudalizmit dhe do t'i bënte një shërbim të mirë borgjezisë. Sot, kur borgjezia është një klasë reaktionare, estetët borgjezë nuk e kanë pa qëllim që mohojnë vlerën njohëse të artit dhe që përkrahin rrymat antirealiste në artin dekadent borgjez.

Në konceptet estetike që përmendëm më sipër funk-

ksionet e artit përcaktohen në mënyrë të njëanshme dhe s'përfillet shumanshmëria e artit dhe, si pasojë, e funksioneve të tij. Në të vërtetë arti është një fenomen i ndërlikuar dhe i shumanshëm, që hyn në lidhje të shumanshme me realitetin dhe që ndikon mbi jetën shoqërore në mënyrë të shumanshme. Prandaj estetika marksist-leniniste pranon se arti ka plotësuar e plotëson jo një funksion të vetëm, por disa funksione njëkohësisht.

Kur përpiqemi të zbulojmë rolin e artit në jetën shoqërore na bie në sy menjëherë se veprat artistike kanë shërbyer si mjet për të transmetuar një informacion të caktuar mbi realitetin. Në çdo vepër të vërtetë artistike përfshihet një informacion i caktuar mbi fenomenet estetike të realitetit, mbi jetën e njerëzve, mbi ndjenjat dhe mendimet e tyre. Duke patur këtë «ngarkesë informative» veprat artistike kanë shërbyer si mjet komunikimi midis njerëzve. S'ka patur artist që përmes krijimeve të tij të mos ketë dashur t'u thotë të tjerëve diçka mbi jetën, atë që i zjen në zemër, në shpirt. Prandaj *funksioni komunikativ* është një nga funksionet që ka plotësuar e kryen arti. Bile studimet komplekse të bëra nga shkencat moderne dëshmojnë se arti si mjet komunikimi është i afërt me çdo lloj sistemi tjetër që plotëson funksione komunikative.

Arti shërben si mjet komunikimi, duke qenë një sistem i caktuar shenjash, dmth duke qenë një «gjuhë» e veçantë. Ky sistem shenjash, «gjuha» e artit është gjuha e pasqyimit figurativ të realitetit, e tërë atyre mjeteve specifike artistike që përdoren në çdo lloj apo gjini arti për ndërtimin e figurave artistike, për objektivizimin e informacionit që transmetohet. Prandaj, të kapësh përmbajtjen e veprave artistike do të thotë, nga një pikëpamje, të deshifrosh «gjuhën» e veçantë të artit dhe ta njohësh atë, ta zotërosh atë. Njohja e «gjuhës» së artit, me qëllim që të kapësh informacionin që jep ajo nuk është ndonjë aftësi instinktive e njeriut, por fitohet dhe edukohet në shoqëri. Kjo aftësi edukohet në shoqëri në radhë të parë nëpërmjet kontaktit të njeriut me vepra sa më të ndryme artistike, kontakt që fillon qysh në fëmijëri dhe që

zgjerohet më vonë. Njëpërmjet kontaktit me veprat artistike njeriu shpesh, pa e kuptuar, njihet dhe zotëron «gjuhën» e veçantë të artit, mësohet t'u nxjerrë kuptimin e vërtetë sistemit të posaçëm të shenjave që përdoren në art. Po kjo nuk është një punë e lehtë. Kur është fjala për tregimin ose romanin, njerëzit e zakonshëm nuk ndjejnë ndonjë vështirësi të veçantë për ta kuptuar «gjuhën» e tyre artistike, por kur kalon në fushën e poezisë vështirësitë bëhen më të ndijshme dhe për ndonjë lloj arti si p.sh. për «gjuhën» e operës, të muzikës së dhomës ose të muzikës simfonike, njerëzve u duhet një përgatitje paraprake, një stërvitje më e gjerë, bile edhe një kulturë e caktuar muzikore.

Mund të përmendim një shembull tjetër. Njerëzit që për herë të parë asistojnë në shfaqjen e një kinofilmi, që nuk e njohin gjuhën artistike të kinematografisë, tmerrohen kur shikojnë automobilin që vjen nga ekrani me shpejtësi në drejtim të spektatorit, duke mos dalluar në këtë mënyrë figurën «automobil» nga vetë automobili real. Po kështu spektatori që për herë të parë asiston në shfaqjen teatrale dhe shpejton «ta ndihmojë» aktorin Otello të mos bëhet viktimë e intrigave të Jagos, tregon se nuk e njeh «gjuhën» artistike të teatrit. Sa më i gjerë është kontakti i njeriut me artin, me llojet dhe gjinitë e ndryshme të tij aq më fortë ai mësohet ta kuptojë «gjuhën» e tij. Pa dëgjuar muzikë simfonike nuk mund të të pëlqejë dhe ta shijosh. Marksi ka thënë: «Në qoftë se kërkon të kënaqesh me artin, ti duhet të jesh një njeri me kulturë artistike». ¹⁾

Prandaj, sa më e kuptueshme që të jetë «gjuha» që përdor artisti në krijimet e tij aq më e madhe është sasia e informacionit që transmetohet njëpërmjet tyre dhe që kapet nga lexuesit, aq më i zhvilluar do të ishte funksioni komunikativ i veprave artistike.

Veprat artistike, duke transmetuar një informacion të caktuar, njëkohësisht, u shkaktojnë njerëzve kënaqësi estetike. Asnjë vepër artistike nuk do të kishte vlerë es-

1) K. Marksi dhe F. Engelsi mbi artin, rusisht V. I, f. 171

tetike po të mos u pëlqente estetikisht. Kur romani që je duke lexuar s'të emocionon estetikisht, s'të tërheq e s'të pëlqen, e le mënjani. Forcë emocionuese estetike duhet të ketë pa përjashtim çdo vepër arti. Mirëpo kjo gjë tregon se arti, përveç funksionit komunikativ, plotëson edhe një funksion tjetër, *funksionin hedonistik*. ²⁾

Kënaqësia estetike që fitojmë prej veprave artistike buron, së pari, nga vetë përmbajtja dhe vlera estetike e veprave artistike. Sa më e pasur të jetë përmbajtja estetike e veprës, aq më e madhe është dhe kënaqësia estetike që na shkakton. Por kënaqësia estetike që na jep arti nuk varet vetëm nga përmbajtja e tij, sepse për ndryshe nuk do të ndodhte që e njëjta vepër dikujt i pëlqen, kurse një tjetri jo. Kënaqësia estetike varet, së dyti, nga lexuesi, nga spektatori, nga formimi artistik dhe kultural i tij, nga idealet social-estetike të tij. Çfardo lloj përmbajtjeje që të ketë një vepër arti, sado e lartë që të jetë mjeshtëria artistike e materializuar në të, ajo nuk mund të të pëlqejë dhe të të kënaqë estetikisht në qoftë se shijet e tua estetike, idealet e tua social-estetike nuk përkojnë me ato që janë mishëruar në veprën artistike. Po kur përmbajtja e veprës artistike përputhet me idealet, me shijet estetike të spektatorit, ky fiton gjithë atë kënaqësi estetike që buron nga vetë përmbajtja e veprës artistike.

Mirëpo ç'do të thotë të fitosh kënaqësi estetike nga arti? Kjo do të thotë të kuptosh «gjuhën» e veçantë, figurative të tij, përmes së cilës mund të shijohen gjithë elementët e përmbajtjes dhe të formës së një veprë artistike.

Kënaqësia estetike që fitojnë njerëzit nga veprat artistike lidhet me aftësinë e tyre për të kuptuar «të fshehtat» e mjeshtërisë artistike. Zbulimi në veprat artistike i mjeshtërisë nuk mund të mos na japë, të pak-

2) Hedonizëm vjen prej greqishtes së vjetër; kjo fjalë është përdorur në doktrinat morale për të karakterizuar ato teori etike që e quajnë kënaqësinë vlerë morale.

tën, një pjesë të atij gëzimi që ka ndjerë artisti kur e ka krijuar.

Kënaqësia estetike është gjithashtu edhe kënaqësi e njohjes, e dijes. Perceptimi i veprave artistike është njëkohësisht proces njohjeje, grumbullim dijesh mbi realitetin. Veprat e përsosura artistike na japin lloj-lloj dijesh.

Në estetikën formaliste borgjeze janë bërë e bëhen përpjekje për ta parë artin si mjet zbavitjeje e argëtimi. Kështu kritik i francez P. Goskot thotë: «Letërsia është argëtim». Këtij mendimi mund t'i përgjigjemi me fjalët e M. Gorkit: «Argëtim i shpirtit»? Është vërshtirë të përfytyrosh ndonjë qenje, «shpirti» i së cilës të prehet, kur lexon «Prometenë», «Hamletin», «Don Kishotin», «Faustin», librat e Balzakut e të Dikensid, të Tolstoit dhe të Stendalit, të Uspenskit e të Çehovit, dhe, përgjithësisht, ato libra, në të cilat ndodhet ajka e mendimeve, e ndjenjave, e gjakut dhe e lotëve të hidhura nëpërmjet figurash dhe fjalësh të mrekullueshme artistike¹⁾.

Arti nuk është vetëm një argëtim, zbavitje e dëfrim i paqëllimtë, por ka qenë dhe është një mjet i fuqishëm njohjeje. Prandaj një funksion tjetër i artit është *funksioni njohës*.

Veprat e përsosura artistike na njohin me problemet, preokupacionet, ndjenjat dhe mendimet e njerëzve, të klasave ose të grupeve të ndryshme shoqërore, me kontradiktat dhe konfliktet e mëdha të jetës. Duke folur për funksionin njohës të artit, K. Marksi ka thënë se shkolla e romancierëve realistë anglezë (Dikens, Bronte, Hashell) ka dhënë «më shumë të vërteta politike dhe shoqërore në krahasim me ato që kanë dhënë politikanët, publicistët dhe moralistët e kësaj periudhe». ²⁾ Po kështu F. Engelsi, duke patur parasysh vlerën njohëse të «Komedisë njerëzore» të Balzakut, e quajti këtë «doktor të shkencave shoqërore».

1) Estetika dhe letërsia, V. II. f. 441

2) K. Marks, F. Engels mbi artin, rusisht, V. I. f. 529

Funksioni njohës i artit ndryshon nga ai i shkencës. Nëpërmjet artit njerëzit grumbullojnë dije pa atë mundim dhe sforcim që lyp zotërimi i shkencës. Edhe përmbajtja e dijeve që fitojnë njerëzit nga arti ndryshon nga përmbajtja e dijeve shkencore. Ndërsa shkenca me anë të koncepteve, të ligjeve e të teorive të saj na jep dije mbi anët e përgjithshme të sendeve, arti paraqit sende dhe fenomene konkrete dhe përmes tyre na jep dije mbi të përgjithshmen dhe mbi qëndrimin vlerësues të njeriut ndaj realitetit. Prandaj arti nuk është nga kjo pikëpamje një dublim i thjeshtë i shkencës.

Njerëzit, duke ju drejtuar artit, si të thuash, bien nën veprimin e forcës emocionuese, tërheqëse të artit që i bën të gëzohen ose të hidhërohen. Prandaj me forcën e tij emocionuese arti ndikon fuqimisht mbi njerëzit, ushtron një fuqi të madhe edukuese, dmth plotëson edhe *funksionin edukues*. Arti vepron mbi psikikën, mbi ndjenjat dhe mendimet e njeriut, mbi karakterin, vullnetin dhe psikologjinë e tij. Me këtë forcë emocionuese arti e edukon, e formon njeriun në një mënyrë të caktuar. Se në ç'drejtim ndikon në formimin e njeriut arti, — kjo varet para së gjithash nga përmbajtja ideore e tij. Kur arti është përçues i ideve filozofike, morale, politike përparimtare ai lot një rol të madh progresiv në shoqëri. Duke folur për rolin edukues të artit përparimtar shkrimtari proletar M. Gorki ka thënë: «Qëllimi i letërsisë është të ndihmojë njeriun ta kuptojë veten, t'i ngrërë besimin në veten e tij dhe t'i zhvillojë prirjen drejt së vërtetës, të luftojë të keqen tek njerëzit, të zbulojë anët e mira të tyre, të kultivojë në shpirtin e tyre vetëdijen dhe ndjenjën e urrejtjes për të keqen, ndjenjën e trimërisë, të ndihmojë njerëzit të bëhen më të fuqishëm dhe ta pasurojnë jetën e tyre me frymën e së bukurës». Ja ç'e bën artin progresiv edhe një armë të fuqishme për transformimin e realitetit. Mirëpo arti është përdorur dhe përdoret edhe nga klasat dhe forcat e vjetra shoqërore për qëllime reaksionare, për ta skllavëruar shpirtërisht njeriun, për të sëmëmurur ndërgjegjen e tij me helmin e ideve filozofike, politike, morale, artistike reaksionare.

Duke patur disa funksione arti vepron njëkohësisht mbi anë të ndryshme dhe të shumta të karakterit dhe të psikologjisë, të ndjenjave dhe të intelektit të njeriut. Mirëpo këto funksione të ndryshme nuk ekzistojnë të veçuara njeri prej tjetrit, ne i ndajmë vetëm për qëllime studimi, kurse në veprat artistike, ato shkrihen e gërshetohen njeri me tjetrin, si të thuash, «humbasin» në njëri-tjetrin.

Funksionet që përmendëm janë të përgjithshme për artin, për të gjitha llojet dhe gjinitë e artit, për të gjitha rrymat e vërteta artistike, mirëpo raporti i këtyre katër funksioneve nuk është i njëjtë në lloje dhe në gjini të ndryshme të artit. Sipas specifikës së çdo lloji arti del në plan të parë ose zhvillohet më fort herë njëri e herë tjetri funksion. Kështu, për shembull, muzika, ashtu si edhe letërsia ka edhe funksion njohës, ndonse ky zë një vend më të gjerë në letërsi se sa në muzikë; në lojën artistike të kllounit të cirkut elementi argëtues është më i gjerë se sa në lojën e aktorit dramatik. E njëjta gjë mund të thuhet edhe për rrymat e ndryshme të artit, të cilat, përveç të tjerash, dallohen edhe nga ndërthurja e ndryshme e funksioneve të artit. Metoda e realizmit socialist ka një epërsi të padiskutueshme ndaj rrymave të mëparshme artistike, sepse zbulon rrugët për një harmonizim dhe një zhvillim të njëkohshëm të të gjitha funksioneve të artit në përputhje me veçoritë specifike të materialit jetësor dhe të llojit ose të gjinisë artistike.

ZHVILLIMI HISTORIK I KULTURËS ARTISTIKE

Origjina e artit. Problemi i origjinës së artit nuk ka vetëm rëndësi historike. Nga pikëpamja e kohës ky problem na çon në një periudhë 30-50 mijë vjet përpara, kur filluan të shfaqen embrionet e veprimtarisë artistike njerëzore, por problemi i origjinës së artit është një problem aktual, rreth të cilit zhvillohen diskutime.

Të shpjegosh origjinën e artit do të thotë të shpjegosh përgjithësisht ç'është arti, ç'funksione kryen, cila është specifika e tij. Zgjidhja e shumë problemeve aktuale të estetikës varet mjaft edhe nga zgjidhja e problemit të origjinës së artit. Pastaj estetika e sotme idealiste bën përpjekje për të justifikuar abstraksionizmin, surrelizmin, primitivizmin dhe lloje të tjera të artit dekadent, reaksionar, borgjez, duke i nxjerrë argumentat nga arti i kohëve primitive. Duke shtrembëruar kuptimin dhe thelbin e artit të kohëve primitive dhe duke e konsideruar këtë shtrembërim model për artin e sotëm, estetët borgjezë përlligjin artin dekadent borgjez.

Marksii origjinën e artit dhe domosdoshmërinë e tij e lidh para së gjithash me veprimtarinë prodhuese dhe nevojat e saj. Puna e bëri njerinë qenje shoqërore aktive. Në procesin e punës njeriu vepron si qenje e vetëdijshme; veprimtaria prodhuese është një veprimtari racionale, e ndërgjegjshme, e paramenduar. Realizimi i punës, i krijimtarisë prodhuese gjithmonë ka kërkuar *njohjen* e vetive dhe të cilësive të sendeve dhe të lëndëve të natyrës,

të objekteve të punës dhe të mjeteve të prodhimit. Në procesin e punës njerëzve të kohëve të lashta u lindte nevoja për dije, për njohuri mbi realitetin; kjo nevojë për dije përbën një nga shkaqet sociale vendimtare që e bën të domosdoshëm edhe artin, që i shtyu njerëzit «ta shpiknin» krijimtarinë artistike. Kur akoma nuk ekzistonte shkencën dhe mendimi njerëzor nuk ishte i aftë të realizonte njohjen shkencore abstrakte e logjike, një rol të madh njohës në veprimtarinë e jetës e njerëzve të kohëve të lashta mund të loste dhe lojti arti. Veprat e para artistike, krijimtaria artistike, lindën si një mjet i fuqishëm njohjeje.

Kushti i parë dhe më i domosdoshëm për t'u marrë me art është mendimi figurativ. Këtë aftësi intelektuale, mendimin figurativ, nuk e kanë patur njerëzit qysh në hapat e para të lindjes së shoqërisë. Njerëzit që kanë jetuar mbi 50 mijë vjet më parë, dmth para fazës së fundit të paleolitit, nuk kanë qenë të aftë të pasqyronin realitetin në mënyrë figurative, ata mbështeteshin kryesisht në njohjen empirike shqisore. Në shkallën shqisore të njohjes mund të pasqyrohet vetëm ana e jashtme e sendeve konkrete që veprojnë mbi shqisat e njeriut, kurse arti pasqyron përmes asaj që është e përveçme, konkrete, diçka që është e përgjithshme, e brendshme, esenciale. Pikturat e paleolitit të vonë, të ruajtura në shpella, nuk janë fotografi të një kafshe konkrete, por janë një përgjithësim artistik; në to është shprehur diçka e përgjithshme, thelbësore, tipike. Kjo tregon se me anë të mendimit figurativ njerëzit mund të grumbullonin dije që s'ua jepte njohja shqisore, se mendimi figurativ ishte një hap përpara në zhvillimin e aftësive njohëse, intelektuale të njerëzve.

Prandaj nuk është e rastit që veprat e para artistike kanë qenë të lidhura drejtpërdrejt me punën, kanë qenë një modelim artistik i proceseve të jetës materiale të shoqërisë. Veprat e para artistike e nxirryn përmbajtjen e tyre nga jeta materiale, nga veprimtaria prodhuese e njerëzve. Pikturat e shpellave pasqyronin me një mprehësi, vërtetësi dhe bukuri të rrallë kafshët që njerëzit i

vritshin në gjueti, kurse vallet primitive riprodhonin në forma artistike lëvizjet plastike të njerëzve në procesin e punës. Pra, aftësia për ta pasqyruar në mënyrë figurative realitetin u fitua prej njeriut historikisht, lindi nga nevojat jetësore shoqërore, lindi si një formë më e lartë njohjeje.

Mendimi figurativ artistik nuk mund të plotësonte çdo nevojë njohëse të njeriut, nuk mund të plotësonte funksionin e mendimit abstrakt, logjik, shkencor, që është një thellim i mëtejshëm në njohjen e realitetit. Për këtë arsye në historinë e njerëzimit arti lindi para shkencës.

Në mendimin figurativ nuk veçohet e përgjithshmja nga e përveçmja, e brendshmja nga e jashtmjja, abstraktja nga konkretja, kurse mendimi abstrakt logjik shkencor pasqyron vetëm të përgjithshmen, esencialen, të veçuar nga e jashtmjja, individualja. Zaten këtu qëndron forca dhe epërsia e mendimit abstrakt logjik shkencor në krahasim edhe me njohjen shqisore, edhe me mendimin figurativ. Kjo tregon edhe shkaku pse arti lindi para shkencës; ajo shkallë abstragimi, përgjithësimi, që është e nevojshme për mendimin figurativ, është e pamjaftueshme për mendimin abstrakt logjik shkencor.

Arti vazhdoi të ekzistonte dhe ekziston edhe pasi lindi shkencën, sepse na jep një lloj të veçantë dijesh që nuk na i jep shkencën siç e kemi treguar edhe më parë. Në figurat artistike realiteti pasqyrohet përmes qëndrimit emocionues që mban artisti ndaj këtij realiteti. Në pikturat e shpellave pasqyrohen jo vetëm bukuria, forca e shkathhtësia e kafshëve të ndryshme, por edhe ndjenjat, emocionet, që u shkaktonin këto kafshë autorëve të pikturave.

Kjo veçori e mendimit figurativ tregon se arti na jep një lloj të veçantë dijesh që nuk na i jep shkencën. Kjo veçori shpjegon edhe shkaku pse edhe pasi lindi mendimi abstrakt shkencor arti vazhdoi të ekzistonte.

Nevojat shoqërore të njerëzve primitivë për të njohur realitetin kanë qenë shkaku i parë vendimtar për zhvillimin e mendimit figurativ dhe për lindjen e vetë artit.

Mendimi figurativ është një premisë për të krijuar vepra artistike, por nuk është i barabartë me to. Që të krijohet vepra artistike duhet që mendimi figurativ të materializohet, të objektivizohet në figurat artistike, në veprat artistike. Në objektivizimin e mendimit figurativ roli vendimtar i përket përsëri punës.

Krijimi i veprave artistike, kërkon punë, sado specifike që të jetë krijimtaria artistike, ajo prapsepër është punë, është një nga llojet specifike të punës.

Veprimtaria prodhuese ka qenë arena ku është zhvilluar edhe krijimtaria artistike, arsenali ku njeriu gjeti dhe i zhvilloi mjetet që i duheshin për të materializuar mendimin figurativ. Mjetet që përdornin njerëzit e lashën për të gdhendur drurin ose gurin i siguronin nëpërmjet veprimtarisë prodhuese. Në procesin e punës njerëzit mësuuan t'i përdornin këto mjete jo vetëm për të prodhuar të mira materiale, por edhe për të krijuar vepra artistike. Veprimtaria prodhuese ka qenë, ashtu siç mbetet edhe sot, baza teknike materiale e arkitekturës. Engelsi ka theksuar se njeriu në procesin e punës u përsos në mënyrë të gjithanshme nga pikëpamja fizike, u përsos dora e njeriut aq sa që me të u krijuan edhe vlera estetike, sende të bukura. Në sajë të punës, ka vënë në dukje Engelsi, dora e njeriut arriti atë shkallë përsosmërie sa që, si një forcë çudibërëse, krijoi tablotë e Rafaelit, statujat e Torvaldsenit dhe muzikën e Paganinit. Në procesin e punës dhe për nevojat e saj lindi gjuha që u bë elementi i parë, themelor, i krijimtarisë artistike letrare, u zhvillua laringu, organ i të folurit, që u bë, si të thuash, instrumenti i parë muzikor i njeriut, me ndihmën e të cilit ai krijoi pastaj tinguj të organizuar në mënyrë të posaçme. Duke u nisur nga intonacionet e gjuhës njerëzore u kalua në intonacionet muzikore, në muzikë. Puna ka qenë baza teknike për krijimin e gjithë instrumentave të tjerë muzikorë. Briri, fyelli, daulla e tjera në fillim kanë qenë mjete sinjalizimi, komunikimi në punë dhe pastaj u përdorën si instrumenta të parë muzikorë.

Në procesin e punës u zhvillua njeriu fizikisht, arriti një përsosje të tillë fizike sa që u bë zot i lëvizjeve

plastike trupore, i organizoi ato në një mënyrë të veçantë, duke hedhur vallen e parë. Me mimikën, zhestet, lëvizjet plastike trupore ai mundi të shprehte ndjenjat dhe mendimet e tij. Duke imituar lëvizjet e ndryshme të kafshëve dhe veprimet e tij në procesin e punës, njeriu veprroi për herë të parë si aktor.

Të gjitha këto tregojnë se faktori më i rëndësishëm që përcaktoi lindjen e artit ka qenë puna; ajo e bëri të mundur përvetësimin artistik të realitetit.

Arti lindi si mjet i edukimit të njeriut.

Që të realizonin prodhimin material, të siguronin mjetet e jetesës njerëzit e komunitetit primitiv kanë patur nevojë jo vetëm për dije, për njohuri mbi cilësitë e objekteve dhe të veglave të punës, por kanë patur nevojë edhe për disa cilësi të caktuara fizike dhe morale, shpirtërore të tyre, që lojnë rol të madh në veprimtarinë e përbashkët prodhuese dhe shoqërore të fisit. Të tilla cilësi ishin vullneti i paepur për të arritur qëllimin, guximi e trimëria, forca fizike, rezistenca e shkathtësia, ndjenja e solidaritetit e cilësi të tjera, që njeriu nuk i kish të vetëlindura, por i fitonte gjatë edukimit social në jetën e shoqërisë. Dhe arti lindi pikërisht si një mjet i fuqishëm i edukimit social të njerëzve.

Veprat artistike që krijoheshin nga pjesëtarët e fisit me domethënjen e tyre ideore, me kuptimin dhe me forcën e tyre emocionuese, loznin një rol të madh për t'i edukuar pjesëtarët e fisit me ato cilësi karakteri që ishin të dobishme për të, për të formuar tek ata ato ndjenja, mendime dhe gjendje emocionale shpirtërore që ishin të nevojshme në luftën dhe punën e tyre për të siguruar mjetet e jetesës. Ceremonitë e pranimit të të rinjve me të drejta dhe detyra të barabarta me ato të të rriturve, përgatitjet e fisit për gjueti, festat popullore pranverore të ringjalljes së natyrës, festat e të korrurave lindnin nevojën për këngë e këngëtarë, për valle e për vallëtarë, për përralla e aktorë, që të shprehnin ato që ndjente fisi, gëzimet e hidhërimet e tij, t'u dhuronin anëtarëve të fisit këna-

qësi dhe t'i frymëzonin për vepra të dobishme. Roli i artit si mjet për edukimin social të njeriut është edhe një fakt kuptimplotë që tregon pse arti u ruajt në shoqëri edhe pasi kishte lindur shkencën. Ai u ruajt si mjet i fuqishëm i edukimit social dhe i njohjes së realitetit nga njeriu.

Njerëzit primitivë i konsideronin gabimisht krijimet e tyre artistike si pjesë të «magjisë», si elemente të ceremonive të ndryshme fetare, dhe besonin se veprat artistike u shërbenin me forcën e tyre «çudibërëse» dmth si elemente të «magjisë». Në të vërtetë veprat artistike nuk kishin asnjë forcë çudibërëse. Vallja, edhe pse njerëzit primitivë besonin në forcën çudibërëse të saj, nuk u ngrinte «magji» kafshëve të egra dhe nuk ishte e dobishme për pjesëtarët e fisit si «magji».

Atëhere mos vallë njerëzit primitivë, që e quanin artin «magji», duke u marrë me të shpenzonin pa kuptim dhe pa qëllim energjitë e tyre fizike dhe shpirtërore? Mos vallë për mijëra vjete me radhë për ata arti ka qenë një zbavitje, dëfrim i kotë, i paqëllimtë? Mos vallë për njerëzit primitivë arti pat qenë një mashtrim i thjeshtë, sepse prej tij ata nuk nxirrnin dobinë që prisnin e në të cilën besonin? Sikur arti të kishte qenë një mashtrim i thjeshtë, një shpenzim i kotë, i paqëllimtë dhe i padobishëm forcash e mjetesh, me siguri njerëzit primitivë do të kishin hequr dorë në fund të fundit prej tij, do ta kishin braktisur këtë lloj veprimtarie. Po arti, ndonse jo në atë drejtim që prisnin ata (dmth jo si «magji»), u sillte njerëzve të fiseve primitive një dobi dhe përfitim të madh, si instrument i fuqishëm në duart e tyre për të njohur realitetin dhe për t'i edukuar në mënyrë sociale, për t'i brumosur ata me ideale social-estetike të fisit. Njerëzit primitivë megjithëse nuk e kuptonin, i ndjenin dobinë dhe përfitimet që kishin prej artit dhe për këtë arsye nuk hoqën dorë prej tij, vazhduan të merren për mijra vjete me radhë me krijimtari artistike.

Duke kërcyer valle njerëzit primitivë besonin dhe ndjenin se nuk u shkonin kot energjitë, ndonse në realitet vallja, s'ishte «magji» dhe s'u bënte asgjë kafshëve.

Vallja ishte e dobishme për ta, sepse i edukonte në përputhje me nevojat e fisit, ishte një mjet që e përgatiste njeriun fizikisht dhe shpirtërisht për të marrë pjesë në gjueti, në punë, në veprimtarinë shoqërore. Duke marrë pjesë në valle njerëzit zhvillonin aftësitë e tyre profesionale, fitonin shprehitë e nevojshme për punë ose për lloje të tjera të veprimtarisë shoqërore të fisit. Në valle forcohej ndjenja e solidaritetit, e bashkësisë fisnore, kalitej vullneti, mposhtej ndjenja e frikës, dmth formohej karakteri i njeriut në drejtimin që i nevojitej shoqërisë. Prandaj me vallet e tyre njerëzit primitivë nuk u bënë «magji» kafshëve, por vetes së tyre.

Këto që u thanë për vallen janë të vërteta edhe për të gjitha llojet e tjera të artit. Në komunitetin primitiv patën një zhvillim të veçantë artet ornamentale. Zbukurimet ornamentale të trupit, të mjeteve të punës e të luftimit, të orendive shtëpiake etj. ishin një nga drejtimet më produktive të krijimtarisë artistike të kësaj periudhe. Mirëpo do të ishte e padrejtë dhe absurde të mendohej se njerëzit primitivë u dhanë pas arteve ornamentale për të kënaqur ndonjë ndjenjë të tyre «instinktive», për t'u kënaqur në mënyrë të paqëllimtë me të bukurën si të tillë. Në të vërtetë njerëzit para se të merreshin me art nuk kishin kurrfarë ndjenjash estetike. Kanë qenë nevojat me karakter praktik-utilitar ato që i shtynë në fillim njerëzit të merreshin me krijimtari artistike. Në këtë kuptim ndjenja e së bukurës ka qenë më tepër pasojë se sa shkak i krijimtarisë artistike.

Zbukurimet ornamentale të trupit u shërbenin njerëzve për të shprehur bashkësinë fisnore të tyre; kur filloi të shfaqet pabarazia ekonomike brenda fisit zbukurimet ornamentale shërbenin për të nxjerrë në pah gjendjen dhe pozitën social-ekonomike të njerëzve brenda fisit. Me anë të zbukurimeve ornamentale nxirreshin në pah cilësitë estetike të njeriut, të sendeve të natyrës dhe të marrëdhënjeve shoqërore. Ngjyrat e feksura të luftëtarëve primitivë theksonin forcën dhe guximin e tyre, lloji i veshjes, i vathëve, i byzlykëve, i unazave tregonte origjinin fisnore dhe social-ekonomike, pasurinë e tyre. Pra,

zbukurimet ornamentale kryenin një funksion të caktuar praktik utilitar si mjete të njohjes së realitetit dhe të edukimit social të njeriut.

Zbukurimi ornamental i mjeteve të punës, i armëve e të tjera nuk mund të kryhej vetëm si një mjet argëtimi po të mos ndjenin njerëzit primitivë ndonjë përfitim. Do të ishte absurde të mendonjë se ata kishin aq kohë të lirë, energji fizike dhe intelektuale, mjete materiale sa t'i shpenzonin sëkoti, për t'u kënaqur estetikisht. Në qoftë se njerëzit primitivë zbukurorin veglat e punës, këtë nuk e bënin për të kënaqur ndjenjë të tyre «instiktive» të së bukurës, por e bënin sepse prej saj kishin një përfitim të madh. Ata besonin se duke zbukuruar krabën, fyelin apo harkun i pajisnin ato me fuqi magjike, kurse në të vërtetë shpenzimi i kohës, i mjeteve dhe i energjive të tyre justifikoheshin me dobinë që i sillnin sendet e zbukuruar ornamentalisht në një drejtim që ata nuk e prisnin. Si rregull veglat e punës, orenditë shtëpijake të zbukuruar artistikisht, që kanë një shtojcë ornamentale artistike, njerëzit i ruajnë më mirë, kujdesen për to më fort se sa për sendet, të cilave u mungon kjo shtojcë artistike. Në këtë mënyrë njerëzit, duke i pasuruar mjetet e punës, orenditë shtëpiake, me një element artistik, e edukonin veten e tyre me atë qëndrim ndaj sendeve, që ishte i dobishëm për ta. Në këtë mënyrë artet ornamentale nuk lindën për të plotësuar ndonjë nevojë biologjike të njerëzve, por për t'i edukuar njerëzit në përputhje me nevojat shoqërore të fisit.

Të shtyrë nga nevoja të caktuara të jetës shoqërore, sidomos të prodhimit material, njerëzit filluan të merreshin edhe me art, dhe kështu tek ata filluan të formoreshin ndjenjat dhe shijet artistike. Në procesin e praktikës artistike shijet dhe ndjenjat e tyre u përsosën. Pastaj sa më të zhvilluara ishin shijet dhe përfytyrimet artistike të njerëzve aq më të përsosura kanë qenë edhe veprat e krijuara prej tyre. Arti, pasi lindi nga nevojat e prodhimit material dhe të jetës shoqërore, fitoi një pavarësi relative nga këto nevoja, u bë një forcë aktive, që influenconte drejtpërdrejt në formimin dhe zhvillimin e

mëtejshëm të shijeve dhe të ndjenjave artistike të njerëzve. Elementet e para të muzikës lindën nga nevoja me karakter praktik utilitar të jetës shoqërore, por, pasi lindën ato formuan veshin muzikor, që krijon dhe që shijon muzikën. Vesh muzikor të vetëlindur nuk ka, por ai formohet duke dëgjuar muzikën. Vetëm muzika, ka shkruar Marksi, zgjon ndjenjën muzikore të njeriut; për një vesh jomuzikor s'do të kishte kuptim muzika më e bukur. Muzika e zhvillon dhe e përsos veshin muzikor, i cili bëhet i aftë të krijojë muzikë të re akoma më të bukur. Kjo që themi për muzikën është e vërtetë edhe për artin në përgjithësi. Prandaj Marksi thoshte: «Objekti i artit krijon publikun, që e kupton artin dhe që është i aftë të kënaqet me të bukurën. Prodhimi krijon për këtë arsye jo vetëm objektin për subjektin, por edhe subjektin për objektin»¹⁾. Në këtë mënyrë dhe për këto shkaqe lindi arti. Mirëpo gjersa nevojat që e lindën artin vazhduan dhe vazhdojnë të ekzistojnë në jetën e shoqërisë, arti mbeti edhe në shoqërinë me klasa, u zhvillua, dhe sot zë një vend shumë të gjerë në jetën shpirtërore të shoqërisë.

Arti në shoqëritë shfrytëzuese. Ndarja e shoqërisë në klasa ka qenë një kthesë e thellë, e madhe në historinë e njerëzimit, një kthesë që

solli ndryshime thelbësore në të gjitha anët e jetës shoqërore. Ky faktor i rëndësishëm nuk mund të mos ndikonte fuqimisht edhe mbi zhvillimin e kulturës artistike. Me ndarjen e shoqërisë në klasa, me vendosjen e marrëdhënjeve të shfrytëzimit të njeriut nga njeriu, u bënë ndryshime të rëndësishme edhe në kulturën artistike. Këto ndryshime mund t'i përmbledhim në këto drejtime kryesore.

Ndryshe nga komuniteti primitiv, në shoqërinë shfrytëzuese arti e humbi karakterin e tij sinkretik. Në komunitetin primitiv krijimtaria artistike nuk përbënte ndonjë sferë të veçantë në veprimtarinë njerëzore, por shkrihej dhe gërshetohej me të gjitha llojet e tjera të veprim-

1) Marksi dhe Engelsi për kulturën dhe artin, f. 123

tarisë, sidomos të prodhimit material. Në procesin e diferencimit klasor të shoqërisë dhe të ndarjes së punës mendore nga puna fizike krijimtaria artistike filloi të shkëputej nga veprimtaria prodhuese dhe nga llojet e tjera të veprimtarisë njerëzore, filloi të zhvillohej si një sferë e veçantë e jetës shpirtërore të shoqërisë, ndryshe edhe nga format e tjera të ndërgjegjes shoqërore — nga morali, shkenca, filozofia, politika, etj. Natyrisht, arti, megjithse u veçua si një sferë e veçantë e jetës shpirtërore, nuk mbeti absolutisht i pavarur nga jeta shoqërore dhe nga llojet e tjera të veprimtarisë njerëzore.

Në komunitetin primitiv krijimtaria artistike ishte, si të thuash, «inpersonale», anonime dhe kolektive; atje nuk ekzistonte ndarja në autorë dhe në spektatorë. Në fitet primitive me art merreshin të gjithë pjesëtarët e tyre dhe arti u drejtohej të gjithëve; me të kënaqeshin të gjithë. Me ndarjen e shoqërisë në klasa kjo gjendje ndryshoi rrënjësisht, sepse kultura artistike u diferencua në dy rryma: *folklori*, me të cilin vazhdoi të merret kryesisht populli punonjës dhe *arti profesionist*, që u bë privilegj i një pakice, kryesisht, i klasave shfrytëzuese.

Ndarja e shoqërisë në klasa e vuri artin nën *vartësinë ekonomike* të klasave shfrytëzuese. Kjo rrethanë e kufizoi së tepërmi shkallën e lirisë së artistëve profesionistë, të cilët ndodheshin përgjithësisht në vartësi ekonomike prej klasave shfrytëzuese.

Shpeshherë në shoqëritë skllavopronare dhe feudale veprat e artistëve profesionistë nuk u përkisnin autorëve, por pasanikëve, që i mbanin artistët si skllavë ose bujkrobër të tyre. Kjo gjë i detyronte artistët t'ja përshtatnin krijimtarinë e tyre shijeve të klasave shfrytëzuese.

Vartësia ekonomike e artistëve nga klasat shfrytëzuese mori formë të shëmtuara edhe në kushtet e shoqërisë kapitaliste. Në kapitalizëm krijimtaria artistike zhvillohet në bazë të marrëdhënjeve mall-para, të marrëdhënjeve të shfrytëzimit të njeriut prej njeriut, ajo përshkohet tejprtej nga fryma e fitimit, e afarizmit dhe e merkantilizmit borgjez. Si pasojë vlera e artistit, e talentit të tij matet me çmimin që kanë krijimet e tij në tregun

kapitalist të mallrave. Në kapitalizëm, ka theksuar Marksi, artisti shpërblehet në përputhje me aftësinë që ka për të pasuruar pronarin kapitalist; në këtë kuptim s'ka rëndësi vlera e vërtetë estetike e krijimeve të tij. Në kapitalizëm artisti quhet i talentuar kur veprat e krijuara prej tij shiten e blihen me çmim të lartë në tregun kapitalist, kur «mallrat» e krijuara prej tij, të vëna në qarkullim në tregun kapitalist, u shesin fitime kapitalistëve. Marksi ka thënë se këngëtarja që këndon për qejfin e saj nuk është prodhuese në shoqërinë kapitaliste. Që ajo të jetë prodhuese duhet më parë të jetë lidhur me kontratë me pronarin e sallës së koncertit, të industrisë së kinematografisë, të industrisë së pllakave të gramafonit etj. Fryma e afarizmit, merkantilizmit, fryma egoiste e fitimit material shkaktojnë në mënyrë të pashmangshme që në tregun e mallrave të reklamohen dhe të shiten me çmime të larta vepra që s'kanë asnjë vlerë të vërtetë estetike. Në tregun kapitalist preferohet jo artisti më i talentuar, por ai që i përshtatet konjunkturës së tregut, shijeve të shëmtuara të borgjezisë, kërkesave të pronarit kapitalist, etjes së tij të pakufizuar për fitime. Në kapitalizëm shpeshherë artistët e talentuar nuk mund të ushtrojnë më mjeshtrinë e tyre për të krijuar vepra të përsosura artistike. Dhe kjo nuk ndodh rastësisht, po është e kush-tëzuar nga fakti që artistët, duke qenë të varur ekonomikisht nga pronarët kapitalistë, detyrohen të punojnë sipas kërkesave të tregut kapitalist, detyrohen të punojnë në ato fusha ku nuk lypset talent, ku karakteri krijues i punës artistike është i kufizuar. Duke patur parasysh frymën merkantiliste që sundon në shoqërinë borgjeze, Marksi thoshte se kapitalizmi është në armiqësi me disa sfera të prodhimit shpirtëror, sidomos, me artin dhe poezinë. Dekadenca që vihet re në kulturën e sotme artistike të vendeve kapitaliste nuk është e rastit, por rezultat i marrëdhënjeve ekonomike e sociale që sundojnë në kapitalizëm, i armiqësisë së kapitalizmit ndaj artit. Ringjallja e kapitalizmit në vendet revizioniste dhe ndikimi gjithnjë e më i madh i frymës së egoizmit dhe të afarizmit borgjez, janë bërë edhe në këto vende faktorë që

ushqejnë procesin e degjenerimit borgjez revizionist të artit. Prandaj përmbysja e rendit kapitalist është bërë sot një nevojë historike edhe për shkak se kapitalizmi dhe revizionizmi qëndrojnë si një pengesë në rrugën e lulëzimit dhe të demokratizimit të kulturës artistike.

Me ndarjen e shoqërisë në klasa arti profesionist nuk u vu vetëm nën vartësinë ekonomike të klasave shfrytëzuese, por edhe nën *ndikimin e drejtpërdrejtë ideologjik të tyre*. Në shoqëritë shfrytëzuese kultura artistike profesioniste ka qenë dhe është privilegj i klasave të pasura. Ajo ka qenë dhe është e mbrujtur kryesisht me idealet social estetike të këtyre klasave. Në çdo rend shfrytëzues sunduese ka qenë dhe është kultura artistike e klasave shfrytëzuese.

Me ndarjen e shoqërisë në klasa arti mori karakter klasor. Ekzistenca e klasave dhe e grupeve të kundërta shoqërore i dha karakter antagonist kulturës artistike, e ndau atë në rryma dhe në pjesë të kundërta antagonistë. Në vendet kapitaliste, për shkak të ekzistencës së klasave dhe të shtresave të ndryshme edhe kultura artistike është heterogjene. Në këtë shoqëri sunduese është kultura artistike borgjeze. Brenda kësaj kulture ekziston një rrymë me karakter të theksuar aristokratik, që krijohet për një pakicë të ngushtë snobësh nga klasat e pasura. Përdorimi i artit për qëllimet afariste të pronarëve kapitalistë ka krijuar të ashtuquajturin «art standart» që përfshin filmat komiksë dedektivë dhe pornografikë, letërsinë e verdhë bulevardeske, etj. I ashtuquajturi «art standart» është një fushë e afarizmit kapitalist, që u sjell fitime të mëdha pronarëve kapitalistë. Ai është i zhveshur nga çdo përmbajtje e shëndoshë, ai përgjithësisht injoron problemet që preokupojnë masat e gjera punonjëse të vendeve kapitaliste. I ashtuquajturi «art standart», që është një surrogato pa vlerë të vërtetë estetike, u sërviert masave për ta larguar vëmendjen e tyre nga konfliktet sociale të shoqërisë kapitaliste, nga lufta klasore, nga përshtypjet e hidhura të prozës së jetës së shoqërisë kapitaliste dhe për «t'i dëfryer» me vepra thjesht argëtuese. Përhapja e të ashtuquajturit «art standart» nuk është she-

një e demokratizimit të artit në kapitalizëm, por tregon përpjekjet kolosale të borgjezisë imperialiste për t'i skllavëruar punonjësit shpirtërisht dhe për t'i mbajtur masat nën ndikimin e ideve borgjeze. «Dekadencia dhe degjenerimi i letërsisë dhe i artit borgjez, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — janë të llahtarshëm. Me degjenerimin e shpirtave dhe të mendjes së njerëzve borgjezia mendon se ka gjetur mjetin e ri të shtypjes së mëtejshme të njerëzve dhe shuarjen e revolucioneve proletare»¹).

Në kohën e sotme në vendet kapitaliste ka edhe një grup të vogël artistësh të talentuar, që vazhdojnë t'u qëndrojnë besnikë idealeve demokratiko-borgjeze, që janë të pakënaqur nga sundimi i plotfuqishëm i oligarkisë financiare dhe nga tendencat militariste dhe fashiste që po thellohen me ashpërsimin e kontradiktave të imperializmit. Ky grup artistësh që krijon brenda rrymës së neorealizmit, paraqitet si zëdhënës i idealeve demokratike të shtresave mikroborgjeze. Krijimtaria artistike e këtyre artistëve përgjithësisht përshkohet nga kontradikta të shumta ideo-artistike, nga mungesa dhe kufizime ideo-artistike, të cilat nuk i lejojnë të plotësojnë kërkesat artistike të forcave me të vërtetë revolucionare që veprojnë në vendet e botës kapitaliste dhe që janë për transformimin revolucionar të rendit borgjez. Prandaj qysh nga fundi i shekullit të 19-të dhe sidomos në shek. e 20-të brenda shoqërisë kapitaliste u zhvillua dhe një rrymë tjetër, lindi arti proletar, revolucionar, arti i realizmit socialist. Arti proletar është i mbrujtur me idealet më përparimtare, me idealet revolucionare të klasës punëtore, të socializmit. Ky art i prin gjithë kulturës përparimtare artistike të vendeve kapitaliste dhe lot një rol të rëndësishëm si armë për edukimin e forcave revolucionare. Këtij arti i përket një e ardhme për herë e më e madhe.

Me ndarjen e shoqërisë në klasa progresi në zhvillimin e kulturës artistike mori një karakter *thellësisht kontradiktor*. Në shoqërinë shfrytëzuese nuk mund të flitet për një progres të pandërprerë, të gjithanshëm në zhvillimin e kulturës artistike. Ngritja e nivelit të mje-

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

shtërisë së artit profesionist u shoqërua me mënjanimin përgjithësisht të popullit punonjës nga kjo fushë e krijimtarisë, me kufizimin e shkallës së aktivizimit të talenteve nga gjiri i popullit në këtë fushë. Përhapja e artit kryesisht në ambjentet e klasave shfrytëzuese dhe ngritja e nivelit të kulturës artistike të tyre ka qenë shoqëruar dhe shoqërohet me uljen e nivelit kultural artistik të masave punonjëse, me ruajtjen e atyre kushteve që i lenë masat punonjëse në padije dhe në mjerim, shoqërohet me shpërbërjen e artit profesionist nga populli.

Përparimi i përgjithshëm ekonomik i shoqërisë në rendet shfrytëzuese ka qenë shoqëruar me veprimin e ligjit të zhvillimit të pabarabartë të llojeve dhe të gjinive të ndryshme të artit; lulëzimi i disa gjinive ose llojeve të artit ka qenë shoqëruar me dekadencën e llojeve ose të gjinive të tjera. Zhvillimi p.sh. i kinematografisë në vendet kapitaliste gjatë shek. të 20-të solli një dekadencë të ndjeshme të teatrit, të operas dhe të koreografisë. Në rendet shfrytëzuese shpesh herë fazat e lulëzimit të artit zëvendësohen nga fazat e dekadencës dhe të degjenerimit të tij.

Vetëm përmes kontradiktash e plagësh të tilla sociale ka qenë zhvilluar dhe zhvillohet edhe sot e kësaj dite kultura artistike në kushtet e shoqërisë shfrytëzuese, ku sundon prona private e mjeteve të prodhimit, ku një pakicë shfrytëzuesish sundojnë ekonomikisht, politikisht dhe ideologjikisht mbi shumicën dërmuese të popullsisë. Ky sundim i klasave shfrytëzuese në rendet shfrytëzuese i ka dhënë dhe i jep zhvillimit të kulturës një karakter jashtëzakonisht të shëmtuar, nga i cili ajo mund të shpëtojë vetëm nëpërmjet fitores së revolucionit proletar, nëpërmjet ndërtimit të shoqërisë socialiste e komuniste.

Karakteret klasor i artit.

Në kushtet e rendeve shfrytëzues arti, duke qenë pjesë e superstrukturës, lidhet ngushtësisht me marrëdhënjet e klasave dhe me luftën e klasave; ai u zhvilloi dhe zhvillohet nën ndikimin dhe veprimin e drejt-

përdrejtë dhe përcaktues të luftës së klasave. Në rrethana të tilla arti jo vetëm pasqyron marrëdhënjet klasore dhe luftën e klasave, por vihet drejtpërdrejt në shërbim të klasave të caktuara ose të grupeve shoqërore. «Në art, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — ashtu si në të gjithë fushat e ideologjisë, ka luftë klasash»¹).

Ndarja e shoqërisë në klasa bëri objektivisht të pamundur që artisti të krijojë si zëdhënës i aspiratave dhe interesave të gjithë shoqërisë. Në shoqërinë me klasa artisti pavarësisht nëse e kupton apo jo, i pëlqen apo jo, është i vetëdijshëm apo jo, medoemos është pjesëtar i një shtrese të caktuar dhe, si pasojë, gjithë krijimtaria e tij përshkohet nga idealet e kësaj klase apo shtrese, e gjithë krijimtaria artistike mban vulën e interesave të tyre. Në shoqëritë me klasa, historia e të cilave zien dhe është e mbushur nga lufta klasore, nuk mund të ketë artist që të qëndrojë mbi klasat, të qëndrojë anash luftës së klasave, të jetë i paanshëm ndaj interesave të kësaj apo të asaj klase. Në kushte të tilla lufta klasore shtrihet dhe pushton tërësisht edhe sferën e kulturës artistike.

Fryma klasore e artit shprehet, para së gjithash, në përmbajtjen e tij tematike. Zgjedhja e temës, e problemit që trajton artisti, ka karakter botëkuptimor; ajo nuk është një gjë e rastit për artistin. Qysh në zgjedhjen e temës shfaqet tendencioziteti klasor i çdo artisti. Nuk është aspak e rastit që në artin e shoqërive shfrytëzuese tema e revoltës kundër shfrytëzimit, tema e luftës revolucionare të punonjësve ka munguar ose ka qenë tepër e kufizuar. Nuk është gjithashtu i rastit as fakti që në artin e shoqërisë shfrytëzuese jeta e popullit punonjës ka qenë pasqyruar në mënyrë të kufizuar dhe vendin kryesor në të e kanë zënë temat mbi jetën e klasave shfrytëzuese. Prirja e artistit drejt kësaj ose asaj teme, me një fjalë zgjedhja prej tij e kësaj ose asaj teme, ka të bëjë me prirjet e përgjithshme ideologjike, me karakterin klasor të idealeve të tij artistike.

1) Enver Hoxha, Raporte e fjalime (1967-1968), f. 478.

Botëkuptimi dhe idealet estetike të largëta i shtynë dy poetë të tillë si Migjeni dhe Lasgush Poradeci, që të zgjidhnin si objekt të vargjeve të tyre gjëra të ndryshme, i pari vuajtjet e popullit punonjës dhe i dyti vajzën lozonjare flokëverdhë.

Ja si i këndonte gruas poeti formalist L. Poradeci:

*«Leshërat e tua moj çupë,
Valle sumbullash e rruazash
Ndaj të derdheshin mi supe
Posi vargje prej unazash.
Kur ndaj tufësh borzilogu
Lulëzonte lul' e kuqe,
Afër saj un' isha zogu
Që çukiste çdo burbuqe...»*
(«Vogëlushja»)

Nga pozita krejt të kundërta klasore e interpretonte këtë temë Migjeni:

*«Brylat ndër gjujë të mpshtetun,
fytyrë në shplakë e fundosun,
Qan' grueja e pikëllueme
me zemër të piksueme
(një kitarë e gjymtum,
za kange i mbytnun,
në buzë nga dhimb' e puthun
në melodin e këputun).
Hesht njeriu pran grues që qan e turpnueme.?.
Syni i venitet
në të loti vërtitet,
diçka nxjerr nga xhepi
grues ja le — dhe së shpejti
e len gruen e lumtun
në melodin e këputun».*

(«Melodi e këputun»)

Arti ka karakter klasor, sepse ai është gjithmonë përgues i pikëpamjeve të caktuara ideologjike. Nuk ka ve-

për të vërtetë artistike, në të cilën të mos shtrohet ndonjë problem moral ose politik, filozofik apo estetik, nuk ka vepër të vërtetë artistike, që në mënyrë figurative të mos propagandojë disa ide politike apo filozofike, morale apo fetare etj. Artisti mban gjithmonë një qëndrim aktiv ndaj temës që trajton, i zgjidh dhe i interpreton në një mënyrë të caktuar problemet që shtron. Tendencioziteti klasor është tipar i përgjithshëm i artit në shoqërinë me klasa. «Ati i tragjedisë, Eskili, dhe ati i komedisë, Aristofani, — ka shkruar Engelsi, — kanë qenë të dy poetë thellësisht tendenciozë, njëlloj si dhe Danteja dhe Servantesi, kurse «Intrigë e Dashuri» e Shilerit, ka meritën kryesisht se është drama e parë gjermane me tendenciozitet politik. Shkrimtarët e sotëm rusë e norvegjezë që shkruajnë romane të mrekullueshme, janë të gjithë tendenciozë».1) Ky qëndrim aktiv me tendenciozitet klasor i artistit ndaj temës rrjedh nga botëkuptimi filozofik, nga teoria estetike, nga metoda e tij artistike, në të cilat pasqyrohen medoemos interesat dhe lufta e klasave.

Mënyra e paraqitjes në art, e zgjidhjes së një problemi filozofik, moral apo politik, mënyra e shprehjes së tendenciozitetit ideor klasor në zgjedhjen dhe zgjidhjen e temës mund të jenë dhe janë të ndryshme. Por pavarësisht nga kjo, nuk mund të ketë dhe nuk ka vepër të vërtetë artistike, së cilës t'i mungojë tendencioziteti klasor.

Në historinë e artit, si në të kaluarën ashtu dhe në kohën e sotme, ka patur dhe ka artistë, të cilët e kanë quajtur të mundshme një pozitë «mbiklasore» në fushën e artit. Sipas tyre gjoja është e mundur që artisti vetëm t'i parashtrijë faktet, ta paraqitë realitetin, t'i shtrojë problemet që nxjerr jeta pa u dhënë zgjidhje dhe pa shprehur gjykimin e tij për këto gjëra, pa i vlerësuar. Ata deklarojnë se gjoja vlerësimin e fakteve dhe gjykimin për to e lenë në dorë të lexuesit, të spektatorit. Në të vërtetë këto pikëpamje janë të pathemelta.

1) Marksii dhe Engelsi për kulturën dhe artin, f. 31.

Së pari, zgjedhja e fakteve, shoshitja e tyre, zgjidhja e problemeve që shtron artisti në veprat e tij, përgjithësimet e tija artistike, nuk mund të jenë «të paanshme». Se ç'fakte paraqit, se si i shtron dhe si ua servir lexuesve — në këtë gjë nuk mund të jesh i paanshëm, nuk mund të mos kesh tendenciozitet klasor. «Asnjë njeri i gjallë, — ka thënë V. I. Lenini — nuk mund të mos marrë anën e kësaj ose asaj klase, nuk mund të mos gëzohet për suksesin e një klase ose për disfatën e tjetrës, nuk mund të mos ketë inat pjesëtarët e klasës kundërshtarë». ¹⁾

Së dyti, s'mund të ketë vepër artistike që të mos e emocionojë lexuesin, spektatorin. Çdo artist përpiket që ta bëjë sa më ekspresive, sa më emocionuese veprën e tij. Këtë cilësi e kanë patur ose e kanë edhe veprat e atyre artistëve që i reklamojnë si «të paanshëm». Veprat artistike, duke patur forcë emocionuese, ndikojnë aktivisht mbi lexuesin, i transmentojnë spektatorit tendenciozitetin ideo-klasor të autorit. Bile edhe sikur artisti, të dojë të shprehë në krijimet e tij një objektivizëm, ky kishte për të qenë gjithashtu një tendenciozitet i caktuar. Nuk është e rastit që në disa vepra të shkrimtarëve neorealistë synimi për të zënë një pozitë «ndërmjetëse», «asnjanëse» i ka bërë pikëpamjet e tyre shpeshherë të papërcaktuara, kontradiktore, jo konsekuente.

Së treti, veprat artistike kanë karakter klasor sepse në to fiksohet qëndrimi aktiv estetik i artistit ndaj realitetit; por siç e kemi vënë në dukje, qëndrimi estetik ndaj realitetit ka jo vetëm karakter njohës, por edhe akseologjik.

Pra, në shoqërinë me klasa edhe ata artistë që e shpallin veten përkrahës të idesë reaksionare të «artit për art» ose që besojnë sinqerisht se qëndrojnë si gjykatës «të paanshëm» janë në fakt përçues të ideve të caktuara ideologjike, frymëzohen nga ideale të caktuar social-klasore dhe e vënë mjeshtërinë e tyre, pavarësisht nëse e kuptojnë apo jo, në shërbim të interesave të një klase të caktuar. V. I. Lenini në artikullin e tij «Organizata e partisë dhe letërsia e partisë» ka treguar se çdo orvajtje

1) V.I. Lenini, Veprat, shqip; V. 2 f. 498-499

për ta paraqitur artistin si gjykatës «të paanshëm» është vetëm një iluzion që klasat reaksionare e përhapin, për të maskuar vartësinë e artistëve prej tyre. «Të jetosh në shoqëri, — ka shkruar V. I. Lenini, duke patur parasysh artistët dhe letrarët në shoqërinë kapitaliste, — dhe të jesh i lirë prej saj, — kjo është e pamundur. Liria e shkrimtarit, e aktorit, e artistit borgjez është vetëm një vartësi e maskuar (ose e maskuar me hipokrizi) nga qesja e parave» ¹⁾. Edhe në ka artistë që duan sinqerisht të jenë të paanshëm në luftën klasore, këtë gjë nuk mund ta arrijnë, sepse janë klasat ndërluftuese që nuk i lënë të zënë një pozitë të tillë, që përpiqen t'i tërheqin artistët në anën e tyre, t'i bëjnë zedhënës të idealeve të tyre.

Duke pranuar karakterin klasor të artit në shoqëritë me klasa ka rëndësi të madhe të përcaktosh se nga pozita e ç'klase është paraqitur realiteti, është interpretuar e zgjidhur tema, sepse në shoqëri ka klasa *përparimtare*, por ka edhe klasa *reaksionare*. Kjo gjë është e domosdoshme për të mbajtur një qëndrim të drejtë ndaj trashëgimit artistik të së kaluarës, për të zbuluar drejt përmbajtjen ideo-klasore të çdo vepre artistike. Në analizën e vlerësimin që u bëjmë veprave artistike, të krijuara në shoqëritë me klasa, ka rëndësi të madhe të zbulohet kontrasti midis idealeve të klasave përparimtare dhe të klasave reaksionare në çdo etapë të zhvillimit shoqëror, ashtu siç ka rëndësi të njihen edhe anët e përbashkëta e afërsia e idealeve social-estetike të klasave të rëndeve të ndryshme shoqërore. Sado i ndryshëm të jetë arti i krijuar nga klasa të ndryshme reaksionare, në të ka edhe shumë anë të përbashkëta. Degjenerimi i artit të sotëm borgjez e afron këtë me artin e klasave të mëparshme shfrytëzuese reaksionare, të aristokracisë skllavopronare dhe feudale të epokës së dekadencës së tyre. Po kështu, pavarësisht nga dallimet, që shpesh janë të rëndësishme, në artin e klasave përparimtare gjenden edhe anë të përbashkëta.

Karakterit klasor, tendencioziteti klasor i veprave artis-

1) V.I. Lenini për kulturën dhe artin, f. 53.

tike ekziston në vetë *përmbajtjen* e tyre; përcaktimi i frymës klasore të një veprë artistike nuk mund të bëhet duke u nisur nga mendimi personal që ka autori për vlerën e saj, por nga përmbajtja objektive e saj. Në historinë e artit nuk kanë qenë të rralla rastet kur nuk ka koinciduar qëllimi i autorit me përmbajtjen e veprave që ka krijuar.

Historia e artit dëshmon se ka raste, kur artisti e ndan mirë pozitën e tij klasore, e mbron atë me konsekuencë në gjithë krijimtarinë e tij, por ka edhe raste kur nën ndikimin e forcave të kundërta shoqërore artisti mund të ketë një botëkuptim kontradiktor. Ky konstatim ka rëndësi të madhe jo vetëm si orientim metodologjik për studimin e krijimtarisë artistike të autorëve të ndryshëm, por edhe për të demaskuar si të pathemelta përpjekjet e estetëve revizionistë, që duan të mohojnë karakterin klasor të artit dhe rëndësinë e botëkuptimit në krijimtarinë artistike. Për këtë qëllim estetët revizionistë spekulojnë dhe shtrembërojnë një mendim të Engelsit mbi Balzakun. Në letrën që i shkruante më 1888 M. Harknesit, F. Engelsi, midis të tjerash, thotë: «Është e vërtetë se Balzaku ishte legjitimist, përsa u takon pikëpamjeve të tija politike. Vepra e tij e madhe është një elegji për pamundësinë e ndalimit të dekompozimit të shoqërisë së lartë. Ai ka simpati për klasën e gjykuar të vdesë. Po, megjithatë, satira e atij asnjëherë nuk ka qenë më e ashpër dhe ironia e tij më e hidhur se sa në rastet kur ai i përdorte pikërisht kundër atyre njerëzve që simpatizonte më shumë, kundër aristokratëve dhe aristokrateve. Të vetmit njerëz, për të cilët ai flet kur doherë me admirim të hapët janë armiqtë e tij më të egër, republikanët, heronjtë e rrugës *Cloître Saint Merri*, njerëzit që në atë kohë (1830-1836) ishin me të vërtetë përfaqësorjës të masave popullore»¹).

Duke u nisur nga ky arësytim i F. Engelsit, estetët revizionistë përpiqen të tregojnë se gjoja kur artisti është i talentuar botëkuptimi i tij nuk ndikon mbi krijimtarinë

1) Marksia dhe Engelsi për kulturën dhe artin f. 34

e tij, se artisti mund të ketë botëkuptim reaksionar e të krijojë vepra artistike përparimtare.

Në të vërtetë mendimi i Engelsit ka një kuptim tjetër; ai vinte në dukje se botëkuptimi i Balzakut kishte karakter kontradiktor, se në krijimet e tij mplekseshin ndikimet e botëkuptimit të aristokracisë feudale me ndikimet e ideologjisë demokratiko-borgjeze. Nën ndikimin e botëkuptimit aristokratik Balzaku satirizonte borgjezët, të cilëve, sipas tij, u mungonte fisnikëria e aristokratëve, të cilët ishin të pangopur në etjen e tyre për fitim. Nga ana tjetër, Balzaku, nën ndikimin e elementeve të botëkuptimit demokratik-borgjez, nuk rri pa vënë në lojë aristokracinë feudale, nuk rri pa zbuluar kotësinë e përpjekjeve të saj për të kthyer mbrapsht rrotën e historisë. Balzaku, si përkrahës i realizmit, nuk mund të idealizonte as aristokracinë, as borgjezinë. Kjo tregon se karakteri kontradiktor i botëkuptimit të Balzakut është pasqyruar edhe në veprat e tij artistike, gjë që përgënjeshtrohet tezat e estetëve revizionistë.

Të njëjën gjë mund ta shohim edhe në krijimtarinë artistike të ndonjerit prej artistëve të vendit tonë. Në botëkuptimin e Migjenit ka elemente të kundërta: elemente të një optimizmi demokratik-revolucionar, që përbëjnë tendencën themelore të botëkuptimit e të krijimtarisë së tij, por ka edhe elemente pesimizmi në ndonjë poezi të tij. Kjo do të thotë se elementet kontradiktore të botëkuptimit të tij u pasqyruan edhe në veprat e tij artistike.

Botëkuptimi klasor i artistit depërton gjithmonë në përmbajtjen e veprave artistike. Kjo është arësyeja, bile, që ne e gjykojmë botëkuptimin e artistit nëpërmjet përmbajtjes së veprave të tij.

Estetët revizionistë predikojnë se karakteri klasor mund të ketë vetëm ndonjë lloj arti, si p.sh. publicistika, por jo të gjitha llojet e artit. Në të vërtetë i gjithë arti dhe të gjitha llojet e tij kanë karakteri klasor; nga kjo pikëpamje s'ka asnjë dallim midis tyre. Sigurisht kjo nuk e mohon specifikën e çdo lloji arti, sepse çdo lloj arti dhe çdo gjini artistike ka specifikën e saj, prandaj edhe tendencioziteti klasor në to shfaqet në një mënyrë të veçantë,

konkrete. Karakter klasor ka edhe muzika instrumentale, edhe romani, por tendencioziteti klasor i tyre shprehet me mjete dhe në mënyra të ndryshme. Në ekzekutimin e muzikës instrumentale tendencioziteti klasor shprehet p.sh. nëpërmjet nxjerrjes në pah të një gjendjeje shpirtërore optimiste ose pesimiste; në letërsi karakteri klasor shfaqet në një mënyrë më të drejtpërdrejtë. Natyrisht dallimet specifike midis llojeve e gjinive të artit nuk duhen mbivlerësuar, siç bëjnë estetët revizionistë, sepse përndryshe kjo të shtyn ta mohosh karakterin klasor të artit.

ZHVILLIMI I ARTIT PROLETAR SOCIALIST. METODA E REALIZMIT SOCIALIST.

Lindja dhe zhvillimi i artit proletar socialist. Brenda rendit shoqëror borgjez qysh në sh. e 19-të filloi të shfaqet në sferën e kulturës artistike nevoja për një art të ri, që do ta paraqiste realitetin sipas idealeve social-estetike të proletariatit revolucionar. Kjo gjë u bë e domosdoshme, sepse proletariati kishte kohë që po vepronte në arenën historike si një forcë e pavarur sociale, që i kundërqëndronte borgjezisë dhe të cilit historia i kishte ngarkuar misionin e varr-mihësit të kapitalizmit.

Krahas rritjes dhe zgjerimit të lëvizjes revolucionare të proletariatit, krahas përpunimit dhe përhapjes së doktrinës revolucionare të klasës punëtore, marksizmit, u shtua e u zgjerua rrethi i artistëve dhe i shkrimtarëve që me rrugë e mënyra të ndryshme filluan të bëheshin në fushën e artit zëdhënës të idealeve sociale-estetike të proletariatit revolucionar. Vetë Marksi dhe Engelsi e konstatuan zhvillimin e kësaj tendence, e përshëndetën mishërimin në art të aspiratave dhe të idealeve të proletariatit dhe, duke përpunuar parimet themelore estetike të doktrinës së tyre, parashtruan platformën e përgjithshme ideo-artistike, mbi të cilën mund të lulëzonte dhe lulëzoi arti i ri proletar, socialist. Marksi dhe Engelsi vunë në dukje se qysh në «Këngën e endësve» të H. Hajnes u shpreh ndjenja e vetëdijes revolucionare të pro-

letariatit; në të proletariati «shpallte menjëherë, në mënyrë të prerë, të hapët e të plotë, me zë të lartë se i kundërqëndronte shoqërisë së pronës private»¹). «Kënga e endësve» e H. Hajnes, sipas Engelsit, dëshmon se autori i saj kishte marrë «anën e punëtorëve revolucionarë dhe propagandonte socializmin»²).

Marksi i shikonte filizat e parë të artit proletar revolucionar në krijimtarinë poetike të poetëve gjermanë Her-varg, Frejligrad, kurse Engelsi Georg Veertin e ka quajtur «poet i parë dhe më i madh i proletariatit gjerman»³).

Themeluesit e marksizmit përshëndetën edhe përpjekjet për t'i shtrirë parimet ideo-estetike të proletariatit revolucionar edhe në gjini të tjera si në tregim, roman, dramaturgj, në fushën e pikturës, skulpturës, etj. Engelsi i vlerësoi pozitivisht përpjekjet për krijimin e «romanit dhe të tregimit socialist». Ai e quante të këtij lloji romanin «Lajme nga askërkund» të shkrimtarit anglez Uilljam Morris. Po kështu për disa nga tablotë e piktorëve gjermanë Hybner dhe Lessing pat thënë se «kanë ndihmuar agjitacionin socialist më fort se ç'mund ta bënin dhjetëra panfleta». ⁴) Frymën e proletariatit të ndërgjegjshëm revolucionar e shprehën edhe poetët e mirënjohur të Komunës së Parisit, sidomos, hymni i pavdekshëm «Internacionalja» e E. Potjesë, etj.

Zgjerimi dhe forcimi i lëvizjes revolucionare të proletariatit ndërkombëtar nga fundi i sh. të 19-të dhe fillimi i sh. të 20-të, përhapja më e gjerë e marksizmit në këtë fazë u shoqërua me zgjerimin e përpjekjeve për krijimin edhe të artit të ri proletar, me zgjerimin e rrethit të atyre artistëve që u përpoqën ta vënë dhe që e vunë mjeshtërinë e tyre në shërbim të revolucionit. Krijimet, sidomos, të shkrimtarit të madh proletar M. Gorki, veçanërisht veprat e tij, romani «Nëna» dhe drama «Armiqtë» dëshmuar përfundimisht se ishte kristalizuar, formuar një rrymë e

1) K. Marksi, F. Engelsi mbi artin, rusisht, v. I f. 559

2) Po aty, f. 521

3) K. Marksi; F. Engels, Veprat, rusisht, V. 21, f. 5

4) K. Marksi, F. Engels, Veprat, rusisht V. 2, f. 519-520.

re artistike me rëndësi historike botërore, arti proletar socialist.

Në kushtet pas fitores së revolucionit socialist në Rusi dhe pastaj edhe në vende të tjerë, duke përfshirë edhe vendin tonë, në kushtet e zhvillimit të lëvizjes revolucionare të klasës punëtore në vendet kapitaliste gjatë shekullit të 20-të, arti proletar socialist u forcua e u konsolidua si etapa, shkalla më e lartë në historinë e kulturës botërore, arriti t'i tregojë epërsitë e tij të padiskutueshme në raport me të gjitha rrymat e mëparshme artistike, e tregoi veten si një rrymë së cilës i përket e ardhmja së bashku me komunizmin. Këtë gjë nuk mund ta errësojnë as zikzakët e përkohshme të historisë, sidomos, degjenerimi revizionist që ndodhi në Bashkimin Sovjetik dhe në disa vende të tjera pas vdekjes së J. V. Stalinit. Arti proletar socialist vazhdon të ekzistojë si një rrymë artistike ndërkombëtare dhe të zhvillohet nga të gjithë ata artistë, që i qëndrojnë besnikë marksizëm-leninizmit, që venë mjeshtërinë dhe talentin e tyre në shërbim të revolucionit, të socializmit. Një kontribut të vlefshëm në këtë mes ka dhënë e po jep pa ndërprerje edhe armata e artistëve dhe e shkrimtarëve të vendit tonë, që kanë shprehur e kanë mbrojtur me konsekuencë frymën revolucionare të artit proletar socialist.

Metoda e realizmit socialist. Arti proletar, socialist u paraqit në historinë e kulturës artistike si një rrymë e re artistike, që mbështetet e frymëzohet në parime të reja ideo-artistike, në një botëkuptim të ri, në përfytyrime dhe ideale të reja estetike, në parime të reja të përvetësimit artistik të realitetit. Parimet e reja ideologjike, estetike, të artit proletar socialist u kristalizuan, nga njëra anë, krahas përpunimit të estetikës marksiste-leniniste, nga ana tjetër, krahas përgjithësimit të përvojës e të praktikës së re artistike, të historisë së artit proletar socialist. Tërësia e principeve ideologjike, estetike, artistike, që karakterizojnë artin proletar socialist përbën metodën e re të krijimtarisë artistike, që u quajt *metoda e realizmit socialist*.

Armiqtë e marksizmit, shumë estetë borgjezë e revizionistë, janë përpjekur ta shpallin të paqenë metodën e realizmit socialist, ta shpallin një krijim artificial, të cilit nuk i përgjigjet gjoja asgjë reale, e veçantë dhe e përcaktuar në vetë kulturën artistike. Ata predikojnë se gjoja zhvillimi i marksizëm-leninizmit dhe i lëvizjes revolucionare nuk ka kristalizuar ndonjë metodë të re të krijimtarisë artistike. Në të vërtetë këto shpifje të esteteve borgjezë e revizionistë përgënjeshtrohen, nga njëra anë, nga pikëpamjet estetike që kanë shprehur klasikët e marksizëm-leninizmit dhe, nga ana tjetër, nga e gjithë historia e artit të shekullit XIX dhe sidomos të shekullit XX, në të cilën është zhvilluar si një rrymë e veçantë artistike arti proletar socialist, të cilit edhe i përgjigjet një metodë e veçantë e krijimtarisë artistike, metoda e realizmit socialist.

Cilat tipare kanë quajtur klasikët e marksizëm-leninizmit më karakteristike për artin proletar, socialist?

Arti proletar, socialist dallohet nga çdo rrymë tjetër artistike para së gjithash nga botëkuptimi i ri me të cilin ai e pasqyron, e njeh dhe e interpreton botën, jetën, realitetin, nga idealet e reja socialiste komuniste me të cilat frymëzohen artistët që përdorin metodën e realizmit socialist. Engelsi e quante shumë të rëndësishme përpjekjen që artistët ta shikonin realitetin me syrin e klasës punëtore, duke u nisur nga idealet revolucionare. Marksi dhe Engelsi kritikuan dramën «Franc fon Zikingen» të Lasalit, para së gjithash, sepse autori në këtë dramë me përmbajtje historike nuk kishte mundur të fuste në vepër atë interpretim të materialit që rrjedh nga pozita e klasës punëtore, s'kishte shprehur në të pikëpamjen botëkuptimore të veçantë të klasës punëtore. Engelsi e pat quajtur një gjë të domosdoshme për artin socialist tendenciozitetin klasor proletar.

V. I. Lenini po për këto arësye e ngriti shumë lart romanin «Nëna» të Maksim Gorkit, e vlerësoi atë si një vepër artistike të përkryer, në të cilën ishte trupëzuar me mjeshtëri të lartë ideologjia revolucionare socialiste e proletariatit dhe e partisë së tij, kurse autorin e roma-

nit, Gorkin, e quajti «përfaqësuesin më të madh të artit proletar».

Në kushtet pas fitores së Revolucionit të Tetorit, kur filloi puna për krijimin e kulturës së re socialiste në Rusi, V. I. Lenini u shpalli një luftë të papajtueshme partizanëve të së ashtuquajturës «kulturë proletare», që, me frazeologji «të majtë», pseudorevolucionare, kërkonin një autonomi absolute të artit nga politika e diktaturës së proletariatit, nga botëkuptimi dhe vija e Partisë Komuniste. Përvoja e zhvillimit të artit proletar socialist dëshmon se në botëkuptimin proletar, marksist-leninist, në frymën klasore proletare të tij qëndron një nga tiparet që e shquajnë atë nga rrymat e tjera artistike dhe që karakterizojnë metodën e realizmit socialist.

Themeluesit e marksizëm-leninizmit janë shprehur në mënyrë krejt të përcaktuar në favor të realizmit, si një tipar tjetër themelor i artit të ri proletar, socialist. Marksi dhe Engelsi kanë vënë në dukje se të metat e dramës «Franc fon Zikingen» të Lasalit rridhnin si nga konceptet filozofike, politike e morale joproletare të Lasalit, ashtu edhe nga principet artistike jo të drejta, jorealiste. Në mënyrë të pavarur njëri nga tjetri, Marksi dhe Engelsi, duke kritikuar principet artistike të Lasalit, theksonin se arti socialist duhej të zhvillohej në rrugën e realizmit, të «shkspirizimit». «Sipas kuptimit që i jap unë dramës, — ka shkruar Engelsi, — prapa idealizimeve nuk duhet të harrohet realizmi, prapa Shilerit nuk duhet harruar Shekspiri»,¹⁾ sepse «e ardhmja e dramës» përfaqëson «shkrirjen e plotë të thellësisë së madhe ideore, të njohjes së ndërgjegjshme të kuptimit të ngjarjeve historike me realizmin e gjallë dhe veprues të Shekspirit»²⁾ dmth me realizmin. Marksi dhe Engelsi kanë vënë gjithashtu në dukje se udhëheqësit revolucionarë duhet të pikturohen «me ngjyrat e ashpra të Rembrandit», «të së vërtetës së plotë të jetës» sepse «në portretet e transfor-

1) K. Marksi dhe F. Engels mbi artin, rusisht f. 31

2) K. Marks dhe F. Engels mbi artin, V. I, rusisht. f. 31 dhe 29

muara tërë pasion të Rafaelit humbet e gjithë vërtetësia e paraqitjes»¹⁾).

Në artikujt e në kujtimet e tij V. I. Lenini, gjithashtu, është shprehur në mënyrë të prerë në favor të realizmit, si metoda historikisht më e lartë e krijimtarisë artistike. Në artikujt mbi L. Tolstoin, ai quante si vlerë më të madhe të krijimtarisë së këtij shkrimtari realizmin e tij të fuqishëm. Jo më kot një nga artikujt e tij V. I. Lenini e quajti «Leon Tolstoi — pasqyrë e revolucionit rus». Lenini çmonte gjithmonë shkrimtarët realistë dhe shprehej kundër rrymave formaliste të artit dekadent borgjez, kundër artit që e shtrembëron të vërtetën e jetës.

Duke patur parasysh idetë e themeluesve të marksizëm-leninizmit dhe duke përgjithësuar përvojën e artit sovjetik në periudhën e ndërtimit socialist, J. V. Stalini qysh në vitin 1932 e përcaktoi metodën e krijimtarisë së artit proletar socialist si metodë realiste.

Natyrisht realizmi i artit proletar socialist nuk mund të ishte një përsëritje e thjeshtë e varianteve të mëparshme të realizmit, as edhe e realizmit kritik të shekullit XIX dhe të shekullit XX; ai lindi, lulëzoi dhe u zhvillua si një rrymë e re realiste, ishte një *realizëm i ri*. Variantet e mëparshme të realizmit ishin të papërshtatshme për t'u përdorur nga arti proletar socialist, sepse përfaqësuesve të tyre u mungonte një botëkuptim, një ideologji shkencore, që t'u jepte kuptimin e drejtë shkencor të zhvillimit të realitetit, të perspektivave sociale, që t'i ndihmonte të depërtonin, të kapnin e të shprehnin dinamizmin e jetës sociale. Për këtë arsye edhe përfaqësuesit më të mëdhenj të realizmit parasocialist ose u kufizuan në paraqitjen me vërtetësi të realitetit ekzistues, duke shprehur ndaj tij edhe qëndrimin e tyre kritik në përputhje me botëkuptimin e tyre demokratik borgjez, ose kanë shprehur një botëkuptim pesimist mbi pamundësinë objektive të zgjidhjes së kontradiktave e plagëve të shoqërisë shfry-

1) K. Marks dhe F. Engels mbi artin, rusisht V. I, f. 13.

tëzuese ose kanë anuar nga utopitë sociale, nga një idealizim utopik i perspektivave, që nuk përputhej me realitetin objektiv, me ligjet objektive të zhvillimit shoqëror. Nuk është e vështirë të konstatohet se këto tipare kanë karakterizuar edhe përfaqësues të tillë të shquar të realizmit si Gogoli ose Balzaku, Dikensi ose Tolstoi, Çehovi ose Ibseni, etj.

Prandaj Engelsi qysh në kohën e tij theksonte se fytja e botëkuptimit, e idealeve të reja social-estetike të proletarietit në art medoemos do të zhvillonte forma të reja të realizmit, do të çelte rrugë të reja të përgjithësimin e të individualizimit të karaktereve dhe të situatave, forma të reja të pasqyrit me vërtetësi artistike të realitetit. Engelsi i jepte rëndësi sidomos zbulimit të dinamizmit të jetës sociale, mishërimit në artin proletar socialist të optimizmit historik revolucionar, që është karakteristik për klasën punëtore, zbulimit të proletarietit jo vetëm si një masë njerëzish që vuajnë, shtypen, shfrytëzohen dhe që meritojnë mëshirë e keqardhje, por edhe si një forcë aktive sociale, e aftë për të luftuar kundër rendit shfrytëzues, e aftë që me luftën e saj, duke e çliruar veten, të çlirojë edhe shoqërinë në tërësi nga sistemi i shtypjes dhe i shfrytëzimit. «Kundërshtimi revolucionar i klasës punëtore — ka thënë Engelsi, — ndaj ambjentit që e shtyp atë, përpjekjet e saj të ethshme, të vetëdijshme ose gjysmë të ndërgjegjshme për të siguruar të drejtat e saj njerëzore janë shkruar në histori dhe për këtë arsye duhet të gjejnë vendin e tyre në fushën e realizmit». ¹⁾

Pikërisht te shprehja e këtij optimizmi historik revolucionar mbi jetën qëndron novatorizmi i vërtetë e i thellë i realizmit socialist, i heronjve të tij pozitivë. Pasqyrimin e jetës në procesin e zhvillimit të saj revolucionar Gorki e quante një urdhër revolucionar të epokës ndaj artit.

Kjo tendencë me të vërtetë e re në realizmin socialist u zhvillua, u rrit dhe u thellua krahas zhvillimit të lëvizjes revolucionare të klasës punëtore në vendet kapitaliste, krahas zhvillimit të revolucionit socialist dhe të ndërtimit

1) K. Marks dhe F. Engels mbi artin, v.I, f.11, rusisht.

të shoqërisë socialiste. Natyrisht kjo tendencë nuk e zhveshi, por përkundrazi, e zhvilloi mbi një bazë më të thellë, më të shëndoshë e më të fortë edhe *frymën kritike* të artit socialist ndaj së ultës e të shëmtuarës, ndaj rendit shfrytëzues dhe ndaj ndikimeve e mbeturinave të tij në kushtet e ndërtimit të socializmit. Duke përgjithësuar përvojën e zhvillimit të artit të realizmit socialist, të diskutimeve të bëra vitet e fundit rreth thelbit të metodës së realizmit socialist, shoku Enver e ka përcaktuar atë në këtë mënyrë:

«Realizmi socialist, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — është pasqyrimi me besnikëri i jetës socialiste që po ndërtojmë në të gjitha aspektet e saj, i transformimeve kolosale materiale dhe me temp revolucionar që pëson vendi ynë, shoqëria jonë, njerëzit në bazë të teorisë marksiste-leniniste dhe në bazë të masave dhe të vendimeve të përpunuara nga partia jonë»¹).

Novatorizmi, anët e reja të realizmit socialist janë të shumta dhe shfaqen në zgjidhjen e raporteve midis artit dhe realitetit, në principet estetike të artit socialist për të përgjithësuar e individualizuar materialin jetësor, në kuptimin e ri të raportit midis anës objektive e subjektive, racionale e emocionale, të raportit midis së vërtetës artistike dhe imagjinatës, elementeve pasqyrues, njohës dhe elementeve transformues, krijues, midis elementeve të përmbajtjes dhe të formës, midis llojeve, gjinive dhe zhanreve artistike, midis stileve dhe veçorive origjinale, traditës e novatorizmit, etj. Zgjidhja origjinale, që u jep estetika marksiste-leniniste këtyre problemeve, shpreh edhe përvojën krijuese të artit të realizmit socialist.

Zhvillimi i artit në shoqërinë socialiste.

Në shoqërinë socialiste krijohen kushte të reja për zhvillimin e kulturës artistike, krejtësisht të kundërta me ato që ekzistojnë në vendet shfrytëzuese. Periudha tranzitore nga kapitalizmi në socializëm paraqitet si një periudhë e transformimit të kulturës ar-

1) Enver Hoxha. Raporte e fjalime (1967-1968) f. 486.

tistike mbi baza socialiste. Në këtë periudhë likuidimi i pronës private dhe i marrëdhënjeve ekonomike të shfrytëzimit të njeriut nga njeriu, likuidimi i klasave shfrytëzuese, ndërtimi i bazës ekonomike të socializmit, shtrirja e revolucionit socialist dhe në fushën e kulturës e të ideologjisë, e bëjnë të mundur mënjanimin e rrymave artistike parasocialiste, likuidimin e kulturës reaksionare feudo-borgjeze, kufizimin e influencës së rrymave të vjetra reaksionare artistike, estetike, të shijeve të prapambetura e të vjetra artistike, estetike.

Nga ana tjetër, të gjitha këto kushte të reja ekonomiko-sociale e bëjnë të mundur që, gradualisht, kultura artistike socialiste të bëhet sunduese në shoqëri, kurse metoda e realizmit socialist të shndërrohet në metodë të vetme dhe të përgjithshme të krijimtarisë së artistëve dhe të shkrimtarëve të shoqërisë socialiste. Zgjerimi i pozitave të artit socialist shoqërohet edhe me fuqizimin e ndikimit në shoqëri të pikëpamjeve estetike e artistike socialiste, të idealeve dhe të shijeve të reja, estetike socialiste.

Kjo tendencë themelore e zhvillimit të kulturës artistike në kushtet e ndërtimit socialist realizohet, së pari, nëpërmjet zgjerimit të sferës së shtrirjes së metodës së realizmit socialist në kulturën artistike, duke u shtrirë nga njeri lloj dhe zhanr artistik në lloje dhe gjini të tjera të artit, deri sa bëhet metoda e vetme e krijimtarisë në gjithë llojet, gjinitë dhe zhanret artistike.

Së dyti, në këtë periudhë zgjerohet sfera e materialit jetësor që përpunohet nga pozitat e metodës së re të realizmit socialist. Arti socialist përhera e më tepër i interpreton në një mënyrë të re, sipas parimeve ideoartistike të realizmit socialist, gjithë anët dhe fenomenet e shumtë e të larmishëm të realitetit socialist, fenomenet e «jetës së madhe» sociale dhe të «jetës intime», materialin jetësor nga çdo fushë e jetës, e realitetit socialist, e punës, e luftës dhe e jetës së njerëzve që ndërtojnë socializmin.

Së treti, në këtë fazë arti socialist, në bazë të meto-

dës së realizmit socialist dhe të zhvillimit të jetës materiale e shpirtërore të shoqërisë socialiste, arrin një lulëzim të gjithanshëm dhe fillon të tregojë epërsitë dhe mundësitë e pashteruara e të pakufizuara krijuese të tij në të gjitha fushat e kulturës artistike; brenda tij bëhet i mundur lulëzimi i talenteve të shumtë nga gjiri i popullit punonjës, lulëzimi i stileve dhe i origjinalitetit të çdo talenti, lulëzim i frymës së tij novatore, revolucionare.

Natyrisht procesi i konsolidimit dhe i forcimit të pozitave të artit socialist gjatë ndërtimit të shoqërisë së re nuk është një proces i qetë, por realizohet përmes një lufte klasore të ashpër, të gjatë, për jetë a vdekje, midis forcave përparimtare që janë për socializmin dhe forcave të reaksionit borgjez, imperialist e revizionist, që janë për përmbysjen e diktaturës së proletariatit dhe për restaurimin e kapitalizmit. Nëpërmjet kësaj lufte njerëzitet dhe artistët çlirohen nga ndikimi i ideve të vjetra, përveçtojnë dhe edukohen me ideologjinë socialiste, formohet edhe ndërgjegja e tyre estetike socialiste. Ky proces përfshin luftën parimore e konsekuente kundër ideologjisë borgjeze, imperialiste e revizioniste, luftën për transformimin e inteligjencës së vjetër demokratike dhe riedukimin e saj me ideologjinë socialiste, krijimin dhe edukimin revolucionar të inteligjencës së re artistike socialiste, luftën kundër mbeturinave kapitaliste dhe mikroborgjeze në ndërgjegjen e masave punonjëse dhe riedukimin e tyre me ideologjinë socialiste, formimin e ndërgjegjes së tyre estetike socialiste. Zgjidhja e këtyre detyrave ka rëndësi të madhe për fatet e socializmit. Kjo bëhet e kuptueshme sidomos sot në sfondin e përvojës tragjike të vendeve revizioniste, ku krahas restaurimit kapitalist u zhvillua edhe procesi i degjenerimit borgjez të artit e të kulturës artistike, e shndërrimit të tyre në zëdhënese të revizionizmit.

Zhdukja e pronës private dhe ndërtimi i socializmit shoqërohen edhe me likuidimin e atyre kushteve që i japin zhvillimit të artit e të kulturës estetike një karakter kontradiktor në kapitalizëm, që e shndërrojnë artin

në një privilegj e monopol të një pakie shfrytëzuesish dhe që u imponojnë masave të gjera punonjëse padijen, që i privojnë ato jo vetëm nga të mirat materiale, por edhe nga vlerat shpirtërore, artistike. Në socializëm zhduket sistemi i marrëdhënjeve mall - para, që ja nënshtron artin përfitimit material dhe që e tërheq atë në tregun e afarizmit kapitalist, artistët shpëtojnë nga varësia ekonomike e pronarëve kapitalistë dhe nga kërkesat dhe shijet e tyre të shëmtuara artistike. Puna e krijimtarisë artistike vlerësohet në përputhje me përmbajtjen ideo-artistike, me unitetin e përmbajtjes së pasur ideore dhe formës së përkryer artistike. Në socializëm arti vihet në shërbim të masave të gjera popullore dhe shndërrohet në një armë të fuqishme të edukimit ideo-artistik, të edukimit komunist. të përhapjes në shoqëri të idealeve më të larta social-estetike, të idealeve komuniste. Këtë gjë kishte parasysh shkrimtari proletar M. Gorki, kur thoshte se «estetika është etika e së ardhmes».

Në socializëm krahas rritjes së rëndësisë shoqërore të artit zgjerohet edhe vendi i tij në jetën e njerëzve. Ngri-tja e mirëqenjes materiale e kulture të masave, ngri-tja e nivelit të tyre arësimor, ideologjik e artistik bën të mundur zgjerimin jo vetëm të shfrytëzimit të artit nga masat e gjera të popullit, por edhe të pjesëmarrjes së tyre në krijimin e artit dhe në drejtimin e tij. Në socializëm zhvillimi i shpejtë i shkencës dhe i teknikës jo vetëm që s'janë në kundërshtim me artin, por presupozojnë një lulëzim edhe më të madh të tij. Progresi teknik e shkencor në shoqërinë socialiste bën të mundur pasurimin e jetës shpirtërore të njerëzve, krijon premisat materiale që të zgjerohet edhe roli i artit, që të zgjerohet aktivizimi i masave popullore në jetën artistike të shoqërisë. Mbi këtë bazë në socializëm lidhet edhe më mirë prodhimi material me krijimtarinë artistike, zgjerohet vendi i arteve të aplikuara që synojnë ta futin të bukuren kudo në jetë. Mundësitë e pakufizuara për lulëzimin e artit, që përmban në vetëvete rendi socialist, ko-

munist, përbën një nga epërsitë e tij të padiskutueshme në krahasim me çdo rend tjetër shoqëror. Komunizmit, si formacioni më i lartë ekonomik-shoqëror, i përgjigjet edhe kultura artistike me përmbajtje ideo-estetike më të pasur e me formë më të përkryer, i përgjigjet ajo kulturë artistike, që përbën shkallën më të lartë në historinë e zhvillimit të kulturës artistike përparimtare botërore dhe që fillon të krijohet qysh në procesin e ndërtimit të shoqërisë socialiste, të fazës së parë të komunizmit.

PROBLEME ESTETIKE TË ZHVILLIMIT TË ARTIT TONË SOCIALIST

26 vjetët e Shqipërisë së lirë e socialiste janë edhe një çerek shekulli rritjeje e lulëzimi të kulturës artistike të popullit tonë, janë një çerek shekulli përpjekjesh për të zhvilluar frymën socialiste, revolucionare, popullore e kombëtare të artit e të letërsisë sonë. Në kushtet e vështira të ndërtimit të socializmit, shkrimtarët dhe artistët e vendit tonë kanë krijuar dhe kanë zhvilluar me talentin e tyre një art që është tërësisht në shërbim të revolucionit, të socializmit, të masave popullore.

Mbrojtja dhe zhvillimi i frymës revolucionare të realizmit socialist në artin dhe në letërsinë tonë.

Burimi kryesor i sukseseve që janë korrur gjatë 26 vjetëve nga arti dhe letërsia jonë ka qenë zhvillimi i përndërprerë i shoqërisë sonë në rrugën e socializmit. Edhe e ardhmja e kulturës artistike të popullit tonë do të varet në radhë të parë nga plotësimi i mëtejshëm i detyrave të ndërtimit socialist. Mirëpo në këtë drejtim, siç e vuri në dukje në konferencën e 17-të të Partisë për rrethin e Tiranës shoku Enver Hoxha, kanë rëndësi të veçantë sidomos problemet e mbrojtjes dhe të konsolidimit të mëtejshëm të parimeve të metodës së realizmit socialist.

Në procesin e ndërtimit të socializmit në vendin tonë u provua edhe një herë forca dhe vitaliteti i metodës krijuese të realizmit socialist, epërsia e saj e padiskutueshme

në krahasim me çdo metodë tjetër. Zhvillimi i artit tonë mbi parimet e metodës së realizmit socialist ka qenë fitorja më e madhe që është korrur në fushën e kulturës artistike në procesin e ndërtimit socialist, sepse në këtë mënyrë kjo kulturë u lidh përfundimisht me revolucionin, me luftën e masave punonjëse për ndërtimin e jetës së re socialiste.

Zhvillimi i letërsisë dhe i artit, në përputhje me parimet e metodës së realizmit socialist, ka rëndësi me të vërtetë parimore, sidomos në kohën e sotme. Tani, në sfondin e përvojës tragjike të restaurimit të kapitalizmit në vendet revizioniste, pranimi ose mospranimi i realizmit socialist është bërë një vijë demarkacioni midis artistëve proletarë, revolucionarë dhe artistëve revizionistë borgjezë, sepse në parimet themelore të kësaj metode shprehen në mënyrë të koncentruar kërkesat ideore dhe estetike të proletariatit revolucionar ndaj artit, trupëzohen karakteristikat më të rëndësishme të artit që i përket socializmit.

Shoku Enver Hoxha ka theksuar se në luftën kundër revizionizmit modern ka rëndësi të madhe që metoda e realizmit socialist të kuptohet nga shkrimtarët e artistët tanë drejt, si një metodë krijuese e jo si një skemë e ngurtë dhe një formulë e thatë. Janë estetët revizionistë ata që përpigën ta diskretitojnë artin socialist dhe metodën e realizmit socialist, duke propaganduar se gjoja këto me karakterin e tyre «normativ», ndrydhin inisiativën krijuese, individualitetin e artistit, origjinalitetin dhe novatorizmin. Në të vërtetë skematizmi dhe dogmatizmi janë në kundërshtim të hapur me natyrën dhe frymën krijuese të artit socialist proletar. Veprat më të mira të shkrimtarëve dhe të artistëve tanë që janë mbështetur në realizmin socialist, dëshmojnë se për ta ka qenë dhe është krejt i huaj kuptimi dogmatik i metodës së realizmit socialist. «Ky realizëm socialist, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — nuk paraqitet aspak në forma statike, në forma të ngurta, ai zien, është në zhvillim të përherëshëm dhe të vazhdueshëm nëpërmjet të një lufte të të

kundërtave, nëpërmjet të një lufte klase, nëpërmjet luftës të së resë kundër së vjetrës». 1).

Në luftën kundër çdo lloj interpretimi skematik të metodës së realizmit socialist, artistët dhe shkrimtarët tanë e kanë hedhur poshtë me përbuzje parullën famëkeqe të revizionistëve modernë për një «realizëm pa çaqe», që ka si pikësynim të riabilitojë dhe t'i njohë të drejtën e qytetarisë dekadentizmit borgjez. Duke mos qenë një skemë e ngurtë, por një metodë krijuese, realizmi socialist nuk është një gjë amorfe, e papërcaktuar. Duke qenë aq i përcaktuar, duke patur një karakter aq normativ, sa që të mos durojë brenda tij asnjë bar të helmuar, asnjë shfaqje të dekadentizmit borgjez revizionist, arti ynë i realizmit socialist është njëkohësisht aq i gjërë sa të nxitë e të stimulojë lulëzimin e individualitetit krijues, të origjinalitetit dhe të larmisë stilistike të çdo artisti dhe shkrimtari që e vë me vetëdije, me pasion dhe sinqeritet mjeshtërinë e tij në shërbim të revolucionit.

Forcimi i frymës së realizmit socialist në kulturën tonë artistike është i lidhur me luftën për forcimin e përmbajtjes së saj socialiste, të tendenciozitetit ideologjik proletar, të frymës së partishmërisë proletare. Përforcimi dhe zhvillimi i mëtejshëm i këtij tipari themelor të artit dhe të letërsisë sonë, siç e ka vënë në dukje shoku Enver Hoxha, varet nga dy faktorë vendimtarë.

Nga njëra anë, kjo lidhet në mënyrë organike me luftën e masave punonjëse, të Partisë për të shpënë më përpara ndërtimin e socializmit në vendin tonë. Zgjerimi i themeleve socialiste të rendit tonë shoqëror, depërtimi i socializmit në çdo anë e skaj të shoqërisë, në bazën e superstrukturën e saj, depërtimi i socializmit në marrëdhënjet ekonomike e klasore, politike e ideologjike, etike e familjare është premisa dhe kushti më i rëndësishëm që socializmi të depërtojë sa më thellë edhe në artin dhe në letërsinë tonë, që të forcohet themeli dhe përmbajtja e tyre socialiste. Forcimi dhe tendencioziteti klasor so-

1) Enver Hoxha — Raporte e fjalime (1967-1968) f. 457.

cialist i kulturës sonë artistike, apo sipas shprehjes që ka përdorur një nga shkrimtarët tanë, «socializimi» i mëtejshëm i saj do të varet nga sa çdo shkrimtar ose artist do t'i hapi artit portat që të vërshojë në të jeta e re socialiste me gjithë bukurinë e madhështinë e saj, me gjithë vlerat e shumëllojta të saj estetike, me gjithë kontradiktat e saj.

Natyrisht sado i bukur dhe i madhërishtëm të jetë realiteti, sado të pandalshëm e të plotfuqishëm të jenë vrulli dhe hovet e jetës, kjo nuk mund të depërtojë në art me atë lehtësi që hyn në dhomë, kur hapim dritaret, ajri i freskët e plot jetë i mëngjesit. Punët në fushën e krijimtarisë artistike janë më të ndërlikuara, sepse kjo presupozon qëndrimin aktiv të artistit ndaj jetës, realitetit, presupozon përpjekjet e tij aktive për të njohur, për të vlerësuar e për të interpretuar, bile edhe transformuar realitetin. Prandaj shoku Enver Hoxha ka argumentuar se një faktor tjetër vendimtar për të forcuar frymën socialiste të artit tonë është edhe *zotërimi i botëkuptimit marksist-leninist*, përvetësimi i ideologjisë socialiste, si instrumenti më i fuqishëm i artistëve për njohjen dhe interpretimin e drejtë të fakteve e të ngjarjeve të jetës.

Atë kënd vështrimi, që është karakteristik për artistët që mbështeten në metodën e realizmit socialist dhe që krijojnë në mënyrë të ndërgjegjshme si zëdhënës të revolucionit, ua jep atyre vetëm botëkuptimi marksist-leninist. Përmes këtij botëkuptimi artisti proletar mund të zërë një pozitë konsekuente revolucionare në procesin e ndërlikuar të luftës klasore, t'i njohë thellë dhe të zbulojë dialektikën objektive të kontradiktave të jetës, ta vlerësojë dhe ta interpretojë materialin jetësor në përputhje me idealet e komunizmit.

Krijimtaria artistike është një veprimtari racionale, e paramenduar. Artisti nuk krijon i nxitur nga instinktet apo nga një zë «misterioz», siç predikojnë estetët idealistë, por krijon si qenja e vetëdijshme. Për këtë arsye çdo artist udhëhiqet nga një botëkuptim i caktuar gjatë krijimtarisë dhe ky botëkuptim përbën atë kënd vështrimi që është karakteristik për të dhe për forcat shoqërore që

përfaqëson artisti. Prandaj pa botëkuptimin marksist-leninist s'ka dhe s'mund të ketë as metodë të realizmit socialist, as partishmëri proletare.

Përvoja e zhvillimit të artit në vendin tonë dëshmon se zotërimi i botëkuptimit marksist-leninist nuk është një problem i zgjidhur përfundimisht. Dështimet e mirënjohura të disa shkrimtarëve dhe artistëve tanë në vitet 60, që u kritikuan me kohë, kanë qenë, përveç të tjerave, shprehje e boshllëqeve në formimin e tyre ideologjik, e ndikimeve të koncepteve ideologjike të huaja. Këtë rrjedh edhe rëndësia e përvetësimit të marksizëm-leninizmit, e Historisë së PPSH dhe e veprave të shokut Enver nga çdo artist.

Natyrisht botëkuptimi marksist-leninist bëhet faktor vendimtar në krijimtarinë artistike kur shndërrohet në një bindje të brendshme të subjektit krijues, kur s'mbetet një deklaratë e jashtme, por depërton në çdo qelizë dhe ind të veprës artistike, kur përshkon tejpertej gjithë materialin jetësor të veprës artistike dhe e brumos atë me idealet e socializmit. Nga ana tjetër kuptohet se botëkuptimi i artistit nuk mund të zëvendësojë karakterin e ndërlikuar të aktit krijues në fushën e artit, nuk i heq aspak problemet e shumta të mjeshtërisë artistike.

Konsolidimi dhe forcimi i parimeve të metodës së realizmit socialist presupozon *zgjerimin dhe thellimin e shtratit realist të letërsisë dhe të artit tonë*. Arti proletar socialist duhet të jetë dhe ëshë një art realist. Sukseset e viteve të fundit në artin tonë janë të lidhura edhe me forcimin e tabanit të tij, realist, me kapërcimin e të metave të rritjes, e shfaqjeve të skematizmit dhe të idealizimeve jojetësore. Por realizmi nuk ka arritur një shkallë të njëjtë pjekurie e zhvillimi në llojet e gjinitë e ndryshme të artit. Prandaj problemi i forcimit të frymës realiste të artit tonë në përgjithësi dhe sidomos për ta forcuar e për ta thelluar këtë frymë në disa lloje e gjini është dhe do të mbetet një detyrë e rëndësishme e së ardhmes. Si një detyrë e ngutshme qëndron kjo për disa gjini siç janë dramaturgjia muzikore e koreografike, artet monumentale figurative, etj. Mungesa e frymës realiste

bie shpeshherë në sy në trajtimin e temave historike, në të cilat nuk zbërthehet kuptimi i ngjarjeve historike, nuk paraqitet ana kryesore e tyre, ato nuk riprodhohen me vërtetësi artistike dhe në atë mënyrë që t'u bëjnë jehonë ngjarjeve të ditëve tona.

Domosdoshmëria e forcimit të frymës realiste të artit tonë socialist nuk mund të konfondohej me parullën e estetëve revizionistë të «thelimit të realizmit». Është një e vërtetë e padiskutueshme se estetët revizionistë, që e shtojnë artin drejt batakut të dekadentizmit, më pak se për çdo gjë kujdesen për forcimin e frymës së realizmit të artit, që do të demaskonte realitetin e shëmtuar që sundon në vendet revizioniste. Parulla e «thelimit të realizmit» është vetëm një dredhi me karakter demagogjik që është përdorur ose përdoret prej estetëve revizionistë, së pari, për t'ja kundërvënë «realizmin» metodës krijuese të realizmit socialist, të cilën e shpallin një «krijim artificial», dhe së dyti, për të përligjur ose maskuar largimin nga parimet themelore të realizmit socialist. Zgjerimi i frymës realiste të artit tonë është një luftë që shpie në forcimin e parimeve të metodës së *realizmit socialist*, e cila është forma *më e lartë, më e plotë, më konsekuente e realizmit*.

Synimi që në çdo lloj e gjini artistike të luftohet për të pasqyruar realitetin me *vërtetësi artistike* është rruga themelore e forcimit të frymës realiste të artit tonë socialist. Vërtetësia artistike në artin socialist nuk arrihet nëpërmjet kopjimit, imitimit të verbër e mekanik të realitetit, por nëpërmjet përgjithësimit artistik të fakteve dhe të materialit jetësor, që bën të mundur depërtimin në thellbin e fenomeneve, krijimin e karaktereve tipike, që veprojnë në rrethana tipike, që e shton vlerën përfaqësuese sociale të figurave artistike. Disa dramave tona, që pretendonin të ishin dokumentare u ka munguar forca përgjithësuese. Në fushën e gjinive të mëdha të muzikës, të operave e baleteve, gjithashtu ka qenë e kufizuar forca krijuese e karaktereve dhe e situatave në të cilat veprojnë këto karaktere, sidomos nga pikëpamja e mjeteve të tyre specifike, thjesht muzikore e koreografike. Problemi i for-

cimit të karakterit përgjithësues të figurave artistike përmes vendosjes së një raporti më të drejtë midis elementeve individualizuese dhe tipizuese, në përputhje me veçoritë specifike cilësore të zhanreve të ndryshme qëndron i mprehtë edhe në pikturë. Ekspozita e arteve figurative me rastin e 25-vjetorit të çlirimit dëshmoi se edhe ato epërsi që i përmban vetë natyra specifike e pikturës dhe e skulpturës, mundësitë e gjera të tyre individualizuese, nuk përdoren gjithmonë për të rritur forcën emocionuese të artit.

Fryma realiste e artit tonë forcohet në luftë si kundër shfaqjeve të *natyralizmit*, ashtu edhe kundër shfaqjeve të *subjektivizmit*. Arritja e vërtetësisë artistike në artin e realizmit socialist është në kundërshtim me tendencën për ta *llustruar dhe idealizuar* realitetin, gjë që ndodh tek ata artistë që s'janë të aftë të depërtojnë e të njohin kontradiktat objektive të jetës sonë, përmes të cilave ajo ecën dhe shkon përpara. Kjo ndodh edhe tek ata artistë që s'kanë gjithashtu besim në forcën e pamposhtur të socializmit, të revolucionit, që nuk kapin, nuk shikojnë as bukurinë e as madhështinë e realitetit tonë dhe për këtë arsye përpiqen ta llustrojnë atë. Metoda e realizmit socialist nuk kërkon një botë të paqenë, por të na paraqitë me vërtetësi aspektet revolucionare të jetës tonë, që shkon përpara nëpërmjet luftës me çdo gjë të vjetër, konservatore, reaksionare.

«Teoria e mungesës së konflikteve» në socializëm, që është themeli teorik i çdo lloj skematizmi dhe llustrimi të jetës, s'ka të bëjë fare me marksizmin. Kjo teori i sjell dëm çështjes së revolucionit, gjersa i fsheh dhe i mbulon kontradiktat, mohon domosdoshmërinë e luftës klasore në procesin e ndërtimit socialist.

Arritja e vërtetësisë artistike është në kundërshtim edhe me *tendencën për ta nxirë dhe për të shpifur* kundër realitetit tonë. Nxirja e realitetit është shprehje e armiqësisë së artistit me idealet sociale estetike të socializmit e të komunizmit, me vetë realitetin socialist. Nganjëherë kjo tendencë lind edhe nën ndikimin e teorive dekadente estetike borgjeze, që estetizojnë të shëmtuarën,

të ulëtën, të keqen sociale, që i shpallin këto «cilësi estetike pozitive», të denja për t'u kënaqur me to, dhe për t'i zënë vendin së bukurës e së madhërisë.

Vërtetësia artistike sigurohet përmes njohjes më të mirë të realitetit tonë të mrekullueshëm të jetës, të punës dhe të luftës së masave punonjëse. Shoku Enver Hoxha ka thënë se vepra akoma më të mrekullueshme e më të bukura do të krijojnë artistët e shkrimtarët tanë në qoftë se do «ta ndiejnë nevojë të brendshme të shkojnë në bazë, atje ku luftohet, punohet e prodhohet, të marrin kontakte të gjalla me njerëzit, të rrojnë me hallet, problemet e dëshirat e tyre, të shohin nga afër, të prekin transformimet e mëdha që janë bërë në jetën e vendit dhe në ndërgjegjen, psikologjinë, botëkuptimin e njerëzve tanë».¹⁾

Një kusht tjetër i domosdoshëm për forcimin e parimeve të metodës së realizmit socialist është edhe ngritja e nivelit të mjeshtërisë së krijimtarisë artistike. Për të krijuar vepra artistike me forcë më të madhe emocionuese nuk mjafton të nisesh nga idealet social-estetike më të përparuara, nga botëkuptimi marksist-leninist, nuk mjafton të njohësh realitetin, jetën, por duhet gjithashtu mjeshtëri e lartë artistike, duhet zhvilluar aftësia e talenti i artistit për të paraqitur realitetin bukur, sipas ligjeve të së bukurës. Natyrisht në krahasim me periudhën e paraqitjes ose të viteve 50, në të gjitha fushat e krijimtarisë sonë është shtuar jo vetëm numuri i talenteve, por edhe shkalla e mjeshtërisë artistike, kultura artistike, përgatitja profesionale e artistëve.

Problemi i ngritjes së mjeshtërisë artistike s'është një kërkesë formale, por buron si nevojë objektive nga vetë lufta që zhvillojnë artistët tanë për të shpënë përpara e për të forcuar frymën e realizmit socialist në artin tonë. Si mund të pranohet realizmi socialist, si shkalla më e lartë në zhvillimin e kulturës artistike botërore, jashtë përpjekjeve për të përfituar nga përvoja e historisë së artit përparimtar të së kaluarës, jashtë luftës për të ngritur nivelin e mjeshtërisë artistike? Si mund ta plotësojë arti

1) PPSH mbi kulturën, letërsinë dhe artet», f. 72-73

ynë funksionin dhe misionin e tij të rëndësishëm social po të mbetet prapa e në bisht të zhvillimit e të rritjes së shijeve të popullit punonjës, si do të mund t'u printe këtyre shijeve për t'i përsosur, edukuar, kultivuar në goftë se brenda tij do të ndërpritej lufta për të ngritur nivelin profesional, mjeshtërinë artistike? Problemi duhet parë edhe nga një anë tjetër. Estetët borgjezë e revizionistë në luftën e tyre kundër realizmit socialist, janë kapur e kapen pas veprash të dobëta, që u mungon mjeshtëria artistike, të cilave shpejtojnë t'u ngjitin etiketën e «modeleve» të realizmit socialist, kurse çdo vepër të përsosur, të krijuar brenda rrymës së realizmit socialist dhe në të cilën mishërohen parimet e kësaj metode, me lloj-lloj dredhish e akrobacish teorike, përpigën ta paraqitin si diçka që ka qenë krijuar në kundërshtim me realizmin socialist. Të gjitha këto e bëjnë tepër të nevojshme luftën kundër diletantizmit, improvizimit, kundër mungesës së seriozitetit ndaj profesioneve artistike, kundër nënvleftësimit të rëndësishëm që ka mjeshtëria dhe kultivimi i talenteve. Pa këtë luftë metoda e realizmit socialist kishte për t'u diskredituar.

Mungesa e një qëndrimi serioz ndaj krijimtarisë dhe nënvleftësimi i mjeshtërisë artistike bëhen akoma më të padurueshme dhe jashtzakonisht të dëmshme, kur ngandojnëherë paraqiten si diçka e pashmangshme në procesin e revolucionarizimit të kulturës artistike. bile gati-gati si një lloj mode. Në ndonjë rast është shprehur edhe ndonjë mendim se demokratizimi i kulturës sonë artistike socialiste gjoja s'mund të sigurohet veçse duke përbuzur problemet e pjekurisë e të mjeshtërisë artistike. S'ka asnjë dyshim se një pikëpamje e tillë i shtrembëron në thelb vijën dhe orientimet e Partisë, që ka theksuar gjithmonë se një aspekt i domosdoshëm i revolucionarizimit të kulturës sonë është edhe ngritja e nivelit të mjeshtërisë së artit tonë, se ky është edhe kusht i domosdoshëm për demokratizimin e mëtejshëm të artit tonë socialist. «Partia, — tha shoku Enver në Kongresin V të Partisë, — është për një krijimtarë artistike e kulturele në të cilën përmbajtjes së thellë ideologjike e frymës së gjerë popullore t'i për-

gjigjet një formë e lartë artistike, që të prekë thellë ndjenjat dhe zemrat e njerëzve, t'i frymëzojë, t'i mobilizojë për vepra të mëdha»¹⁾.

S'është me vend gjithashtu, që ulja e kërkesave ndaj mjeshtërisë artistike të justifikohet e të lidhet me nevojat e përkrahjes së talenteve të reja, ndaj të cilave, kuptohet, s'mund të paraqiten po ato kërkesa që paraqiten ndaj artistëve me përvojë, ndonëse edhe për talentet e reja duhet të jetë e qartë qysh në hapat e tyre të para se në fushën e krijimtarisë artistike e bukura s'mund të krijohet pa mjeshtëri, pa atë punë, vullnet këmbëngulje e mundim që nevojitet për të mos i lënë talentet të vyshken pa çelur mirë.

Rëndësinë e ngritjes së mjeshtërisë artistike e zvoqëlon edhe një koncept tjetër, sipas të cilit vlera estetike e veprave artistike krijohet vetëm përmes përmbajtjes së tyre ideore. Në të vërtetë, vlera estetike e çdo veprave artistike e kuptuar nga pozitativat e estetikës marksiste-leniniste s'mund të jetë veçse frut i sintezës, i harmonisë që krijohet midis përmbajtjes dhe formës. Dhe kjo harmoni kurrrë s'mund të arrihet pa mjeshtëri artistike. Nuk mund të mos sjellë dëm gjithashtu paragjykimi se mjeshtëria artistike lidhet vetëm me formën dhe ndikon vetëm mbi të, por aspak me përmbajtjen ideologjike të veprës. Në të vërtetë mjeshtëria mund të shkëlqejë e shkëlqen para së gjithash në krijimin e përmbajtjes së veprës, të formuar artistikisht. Ky parim i rëndësishëm i realizmit e thekson nevojën e ngritjes së mjeshtërisë artistike jo në funksion të kërkimeve me karakter formal, por në funksion, para së gjithash, të përmbajtjes së veprës. Për këtë dëshmon edhe fakti se ndonjë dështim në letërsi apo pikturë, në muzikë apo dramaturgjë e teatër ka qenë i lidhur përveç të tjerave edhe me mungesën e mjeshtërisë artistike.

Thellimi i parimeve të metodës së realizmit socialist, që ky të mos mbetet një frazë e zbrazët, kërkon kuptimin

1) Enver Hoxha — Raport i KQ në Kongresin V të PPSH, f. 137.

dhe zgjidhjen jo vetëm të detyrave më të përgjithshme që qëndrojnë para kulturës sonë artistike, por edhe zbërthimin dhe përcaktimin e detyrave më specifike, të veçanta, që qëndrojnë përpara çdo lloji arti, çdo gjinie apo zhanri artistik. Metoda e krijimtarisë artistike është një e vetme për të gjitha gjinitë dhe llojet e ndryshme të artit tonë, por fati i forcimit të frymës së realizmit socialist në çdo gjini apo lloj të artit, varet edhe nga zgjidhja e atyre detyrave të ndryshme e specifike që qëndrojnë para muzikës dhe poezisë, pikturës dhe prozës, skulpturës dhe dramaturgjisë.

Kështu përcaktimi i specifikës së fenomeneve komike, që shfaqen brenda marrëdhënjeve dhe kontradiktave jo antagonistike të shoqërisë socialiste, ka padyshim një rëndësi të posaçme për forcimin e frymës së realizmit socialist në artin e estradën ose të komedisë sonë. Po këtë rëndësi kanë për muzikën ose koreografinë tonë profesioniste raportet e tyre me folklorin. Problemi i rrugëve dhe i mjetëve për demokratizimin e mëtejshëm të muzikës sonë instrumentale profesioniste është një nga problemet specifike më të rëndësishme që në këtë lloj muzike të rrënjosen përfytyrimet estetike të realizmit socialist. Shprehja e karakterit socialist të jetës sonë kombëtare jo vetëm në përmbajtjen por edhe në formën, përpunimi i një gjuhe kombëtare edhe në artet figurative, në pikturën dhe skulpturën tonë, nuk mund të mos jetë përsëri një detyrë me karakter specifik, që ka rëndësi për thellimin e metodës së realizmit socialist edhe në këto lloje të artit tonë. Përdorimi i formave më të larmishme të prozës sonë, të romanit, tregimit, dramës, përcaktimi më i qartë i kufive të gjuhës artistike të poezisë sonë etj. janë përsëri detyra me karakter specifik, nga zgjidhja e të cilave varet shumë zhvillimi i letërsisë sonë në shtratin e realizmit socialist. Të tilla detyra specifike për çdo lloj arti ka sa të duash, dhe ato s'duhen nënvleftësuar, sepse prej tyre varet shpeshherë edhe forcimi i parimeve themelore të realizmit socialist në kulturën tonë artistike. Kujdesi për këto probleme duhet të jetë më i madh edhe për shkak të karakterit të paabarabartë të zhvillimit të gjinive dhe të llojeve të

artit, i cili, duke nxjerrë në plan të parë herë këto e herë ato gjini ose zhanre artistike, krijon edhe probleme të ndryshme specifike në llojet e gjinitë e ndryshme të së njëjtës rrymë artistike. Por pavarësisht nga pashmangësia e zhvillimit të pabarabartë të llojeve e gjinive të ndryshme të artit, uniformiteti që vihet re ndonjëherë, kundërvënja metafizike e një gjinie gjinive të tjera ose mbivlerësimi i secilës prej tyre, në kurriz të tjetrës s'mund veçse të gjymtojnë frymën realiste të artit tonë dhe të frenojnë origjinalitetin e talenteve artistike.

Forcimi dhe zhvillimi i frymës novatore të artit socialist.

Estetika formaliste e ka shndërruar në një paragjykim idenë se origjinaliteti, novatorizmi në art, është thjesht një «shpikje» një «zbulim» i gjenisë artistike, që krijon, gjoja, duke qenë absolutisht i lirë, që krijon nga vetëvetja e për vetëveten. Sipas këtij koncepti formalist çdo ndryshim me karakter të vërtetë novator në historinë e artit përcaktohet gjoja vetëm nga intelekti i talenteve artistike, që u shkon mendja aty ku s'u ka shkuar paraardhësve, që tjerin nga vetëvetja si merimanga pëlhurën. Sipas këtij koncepti, zhvillimi i kulturës artistike paraqitet si një proces absolutisht autonom, i pavarur nga jeta shoqërore dhe zhvillimi i saj. Mbi këtë platformë estetike formaliste ndërtohen gjithë teoritë dhe rrymat artistike «avanguardiste» të dekadentizmit borgjez.

Veprimtaria artistike e njerëzve, duke qenë një veprimtari me karakter krijues, e presupozon rolin aktiv të subjektit, rolin aktiv të artistit. Por arti, megjithëkëtë, s'është e s'mund të jetë thjesht «shkëndijë», «shkëlqim» misterioz i intelektit të artistit. Zhvillimi i kulturës artistike, si çdo fenomen tjetër i rëndësishëm social, është një proces i ligjshëm, që varet e përcaktohet në fund të fundit nga zhvillimi i vetë jetës shoqërore dhe mund të shpjegohet e të kuptohet kur merret i lidhur me të. Historia botërore e artit dëshmon se çdo rrymë e re novatore artistike, se çdo kthesë sadopak e rëndësishme në fushën e artit, ka lindur nga ndryshimet që ndodhin në vetë

jetën, në idealet e reja social-estetike, të cilat sjellin në art një përmbajtje të re. Edhe origjinaliteti e fryma thellësisht novatore e artit tonë është zhvilluar nën ndikimin e drejtëpërdrejtë të transformimeve të mëdha revolucionare që kanë ndodhur gjatë një çerek shekulli në jetën e shoqërisë sonë. Kjo përmbajtje e re, që sjell realiteti ynë në artin socialist, ushqen edhe novatorizmin e formës së tij. Në këtë kuptim arti ynë socialist është novator në përmbajtje e në formë.

Zhvillimi dhe thellimi i mëtejshëm i frymës novatore të artit tonë socialist nxjerr në shesh një varg problemesh të rëndësishme me karakter krijues praktik dhe teorik. Këtu përfshihet, para së gjithash, *problemi i kuptimit, i qëllimit të novatorizmit në artin tonë*. Novatorizmi mund të thellohet më tej vetëm në luftë kundër dy koncepteve metafizike idealiste që shtrembërojnë kuptimin e këtij tipari të artit tonë dhe që nxjerrin krye aty-këtu duke ndikuar negativisht edhe mbi praktikën artistike. Nga njëra anë, është e domosdoshme lufta kundër konceptit metafizik, konservator, që e konsideron novatorizmin e origjinalitetin e artit si një «shtojcë», si një «plotësim» ornamental që nuk është e domosdoshëm, që mund ta ketë, por mund edhe të mos e ketë arti. Bile në ndonjë rast novatorizmi shikohet me mospërfillje si element krejt formalist. Ka patur raste kur shenjat e përtëritjes novatore në përmbajtje e në formë të artit e të letërsisë sonë janë paraqitur si «eksperimentime formaliste», si «kërkime formaliste», që gjoja i largojnë nga rruga e realizmit, kur zgjidhjet pozitive që arrihen në ndonjë vepër paraqiten si kanune, të cilat i hapin rrugën uniformitetit, monotonisë, përsëritjes që është në kundërshtim të papajtueshëm me gjithë mekanizmin psiko-fiziologjik të emocionit estetik, kur nuk kuptohet se përmbajtja e re kërkon edhe forma të reja.

Konservatorizmi shfaqet edhe në ato raste kur harrohet se në fushën e artit nuk ka zgjidhje optimale, kur metoda e realizmit socialist lidhet vetëm me një lloj romani apo tregimi, me një mënyrë pohimi të idealeve të socializmit, me një stil apo formë të vetme poetike, kur-

se dihet se në këtë drejtim realizmi socialist nuk pranon kufi të ngurtë, është në kundërshtim me uniformitetin dhe u hap artistëve një fushë të gjerë për larmi stilesh e formash poetike. Estetika marksiste-leniniste e konsideron novatorizmin jo shfaqje formaliste, por një cilësi të pandarë të artit të vërtetë socialist, një cilësi që dëshmon se ai ecën përpara me kohën, ndjek hap pas hapi ndryshimin dinamik të jetës dhe synon të ndikojë mbi këtë zhvillim. Novatorizmi është një shfaqje e vitalitetit të artit, pa të cilin ai vyshket, mplantet dhe humbet funksionin social.

Nga ana tjetër, i dëmshëm për zhvillimin e artit tonë është edhe kuptimi formalist, «avanguardist» i novatorizmit, që e shpall atë qëllim në vetëvete, që e redukton vetëm në ndonjë element thjesht formal, të shkëputur nga përmbajtja. «Kërkesat për t'i larguar letërsinë dhe artet nga anakronizmat, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — nuk duhet të identifikohen me përpjekjet për të krijuar një art dhe letërsi të pakuptueshme për popullin. . . Novatorizmi, ka thënë shoku Enver Hoxha, nuk është çështje thjesht forme, por para së gjithash çështje e përmbajtjes së artit dhe të letërsisë»¹). Shfaqje të një qëndrimi të tillë formalist ndaj novatorizmit janë dukur edhe në rruqën e zhvillimit të artit dhe të letërsisë sonë. Përdorimi pa kriter dhe pa masë i konvencionit në skenografi, teatër, pikturë e në ndonjë gjini tjetër, prozaizimi i poezisë, gjymtimi i natyrës estetike të poezisë dhe barazimi formalist i saj me prozën, ndërtimet e ftohta pa melodi e forcë emocionuese në fushën e muzikës instrumentale, kanë qenë shfaqje pikërisht të një kuptimi të tillë formalist të novatorizmit. Dhe, megjithëse kundër tyre opinioni ynë ka reaguar në kohën e duhur, nuk mund të thuhet se shfaqje të kësaj natyre janë të pamundura edhe në të ardhmen. Akoma tek ne ka raste kur për hir të novatorizmit ecet në rrugën e epigonizmit, e huazimeve me-

1) Enver Hoxha — Raporte e fjalime (1967-1968) f. 453.

kanike të modeleve të huaja. Nuk është pa influencë edhe mendimi se gjoja asnjë rrezik nuk vjen nga huazimi i formave si të tilla prej artit dekadent borgjez, se dëshimet në artin tonë gjoja kanë qenë të lidhura vetëm me përmbajtjen e tyre të gabuar, ideore. Një koncept i tillë është në themel metafizik, sepse mbështetet në një shkëputje mekanike të formës e të përmbajtjes, sepse e quan të mundshme ekzistencën e formave si të tilla, pa kurrfarë përmbajtjeje, sepse e absolutizon pavarësinë e formës nga përmbajtja. Kuptimi formalist i novatorizmit është i dëmshëm, sepse nxit e ushqen formalizmin, kërkimet e formave të pastra, eksperimentimet formale jashtë çdo përmbajtjeje, sepse shpie në qëndrime ekletike, stimulon shartimet e shëmtuara, artificiale të elementeve e të parimeve të rrymave të kundërta artistike.

Forcimi dhe thellimi i frymës novatore, origjinale të artit është i *pandarë nga një qëndrim i drejtë ndaj traditave përparimtare të kulturës artistike kombëtare e botërore*. Origjinalitetin dhe pjekurinë e tij arti ynë socialist e siguron jo vetëm duke qenë produkt i kushteve të reja social-ekonomike, pasqyrim i realitetit tonë socialist, por edhe përmes një qëndrimi dialektik ndaj traditave përparimtare, duke qenë trashëgimtar legjitim i çdo gjëje pozitive që ka pasur në këto tradita. Arti ynë socialist, si rrymë novatore artistike, nuk lindi në një truall të zbrazët, as si mohim nihilist i kulturës artistike përparimtare të së kaluarës. Shkrimtarët dhe artistët tanë kanë ditur të përfitojnë nga vlerat pozitive të së kaluarës dhe njëkohësisht kanë ditur të mbajnë një qëndrim kritik ndaj traditave. Se ç'rëndësi të madhe ka qëndrimi ndaj traditës edhe në të ardhmen mund t'i referohemi koreografisë sonë, zhvillimi i mëtejshëm i së cilës varet shumë edhe nga qëndrimi që do të mbahet si ndaj traditës së baletit klasik, ashtu edhe ndaj traditës së valles sonë popullore. Në përpjekjet për të zhvilluar gjinitë e mëdha të koreografisë sonë nuk mund t'u bësh bisht problemeve të tilla: gjuha e baletit klasik i ka shterur apo përmban në vetvete mundësi për të shprehur një përmbajtje revolucionare nga jeta dhe realiteti ynë socialist? Deri në ç'shikallë i ka këto

mundësi, në ç'drejtime do të duhej të modifikohet e të zhvillohet gjuha e baletit klasik për këto qëllime? Nga ana tjetër, në ç'rrugë do të mund të kryqëzoheshin *artistikisht* elementët e gjuhës së baletit klasik me gjuhën e valles sonë popullore për të zhvilluar karakterin novator të ko-reografisë sonë? Ky problem nuk është më pak aktual edhe për muzikën ose lloje të tjera të artit tonë. Përvehtësimi kritik i traditave përparimtare, i përvojës pozitive edhe të artit përparimtar të vendeve të tjera, ka rëndësi sidomos për kinematografinë, arkitekturën, etj, ku ose ka munguar ose ka qenë e kufizuar tradita jonë kombëtare.

Megjithëse teorikisht pranohet nga të gjithë nevoja e mbështetjes në traditat përparimtare, në fakt jo gjithmonë mbahet një qëndrim i drejtë. Ka patur deri kohët e fundit shfaqje të një qëndrimi metafizik në këtë çështje, kur tradita letrare është lidhur me atë çka ka qenë krijuar para çlirimit dhe s'përfillej ose harrohet tradita që krijoi letërsia jonë socialiste pas çlirimit. Ka patur p.sh. raste kur novatorizmin e poezisë sonë të viteve 60 ndonjë kritik e ka parë si «shpikje» të këtij ose të atij poeti jashtë çdo tradite, kurse në të vërtetë afirmimi i atij sistemi mjetesh figurative që përdoret në poezinë tonë të sotme dhe që është një shprehje e novatorizmit të saj, u bë i mundur jo vetëm përmes përpjekjeve dhe talentit të poetëve të viteve 60, por edhe përmes atyre provave, kërkimeve, përpjekjeve të Migjenit e të poetëve përparimtarë të viteve 30, të shkrimtarëve tanë që krijuan gjatë Luftës nacional-çlirimtare, në vitet 40 e 50.

Ka ndodhur në ndonjë rast, që duke u nisur nga sukseset e artistëve tanë në ditët e sotme, artistëve e shkrimtarëve tanë të viteve 40-50, që kanë të parët shtigjet e realizmit socialist, t'u atribuohen vetëm dështime, të meta, naivitete. Të arsyetosh në këtë mënyrë do të thotë ta shikosh historinë e lindjes e të zhvillimit të artit socialist në vendin tonë në mënyrë antihistorike, antidialektike, ta shikosh si histori gabimesh, të metash, disfatash. Në të vërtetë, pa mohuar edhe gabimet e të metat, ajo është, para së gjithash, histori e zhvillimit të artit tonë socialist. Në të

çdo hap i ri ka qenë pregatitur më përpara jo vetëm nëpërmjet përvojës negative, mësimëve që nxirren nga disfatat, por edhe përmes përvojës pozitive, sukseseve që nuk i kanë munguar artit tonë socialist edhe në hapat e para të lindjes dhe të zhvillimit të tij.

Qëndrimi dialektik ndaj traditës është i nevojshëm për të mësuar nga traditat pozitive të së kaluarës, për t'i përdorur ato si pikënisje për të kaluar në një stad më të lartë zhvillimi. «Studimi i traditave kulturele të popullit tonë, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — zbulimi i vlerave kulturele artistike, nuk bëhet vetëm me qëllim për të njohur të kaluarën e vendit e të popullit tonë, por në këtë punë ne udhëhiqemi edhe nga qëllimi për të mësuar nga eksperiencia e të parëve tanë, për të pasuruar e zhvilluar vlerat kulturele që na i kanë lënë trashëgim sipas kushteve e kërkesave të reja të shoqërisë sonë socialiste».¹⁾

Jo më pak i dëmshëm se nihilizmi është edhe hyjnizimi i traditave, mungesa e çdo qëndrimi kritik ndaj tyre, paaftësia për të mbajtur një qëndrim krijues ndaj artit. Artisti që bëhet skllav i traditës, nuk i pasqyron ndryshimet e jetës, mbetet prapa. «Hyjnizimi i traditës, gjithashtu është i dëmshëm, — ka thënë shoku Enver Hoxha, — ai çon në konservatorizëm, në shkëputjen nga realiteti»²⁾.

Tradita në vetëvete mund të shërbejë si premisë për të hyrë në rrugën e një novatorizmi të vërtetë, por kjo mund të shërbejë dhe si pikënisje drejt anakronizmit dhe epigonizmit. Epigonizmi, anakronizmi lindin nga imitimi dhe ekzaltimi i traditës, nga mungesa e një qëndrimi kritik ndaj traditës, kur s'bëhet asnjë përpjekje për të kapur e për të njohur ndryshimet e reja të realitetit, për t'i konceptuar në një mënyrë të re këto ndryshime, por përsëritet ajo që është thënë e stërthënë.

1) Enver Hoxha — Fjalim në takimin me shkrimtarët e kryeqytetit, gazeta «Drita» (6 gusht 1961).

2) Enver Hoxha — Raporte e fjalime (1967-1968), f. 450.

Me gjithë përpjekjet që janë bërë, sidomos këto vitet e fundit, për t'u shkëputur në shumë drejtime nga ndikimet negative të anakronizmit, për të pasqyruar më thellë ndryshimet e shpejta të realitetit, nuk janë mënjanuar ende të gjitha shfaqjet e një qëndimi metafizik ndaj traditës. A nuk është një shfaqje e tillë mendimi i shprehur në revistën «Nëndori» (Nr. 8, viti 1969, f. 154) se «përpjekjet e kompozitorëve për ngritjen e vetëdijes artistike të masave tona duhet të mos dalin jashtë caqeve të traditave tona artistike popullore»?! Por po të mbahej një qëndrim i tillë ndaj traditës, atëherë në ç'mënyrë do të mund të zhvillohej fryma novatore e artit, si do të mund të futej në të përmbajtja e re që sjell zhvillimi i jetës? Kërkesa «për të mos dalë jashtë caqeve të traditës» kishte për ta bërë artin me të vërtetë anakronik. Kjo gjë ka vlerë edhe për llojet e tjera të artit, për fusha të tjera të krijimtarisë artistike, ku tradicionalizmi primitiv vepron si forcë konservatore, frenuese.

Fryma novatore e artit tonë mund të forcohet vetëm duke mbajtur një qëndrim krijues ndaj detyrave të tij, ndaj problemeve me karakter estetik që nxjerr praktika artistike dhe zhvillimi i mendimit tonë teorik.

Fryma novatore dhe revolucionare e artit tonë socialist nuk mund të forcohet pa i dhënë epërsi dhe pa e bërë temë qendrore temën aktuale, nëpërmjet së cilës pasqyrohet me gjallëri dhe freski zhvillimi dinamik i jetës. Nëpërmjet temës aktuale e reja në jetë depërton edhe në art, e reja në jetë s'e lë artin të vyshket dhe e rikon atë pa ndërprerje.

Zgjerimi i temës aktuale në artin tonë shoqërohet me përpjekjet për të kapërcyer disa vështirësi, për të zgjidhur në mënyrë krijuese disa probleme që po nxjerr praktika artistike. Së pari, zgjerimi dhe thellimi i temës aktuale në artin tonë s'ka asgjë të përbashkët me prirjen për ta reduktuar këtë temë në paraqitjen vetëm të çështjeve të ditës, korrente. Fakti që shkrimtarët dhe artistët tanë u bëjnë jehonë të gjerë problemeve me karakter aktual dhe të rëndësishme që preokupojnë masat dhe par-

tinë në marshimin e tyre të pandalshëm përpara, është një meritë e tyre e padiskutueshme. «Teoria e distancës» kishte për ta vyshkur artin tonë, do ta shkëpuste nga realiteti. Teoria e «distancës» është e papranueshme për artin tonë. Por nga ana tjetër, nuk mund të fshihet edhe një uniformitet, njëanshmëri që lind nga identifikimi i temës aktuale vetëm me ngjarjet e ditës, me problemet korrente. Uniformiteti, njëanshmëria tematike e varfëron përmbajtjen e artit, dobëson frymën novatore e origjinale të tij, e pengon pasqyrimin e jetës së gjerë, të shumanshme të popullit tonë. Artin tonë e dëmton rëndë mendimi se tema e dashurisë ose edhe tema të tjera nga jeta intime e njerëzve, nuk i përshtaten artit të realizmit socialist. Një mendim i tillë kishte për të qenë shumë i gabuar sot, në kohën kur po ndodh një përmbyse në sferën e marrëdhënjeve martesore e familjare, në sferën e marrëdhënjeve intime. Në këto tema mbi jetën intime mund të futej një përmbajtje e pasur sociale, kur interpretohen drejt ideologjikisht. Këtë e ka bërë të qartë shoku Enver në të gjitha fjalimet e tij që i kushtohen luftës për emancipimin e gruas. Artit socialist nuk i përshtaten interpretimet ideologjikisht të gabuara të temës së dashurisë dhe zhveshja e kësaj teme ose e temave nga jeta intime e njerëzve nga çdo përmbajtje sociale.

I gabuar është dhe mendimi se zgjerimi e thellimi i temës aktuale s'mund të bëhet veç në kurriz të temës historike. Shoku Enver Hoxha ka vënë në dukje se afirmimi i idealeve social-estetike të Partisë sonë dhe zhvillimi i frymës aktuale mund të sigurohet edhe kur trajtohet tema historike, mjafton që të mos shtrembërohet e vërteta historike, mjafton që e kaluara të konceptohet nën prizmin e botëkuptimit marksist-leninist, mjafton që vepra artistike t'u shërbejë qëllimeve tona, edukimit komunist të punonjësve, mjafton që tema historike të mos dominojnë dhe të mos mënjanojnë temën aktuale.

Arti ynë socialist është një art që shikon përpara, që i drejtohet së ardhmes, duke pasqyruar me vërtetësi

artistike të sotmen, realitetin. Qëndrimi ndaj figurës së personazheve pozitive është një problem kardinal për estetikën dhe artin tonë.

Shkrimtarët dhe artistët tanë kanë krijuar personazhe pozitive me një forcë të madhe emocionuese e që shërbejnë si shembull frymëzimi për lexuesit apo spektatorët tanë. Megjithëkëtë mbetet shumë për t'u bërë që të kuptohet drejt teorikisht vendi dhe roli që duhet të zërë personazhi pozitiv në artin tonë. Një dëm të madh i sjellin kulturës sonë artistike përpjekjet e pamjaftueshme për të skalitur me vërtetësi heronjtë pozitivë, për t'i motivuar më fort artistikisht e ideologjikisht, për ta pasuruar përmbajtjen tipizuese të tyre. Shpesh, duke i konceptuar në një mënyrë skematike, heronjve pozitivë u vishen poza të panevojshme, u ngarkohet një retorikë e ftohtë politike dhe deklarata të thata prej konferencieri, ata kthehen në trupëzim të njëanshëm idesh, konceptesh abstrakte dhe humbasin vitalitetin, bëhen irealë. Veprimet e heronjve pozitivë disa herë hyjnë në krijimtari ashtu siç ndodhin në jetë, pa asnjë thellim në thelbin tipizues të tyre. Përvoja e artit tonë tregon se për problemet e vendit të heroit pozitiv, të rrugëve të afirmimit në art të idealeve të socializmit, të raportit midis pozitives e negatives, për problemet e tipikes mbetet shumë për të diskutuar, se rreth këtyre problemeve ka ende pikëpamje të paqarta e të gabuara.

Fryma realiste e veprave tona dobësohet edhe kur mendohet se madhështia e njeriut tonë të ri mund të zërë vetëm në përleshjet e tij me forcat spontane të natyrës dhe kur nuk i kushtohet vëmendja e duhur heroizmit që ai tregon edhe në konfliktet sociale në luftën klasore, në punë, në jetën e përditshme. Asgjë të përbashkët s'ka me parimet e realizmit socialist edhe pikëpamja që i lidh konfliktet ose tragjikën në art vetëm me sakrificë dhe vetëmohimin suprem të heroit pozitiv.

Rritja e forcës edukuese të artit tonë kërkon zhvillimin e frymës novatore edhe në gjinitë artistike që trajtojnë komikën, në satirën dhe humorin tonë. Praktika

artistike në këto fusha ka nxjerrë një varg problemesh me rëndësi të madhe siç janë problemet e rrugëve të afirmimit të idealeve të socializmit nëpërmjet satirës e humorit, roli i personazheve në komedinë tonë, specifika e fenomeneve komike në gjirin e shoqërisë socialiste, raporti i masës së pohimit e të mohimit, i të qeshurës e të përqeshurës në satirë e humor, etj. Zgjidhja e këtyre problemeve, që do të zhvillojë frymën novatore, kërkon jo vetëm kapërcimin e disa vështirësive me karakter teoriko-estetik, por edhe njohjen më mirë të realitetit tonë socialist.

Thellimi i frymës popullore në artin socialist Problemi i karakterit popullor të artit është një nga problemet më të rëndësishme që ka të bëjë me të ardhmen e tij. Për këtë arsye në estetikën e sotme borgjeze e revizioniste zhvillohet një fushatë e tërbuar kundër kuptimit marksist-leninist të karakterit popullor të artit. Estetët borgjezë shpallin se artit të vërtetë i mungon dhe duhet t'i mungojë fryma popullore, sepse ai krijohet gjoja për një pakicë, për një grusht «aristokratësh të shpirtit». Estetët revizionistë sovjetikë, siç dëshmon diskutimi i këtyre viteve të fundit, e kanë zëvendësuar kuptimin marksist-leninist të karakterit popullor të artit me pikëpamje anti-shkencore e reaksionare. Një pjesë e tyre, të grumbulluar rreth revistës «Malladaja gvardia», e interpreton atë në frymën e shovinizmit rusomadh, të ideve nacionaliste të pansllavizmit të carëve, kurse pjesa tjetër, e grumbulluar rreth revistës «Novij mir», duke e shpallur të paqenë problemin e karakterit popullor e kombëtar të artit, merr anën e kozmopolitizmit.

Vepra me karakter popullor kanë qenë krijuar edhe në kushtet e rrethësive shfrytëzuese. Kështu krijimet më të mira të N. Frashërit ose të Çajupit, të Fan Nolit ose të Migjenit përshkohen nga fryma popullore. Veprat e shumë artistëve profesionistë që kanë jetuar në shoqëritë shfrytëzuese, karakterizohen nga fryma popullore, sepse në to realiteti është pasqyruar me vërtetësi artistike,

në përputhje me idealet përparimtare të kohës; ato kanë pasqyruar shumë anë të jetës së popullit dhe aspiratat e tij më të ndritura. Midis artistëve profesionistë të së kaluarës ka patur nga ata që janë përpjekur e janë mbështetur edhe në krijimtarinë popullore. Megjithëkëtë karakteri popullor i artit përparimtar i së kaluarës ka qenë dhe është i kufizuar për shkak të kushteve ekonomiko-sociale që ekzistonin dhe ekzistojnë në rendet shfrytëzuese.

Karakterit i kufizuar i kulturës artistike përparimtare të së kaluarës duket në faktin se objekt kryesor i saj ka qenë më fort jeta e klasave të pasura sunduese se sa jeta e vegjëlisë, se jeta e popullit është paraqitur më shpesh nga idealet e klasave përparimtare shfrytëzuese se sa të klasave të shfrytëzuara. Arti profesionist në të kaluarën u shkëput si rregull nga krijimtaria artistike popullore, përdori një gjuhë artistike shpesh shumë të largët nga gjuha e folklorit. I kufizuar ka qenë edhe numri i artistëve profesionistë që ruajtën lidhjet me krijimtarinë artistike popullore e që u mbështetën në folklor. Shpeshherë ka ndodhur që edhe veprat thellësisht popullore nuk njiheshin dhe s'përhapeshin në masat popullore jo vetëm për shkak të gjuhës artistike «të rëndë» të tyre, por edhe sepse masat punonjëse në çdo rend shfrytëzues kanë një nivel të ulët kultural e artistik dhe mbahen me qëllim larg kulturës, e cila është privilegj i një pakice.

Partia jonë është mbështetur në mësimet e V.I. Leninit, që e quante frymën popullore një cilësi të pandarë të artit socialist. Duke patur parasysh kushtet e socializmit Lenini pat thënë: «Arti i përket popullit. Ai duhet të shtrijë rrënjët e tij të thella në shtresat e dendura të masave të gjera punonjëse. Ai duhet të jetë i kuptueshëm prej tyre dhe i dashur për ta. Ai duhet të bashkojë ndjenjat, mendimet dhe vullnetin e këtyre masave, t'i ngrërë ato. Ai duhet të lindë artistë dhe t'i zhvillojë».¹⁾

Partia jonë ka treguar gjithmonë kujdes të veçantë

1) Lenini për kulturën dhe artin. f. 520.

për të krijuar një art thellësisht popullor. Në procesin e ndërtimit të shoqërisë socialiste në vendin tonë u krijuan dhe po zhvillohet një kulturë artistike me të vërtetë popullore. Në fjalimet e viteve të fundit shoku Enver Hoxha e ka përcaktuar luftën për thellimin e mëtejshëm të frymës popullore të artit tonë si një nga detyrat aktuale më të rëndësishme të shkrimtarëve dhe të artistëve tanë. Shoku Enver ka treguar se kjo mund të sigurohet, duke bërë objekt të artit tonë në radhë të parë masat punonjëse, jetën, punën dhe luftën e tyre për ndërtimin e socializmit. Arti socialist nuk mund të jetë i dashur dhe i kuptueshëm për masat e gjera punonjëse po qe se do të injoronte problemet, hallet e tyre, po të mos pasqyronte jetën e popullit që krijon të mirat materiale e shpirtërore, që transformon natyrën e ndërton socializmin.

Një rrugë tjetër e forcimit të frymës popullore të artit tonë është rruga e pasqyrimin dhe e ndriçimit të jetës, të punës së masave popullore me idealet më të larta social-estetike, të socializmit.

Karakterit popullor i artit tonë socialist forcohet nëpërmjet afrimit të tij me masat punonjëse, duke u bërë më i kuptueshëm prej tyre, duke u shndërruar në pronë, në pasuri të tyre. «Në popull, — ka thënë shoku Enver, — artistët tanë duhet të gjejnë frymëzimin e krijimit, tingujt e këngës, ritmet e valles, pastërtinë e gjuhës, hovin e punës, shëmbullin e heroizmit e të sakrificës, virtutet e larta të thjeshtësisë dhe të drejtësisë popullore. Shkolla u mëson shkrimtarëve, aktorëve, muzikantëve, etj. shumë gjëra, por atë që u mëson atyre jeta dhe përpjekjet e popullit, ndjenjat dhe shprehitë e tij, talenti dhe zotësia krijuese e popullit nuk mund t'ua mësojë asnjë shkollë, asnjë profesor e regjizor. Jeta dhe lufta revolucionare e popullit dhe e Partisë plot vrull dhe entuziazëm, janë autorët e mësuësit dhe regjizorët më të mirë që mund të bëhen»¹⁾. Socializmi i hapi në vendin tonë

1) Enver Hoxha — Raport i KQ të PPSH në Kongresin V të PPSH, f. 137.

dyert e shkollave, të kulturës e të arësimit për masat e gjëra popullore, krijoj kushtet më të përshtatshme për lulëzimin e talenteve të pashterrura artistike që ka në gjirin e popullit. Zhvillimi e thellimi i revolucionit socialist në fushën e kulturës e të ideologjisë po bën dhe do ta bëjë më shumë të shfrytëzueshme nga masat e gjera të popullit kulturën artistike. Ata do të ndikojnë në ngritjen e nivelit kultural e artistik të masave dhe do të rritin kontributin e popullit në krijimin dhe në drejtimin e jetës artistike të vendit. Këtij qëllimi i shërben edhe zbatimi i vijës së masave në fushën e kulturës artistike të vendit tonë.

Fryma popullore e artit tonë forcohet duke e zëjruar pjesëmarrjen krijuese të popullit në të gjitha fushat e krijimtarisë artistike, në folklor, në artin diletant dhe në artin profesionist ose të kultivuar.

Forcimi i karakterit popullor të artit tonë varet edhe nga thellimi i frymës kombëtare të tij, sepse kjo e bën artin jo vetëm origjinal në raport me artin e kombeve të tjera, por e bën edhe më të afërt e më të kuptueshëm për vetë popullin. Karakteri kombëtar depërton si në përmbajtjen, ashtu edhe në formën e veprave artistike.

Duke i parë drejtimit që përmendëm si rrugë themelore të zhvillimit të mëtejshëm të frymës popullore të artit tonë, nuk duhet menduar se ky proces zhvillimi nuk ndeshet me kontradikta, me vështirësi, me probleme, se ai ecën në një terren të sheshtë. Përkundrazi forcimi i mëtejshëm i frymës popullore kërkon me doemos që të luftohet ndikimi i disa koncepteve jo të drejta mbi këto çështje. Deri vonë ka qarkulluar në njërën apo në tjetrën formë mendimi se për demokratizimin e kulturës artistike profesioniste të socializmit gjoja s'mund të kenë rëndësi folklori dhe lidhjet e saj me krijimtarinë artistike popullore. Në favor të kësaj pikëpamjeje është përdorur argumenti se folklori është duke u zhdukur, se ai s'ka për të patur të ardhshme. Në ndikimet e folklorit do të pengonin zhvillimin e frymës novatore dhe ngritjen e nivelit të mjeshtërisë artistike të artit profesionist socialist. Kë-

shtu, duke u nisur nga sukseset që janë arritur në atë lloj të poezisë sonë, që nuk mbështetet në format e mjetet shprehëse stilistike të poezisë sonë folkloristike, ka kritikë që përkrahin mendimin se vetëm në këtë rrugë poezia jonë mund të shkojë përpara, se përdorimi i çdo mjeti shprehës ose forme stilistike folkloristike është shfaqja e patriarkalizmit, naivitetit, etj.

Në të vërtetë këto argumenta janë të pathemelta. Së pari, ne nuk jemi në një fazë dekadence të folklorit, të krijimtarisë artistike kolektive. Evoluimi i folklorit sot përbën një lulëzim dhe jo një dekadencë të tij. Nga ana tjetër, përse i përket së ardhmes të krijimtarisë artistike popullore nuk është e drejtë të gjykohet sipas shembullit të vendeve që patën hyrë prej kohësh në rrugën e zhvillimit të kapitalizmit, që solli edhe dekadencën e folklorit, meqenëse kalimi i vendit tonë drejt socializmit, duke shmangur fazën e kapitalizmit të zhvilluar, i jep një karakter tepër origjinal edhe zhvillimit të folklorit si dhe raportit të tij me artin profesionist dhe diletant amator.

Së dyti, nuk është aspak e drejtë të mendohet se parimet dhe format themelore të përvetësimit artistik të realitetit, që kanë qenë përpunuar brenda folklorit dhe që janë karakteristike për të, nuk mund t'i shërbejnë edhe artit profesionist socialist për të shprehur përmbajtjen e re që sjell jeta socialiste e popullit tonë. Format e përsosura artistike të folklorit, të lëmuara brez pas brezi në shekuj nga gjenia krijuese kolektive e popullit janë të pavdekshme. Vetëm qëndrimi nihilist ndaj tyre mund të ishte pengesë që përmes tyre të shpreheshin shumë anë të jetës socialiste të popullit tonë, që përmes tyre të zhvillohej më tej fryma novatore e artit socialist. Populli ynë vetë, siç dëshmojnë fakte të shumta e të mirënjohura mbi evoluimin e folklorit gojor, këngës e valles folkloristike në kushtet e ndërtimit socialist, ka gjetur rrugë për të shprehur ndryshimin e jetës së tij në folklor. Dhe në është e mundur që populli të sjellë një përmbajtje të re, të shprehë idealet e botëkuptimit të tij të ri përmes folklorit, krijimtarisë artistike kolektive, nuk ka asnjë arsye përse, duke u mbështetur ose duke përdo-

rur forma dhe elemente nga kjo krijimtari, të mos futet edhe në artin profesionist një përmbajtje e re novatore, që sjell jeta socialiste e popullit. Shpallja e folklorit në përgjithësi «anakronizëm» është një qëndrim me të vërtetë metafizik, në kundërshtim me dialektikën, e cila pranon se përmbajtja, duke qenë ana më revolucionare, vendimtare, përcaktuese e veprave artistike, mund t'ja nënshtrojë e ja nënshton veten e saj *çdo forme që i përshatet*, se ajo mund të shprehet e shprehet në forma shumë të ndryshme.

Së treti, i pathemeltë është edhe pretendimi se lidhja e artit profesionist me folklorin do të sillte uljen e nivelit të mjeshtërisë së të parit. Kjo pikëpamje nisët nga orientimi i gabuar se ngritja e nivelit të mjeshtërisë së artit profesionist gjoja mund të sigurohet vetëm nëpërmjet shkëputjes së saj nga folklori, largimit të saj nga gjuha artistike e folklorit, se ngritja e nivelit të mjeshtërisë të artit profesionist koinçidon me ndërlikimin e gjuhës së tij, me një ndërlikim artificial që e shkëput gjuhën e tij nga ajo e folklorit. Në të vërtetë ndërlikimi artificial i gjuhës së artit profesionist nuk është shenjë e ngritjes së mjeshtërisë artistike. Ndërlikimi i gjuhës muzikore nga shumë kompozitorë modernistë të shekullit XX s'ka qenë shenjë e forcimit të mjeshtërisë së tyre artistike, por përkundrazi ka qenë shprehje e dekadentizmit në art. Gjithashtu ruajtja e lidhjeve të artit profesionist me folklorin jo vetëm që s'ka qenë e s'është pengesë për forcimin e mjeshtërisë artistike, por përkundrazi është një premisë për forcimin e frymës popullore të artit profesionist socialist. Mbështetja në vlerat e pavdekshme artistike të krijuara nga gjenia kolektive e popullit ka qenë edhe për mjaft artistë përparimtarë që kanë jetuar në kushtet e rëndeve shfrytëzuese, në kushtet e asaj ndarjeje të theksuar të artit profesionist nga folklori, një nga rrugët për t'u dhënë veprave të tyre karakterin popullor. Aq më e madhe duhet të jetë dhe është për artin e realizmit socialist rëndësia e folklorit.

Nganjëherë roli i folklorit për artin profesionist mohohet duke u nisur nga fakti se në folklor mungojnë for-

mat analoge të krijimtarisë artistike si p.sh. të kinematografisë, teatrit, pikturës së kavaletit, etj. Ky fakt përdoret për të treguar se, ashtu siç mund të zhvillohen me sukses disa gjini të artit pa u mbështetur në folklor, po kështu mund të zhvillohet me sukses edhe arti në përgjithësi. Është e vërtetë se disa gjini nuk kanë forma analoge në folklor, e megjithkëtë shoku Enver, në letrën që i drejtoi një grupi skulptorësh, theksoi se nga folklori duhet të përfitojnë dhe në të duhet të mbështeten të gjithë artistët, pavarësisht nga lloji i veçantë i artit ku krijojnë. Atëhere si duhet kuptuar kjo? Në ç'mënyrë, me ç'rrugë në çdo gjini të artit profesionist mund të përfitohet nga folklori edhe kur këtij i mungojnë format e gjinitë analoge? Në të tilla raste mund të përfitohet jo duke huajtur forma të gatshme prej folklorit, por, duke u nisur dhe duke u mbështetur në *parimet e përgjithshme të njohjes artistike të realitetit në folklor, në tiparet themelore të mendimit figurativ të popullit, të trupëzuar në folklor*. Në këtë kuptim folklori ynë ka rëndësi të madhe jo vetëm për kompozitorin, por edhe për piktorin, regjizorin, arkitektin, etj. Kjo rrugë do ta bënte të mundur që të përfitonin prej folklorit të gjitha llojet e artit profesionist, kjo rrugë do të shërbente që përmbajtja e re e jetës socialiste të shprehej në artin tonë profesionist jo vetëm me mjete e forma stilistike jofolkloristike, por edhe folkloristike. Kështu folklori nuk do të pengonte novatorizmin në artin tonë profesionist.

Estetika marksiste-leniniste mban qëndrim kritik edhe ndaj atyre koncepteve vulgarizuese konservatore që pranojnë si të vetmen rrugë të forcimit të frymës popullore të artit profesionist rrugën e *folklorizimit* të tij. Duke u nisur nga fakti se në shoqërinë shfrytëzuese arti profesionist, bile edhe ai përparimtar, u largua fort nga folklori dhe përdor një gjuhë artistike shpeshherë shumë të largët nga gjuha e folklorit, mbrohet teza se arti profesionist mund të bëhet i kuptueshëm për popullin punonjës në socializëm vetëm po të përdorë gjuhën e folklorit, po të folklorizohet.

Ky koncept është krejtësisht i papranueshëm për estetikën marksiste-leniniste, sepse e mohon domosdoshmërinë e artit profesionist në rendin socialist. Socializmi, duke mbajtur një qëndrim kritik ndaj kulturës artistike profesioniste të shoqërisë shfrytëzuese, që qëndronte shumë larg popullit punonjës, që ishte shpeshherë e pakuptueshme prej tij dhe me doza të forta aristokratizmi, nuk heq dorë nga arti profesionist dhe nga shumë epërsi të mirënjohura të tij. Në socializëm arti profesionist paraqitet si një pjesë e domosdoshme e kulturës artistike socialiste. Prandaj kthimi drejt një arti thjesht folkloristik kishte për të qenë një hap prapa.

Por nga frika për të mos shkarë në folklorizëm nuk është e drejtë të dënohet çdo përpjekje e artistëve për stilizime ose përpunime temash folkloristike. Ka raste që provat e ndonjë poeti apo kompozitori në këtë fushë quhen shfaqje patriarkalizmi ose shkarje në folklorizëm. Prandaj s'do të ishte pa vënd të përmendim se shpesh stilizimet ose përpunimet me tema folkloristike kanë qenë përdorur jo vetëm si *hallka të ndërmjetme* për të kaluar nga folklori drejt krijimtarisë profesioniste; po ato kanë patur shpesh *vlera të vërteta autentike estetike*. Për shumë poetë, kompozitorë në të kaluarën stilizimet folkloristike kanë qenë një veprimtari me karakter krijonjës. Kjo krijimtari s'ka asnjë arësye të identifikohet me folklorizmin tek ne. Që të formulohen parimet e përgjithshme të gjuhës artistike të folklorit tonë, për t'i përdorur ato në çdo fushë të artit profesionist, janë të dobishme stilizimet e përpunimet me tema folkloristike.

Është gabim të mendohet se demokratizimi i artit socialist mund të sigurohet vetëm me anë të folklorizimit të tij. Folklorizimi i artit në kushtet e socializmit kishte për të qenë një iluzion demokratizimi i tij, sepse arti fiton karakter popullor jo në rrugën e folklorizimit të tij, por me rrugë të tjera, një prej të cilave është edhe mbështetja e tij në folklorin, përdorimi krijues i vlerave folkloristike, shfrytëzimi i gjuhës dhe i formave artistike të përsosura, të përpunuara brenda folklorit. Kush mendon se s'ka rrugë të tjera për forcimin e frymës popullore

të artit socialist përveç folklorizimit të plotë të tij, në fakt s'ka besim në rritjen e shijeve dhe të kërkesave artistike të popullit punonjës në socializëm, s'kupton ndryshimet e thella që kanë ndodhur në kulturën artistike të popullit, e përfytyron popullin në atë gjendje që ai ka qenë në kushtet e rendeve shfrytëzuese. Socializmi i jep fund padijes e mjerimit të punonjësve, që u impononte rendi shfrytëzues. Në socializëm populli punonjës duke ngritur përherë e më lart nivelin kultural arësimor e artistik, është në gjendje jo vetëm të *shijojë* artin *profesionist*, por edhe të marrë pjesë *vetë* nëpërmjet talenteve që dalin nga gjiri i tij në zhvillimin e artit profesionist. Për këto arësye shoku Enver thekson se shijet e popullit punonjës duhet të jenë kriteri më i lartë i vlerësimit estetik të veprave artistike. Në socializëm shijet, kërkesat e popullit punonjës rriten kaq shumë sa që ato nuk mund të plohësohen as vetëm me anë të folklorit, as vetëm me anë të artit amator diletant, por edhe me anë të artit profesionist.

Natyrisht të gjitha këto nuk e mënjanojnë aspak problemin e afrimit të kulturës artistike profesioniste me popullin, nuk e mënjanojnë aspak problemin e përdorimit në artin profesionist të një gjuhe sa më të kuptueshme për popullin punonjës. Ky problem vazhdon të qëndrojë i mprehtë, sepse akoma mbetet shumë për të bërë që të forcohet më tej fryma popullore e artit tonë. Në kushtet e sotme të thellimit të revolucionit kultural e ideologjik mbetet detyra e luftës kundër shfaqjeve estetizante dhe aristokratike që e bëjnë artin të ftohtë, të errët, hermetik e të pakuptueshëm për masat e gjera popullore, kundër çdo përpjekjeje që me pretekstin e ngritjes së nivelit të mjeshtërisë artistike kërkon të përdoret një gjuhë e pakuptueshme dhe e largët për gjuhën e mendimit figurativ të popullit tonë. Shoku Enver Hoxha ka theksuar se një nga pikësynimet kryesore të revolucionit ideologjik është dhe do të jetë afrimi i kulturës artistike me popullin. «Arti dhe letërsia socialiste — ka thënë shoku Enver — duhet të mbështeten fort në tokën tonë amëtare, në popullin tonë të mrekullueshëm, ato duhet të burojnë

nga populli dhe të jenë plotësisht në shërbim të tij, të garta dhe të kuptueshme për popullin, por aspak banale e pa ide». 1) Kjo detyrë natyrisht, është e pandarë edhe nga lufta kundër ndikimeve të shijeve të huaja e të vjetra borgjeze, feodale, patriarkale e mikroborgjeze që mund të vihen re akoma edhe në radhët e punonjësve, është e pandarë edhe nga lufta për ta ngritur gjithmonë e më lart nivelin e kulturës artistike të popullit punonjës. «Forcimi i frymës popullore të artit tonë — thuhet në përshëndetjen e KQ të PPSH drejtuar Kongresit të II të Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve, — kërkon që në art të luftohet çdo shfaqje «aristokratizmi», që ai të zhvillohet në përputhje jo me shijet e një rrethi të ngushtë, por me shijet e përparuara të masave të gjera popullore, të jetë sa më i kuptueshëm dhe i dashur për ta. Arti ynë, — thuhet në përshëndetje — bëhet i kuptueshëm dhe i afërt për masat, jo duke ulur nivelin ideo-artistik të krijimtarisë në nivelin e shijeve estetike primitive. Ky do të ishte një interpretim vulgar i kërkesës për forcimin e frymës popullore. Arti i vërtetë që i përket popullit dhe është plotësisht në shërbim të tij, kuptohet pa ndonjë vështirësi nga ai. Shkrimtari dhe artisti i vërtetë ndjen kënaqësi, jo atëhere kur s'kuptohet nga masat, por kur vepra e tij shërben për të ngritur në një shkallë më lart nivelin artistik të tyre, për t'i edukuar ato me ideale e shije artistike më të përparuara». 2) Në procesin e zhvillimit të shoqërisë drejt socializmit afrohen njëra me tjetrën e «shkrihen» në një të vetme, në kulturën artistike socialiste dy «rryma»: arti profesionist orientohet nga masat, u drejtohet atyre, bëhet i kuptueshëm prej tyre, kurse niveli artistik i masave vien duke u rritur, krijimtaria artistike popullore folkloristike e amatore zhvillohet mbi një nivel përherë e më të lartë ideo-artistik.

1) Enver Hoxha — Raporti i KQ në Kongresin e V të PPSH, f. 137.

2) «Kongresi i II i Lidhjes së shkrimtarëve dhe artistëve», f. 15.

KRIKITA E THELBIT KUNDËRREVOLUCIONAR TË TEORIVE ESTETIKE REVIZIONISTE

Lufta ideologjike klasore, që zhvillohet midis marksizëm-leninizmit dhe revizionizmit modern shtrihet edhe në çështjet teorike të estetikës dhe të krijimtarisë artistike. Prandaj një detyrë me rëndësi të madhe aktuale për ta shpënë më përpara revolucionin socialist në fushën e kulturës dhe të ideologjisë është demaskimi i pikëpamjeve revizioniste në fushën e estetikës.

Kushtet sociale, politike dhe ideologjike të lindjes dhe të përhapjes së pikëpamjeve revizioniste në estetikën dhe artin sovjetik.

Pasi erdhi në fuqi, klika revizioniste hrushoviane shpalli plot bujë se si në çdo sektor edhe në fushën e artit zbatimi i kursit të ri, të formuluar në Kongresin e 20-të të PK BS, do të hapte rrugën për një «lulëzim» të paparë, lulëzimi që kishte qenë penguar gjoja nga «hija gjigande e kultit të individit». Për vite me radhë propaganda sovjetike ka reklamuar fazën e «ndryshimeve të thella», fazën e «gjallërimit» të artit sovjetik. Mirëpo në vend të «lulëzimit» të premtuar, tani askush nuk mund të vërë në dyshim krizën e thellë që ka pushtuar artin sovjetik.

Nga koha e Kongresit të 20-të të PK BS, zbatimi i kursit revizionist e largoi artin sovjetik nga pozita e ideologjisë socialiste dhe e bëri atë një altoparlant të ideve revizioniste e borgjeze. Degjenerimi revizionist-borgjez është tipari themelor që karakterizon sot artin zyrtar sovjetik.

Si u bë e mundur dhe cilat qenë shkaqet kryesore që arti sovjetik brenda një kohe relativisht të shkurtër u shndërrua nga një armë e revolucionit në një armë të kundërrevolucionit?

Në periudhën e parë të gjallërimit të revizionizmit në Bashkimin Sovjetik pati njerëz që u munduan t'i paraqitin idetë revizioniste në estetikën dhe artin sovjetik si fenomene «të rastit», «të përkohshme», që buronin nga «lajthitje» e «keqkuptime teorike», nga «imitime» e «snobizma» estetike të disa artistëve e esteteve sovjetikë, që buronin nga «paaftësia e disa institucioneve për të trajtuar drejt problemet elementare të estetikës socialiste». Këto lloj shpjegimesh kanë qenë në thelb revizioniste, sepse janë përdorur si mjet për të fshehur shkaqet esenciale të gjallërimit të ideve borgjeze e revizioniste në artin sovjetik dhe kështu e kanë favorizuar zhvillimin e tij në këtë rrugë. Në të vërtetë degjenerimi revizionist-borgjez i artit sovjetik u përgatit nga disa rrethana dhe faktorë shumë më të rëndësishëm.

Simptomat e para të ndikimit të ideve borgjeze e revizioniste në artin sovjetik u dukën qysh para vdekjes së J.V. Stalinit, sidomos në periudhën pas Luftës së madhe patriotike. Baza sociale e përcimit të këtyre ideve në artin sovjetik ishte një shtresë e borgjezuar, e burokratizuar dhe e degjeneruar e inteligjencies artistike, që u kishte kthyer shpinën si idealeve të socializmit, ashtu edhe interesave të popujve sovjetikë. Rreziku që përfaqësonte ky fenomen për socializmin u kuptua mirë nga J.V. Stalini, i cili e quajti një detyrë urgjente e me rëndësi të madhe luftën kundër ndikimeve të ideologjisë borgjeze në artin sovjetik. Ky preokupacion i J.V. Stalinit gjeti shprehjen e vet në një varg vendimesh të pasluftës të KQ të PK(b) të BS për çështjet ideologjike, sidomos në vendimet e KQ (1946) mbi gabimet e revistave «Ylli» dhe «Leningrad», që kritikonin veprimtarinë letrare antisocialiste të shkrimtarëve dekadentë Zoshenko dhe Ahmatova, në vendimet mbi gabimet në fushën e krijimtarisë muzikore, mbi repertorin e teatrit etj. Mirëpo lufta kundër depërtimit të ideo-

logjisë borgjeze, kozmopolitizmit dhe revizionizmit, që filloi në këtë periudhë nuk u shpu deri në fund.

Me vdekjen e J.V. Stalinit revizionistët hrushovianë, që kishin depërtuar në udhëheqjen e partisë dhe të shtetit sovjetik, jo vetëm që e ndërprejnë këtë luftë, por, duke krijuar një konfuzion të madh ideologjik, hoqën barrierat që pengonin përhapjen e ndikimeve borgjeze e revizioniste në estetikën dhe artin sovjetik. «Dallëndyshja e parë» në shtypin zyrtar sovjetik u duk qysh në dhjetor të vitit 1953, kur revista «Novi mir» botoi artikullin e V. Pomerancevit «Mbi sinqeritetin në letërsi», në të cilin shpallej se «sinqeriteti duhet të jetë masa themelore e vlerësimit? të çdo vepre artistike»¹). V. Pomerancevi në këtë artikull linte të kuptohej se artit socialist sovjetik i kishte munguar «sinqeriteti» dhe bënte thirrje të hapët për të revizionuar të gjitha parimet mbi të cilat kishte qenë zhvilluar arti sovjetik, sidomos parimin e partishmërisë socialiste.

Artikulli i Pomerancevit në thelb nuk ishte «një zë i vetëm në shkretëtirë», s'ishte aspak «një lajthitje teorike», por ishte manifest dhe kredo e asaj shtrese të borgjezuar e të degjeneruar të inteligjencies artistike sovjetike që shpresonte se pas vdekjes së J.V. Stalinit kishte ardhur koha të lante hesapet me diktaturën e proletariatit dhe me politikën e saj në fushën e artit, që kërkonte të largonte artin sovjetik nga metoda e realizmit socialist. Aspiratat e kësaj shtrese gjetën «shprehje teorike» në artikullin e Pomerancevit, kurse romani «Shkrirja e akujve» i I. Erenburgut, i trupëzoi këto aspirata «artistikisht». Në një mënyrë alegorike në romanin e Erenburgut shprehej shpresa se «do të ndërronte moti», se do të frynte një «erë e ngrohtë», era e liberalizmit oportunist, që do «të shkrinte akujt» e do të lejonte zhvillimin e ferrës revizioniste. Këto që përmendëm tregonin atmosferën e konfuzionit ideologjik që sundonte në artin sovjetik në prag të Kongresit të 20-të të PK BS.

1) «Novi mir», 1953, Nr. 12, f. 219.

Në Kongresin e 20-të të PK BS revizionistët hrushovianë dualën me një platformë të hapët politike ideologjike revizioniste, formuluan kursin e ri, që shpinte në likuidimin e diktaturës së proletariatit në BS, që e fuste atë në rrugën e restaurimit kapitalist. Ky kongres u bë sinjali më i fuqishëm për fillimin e fushatës së tërbuar revizioniste kundër marksizëm-leninizmit, që u shtri për herë e më thellë edhe në estetikën dhe artin sovjetik. Platforma revizioniste e Kongresit të 20-të të PK BS shprehte aspiratat edhe të shtresës së borgjezuar të inteligjencies artistike sovjetike, e cila e priti plot entuziazëm këtë platformë. Nuk ka qenë aspak i rastit interesimi që treguan N. Hrushovi dhe pasuesit e tij për t'u afruar dhe për t'i fituar zemrën kësaj shtrese të inteligjencies sovjetike. S'ka qenë vetëm dëshira e kllounit Hrushov për të veshur petka «intelektuali», as «demokratizmi» i tij fallcose dëshira për ta përjetësuar veten e tij jo vetëm si «strateg» të Luftës së dytë botërore, të «tokave të reja», të «misrit», por edhe si «strateg» të problemeve të artit (ndonse fjalimet e tij mbi letërsinë «entuziazmuan» me banalitetet dhe mediokritetin e tyre vetëm disa artistë hipokritë e servilë sovjetikë), që e nxitën atë t'i afrohej inteligjencies artistike sovjetike, por dëshira për ta tërhequr këtë shtresë në vallen revizioniste, për ta formuar atë si një repart sulmi për realizimin e kursit revizionist të Kongresit të 20-të të PK BS.

Si pretekst i fushatës që e futi artin sovjetik në rrugën e degjenerimit revizionist-borgjez, u përdor e ashtuquajtura «kritikë e kultit të individit».

Cilët ishin drejtimet kryesore të kësaj fushate?

Së pari, pas Kongresit të 20-të të PK BS, një varg artistësh dhe estetësh sovjetikë kërkuan me insistim «të rishqyrtohej me sy kritik» i gjithë zhvillimi i mëparshëm i artit sovjetik, duke e përcaktuar atë si një fazë «shterpësie», «amullie». U shpall se «kulti i individit» ja kishte nënshtruar artin sovjetik «skematizmit», «shabllonizmit», «ideologjisë shoqerore të heroit pozitiv», «skemave ideologjike të optimizmit pseudorevolucionar», kishte ndrydhur «iniciativën krijuese» të artit sovjetik. Revizionistët

hrushovianë i vunë kryqin zhvillimit të artit sovjetik të periudhës para Kongresit të 20-të, duke mohuar çdo gjë me vlerë nga kjo periudhë. Por prapa këtij qëndrimi nihilist të revizionistëve hrushovianë ndaj letërsisë e artit klasik socialist sovjetik, fshihej kërkesa për ta larguar artin sovjetik nga parimet ideologjike të marksizëm-leninizmit, që kishin qenë burimi i forcës dhe i lulëzimit të tij për dhjetëra vjete me radhë, fshihej kërkesa për të hequr qafe metodën e realizmit socialist dhe për të përligjur «lirinë absolute» në fushën e krijimtarisë artistike. Revizionistët hrushovianë e shpallën «anakronizëm dogmatik stalinian» vënjen e artit në shërbim të revolucionit, të luftës për socializëm.

Së dyti, revizionistët hrushovianë zhvilluan një fushatë të gjerë për rehabilitimin e rrymave dekadente dhe të artistëve formalistë e kundërrevolucionarë, të cilët u paraqitën si «viktima të kultit të individit» dhe të «shijeve subjektiviste të Zhdanovit». Se ç'përpjestime mori kjo fushatë e tregoi qartë libri i memuarëve të I. Erenburgut «Vite, njerëz, jetë», që u bë enciklopedia e rehabilitimit të poetëve rusë dekadentë e formalistë të fillimit të shekullit të 20-të, të bjelloemigrantëve, që ishin vënë në shërbim të agjenturave imperialiste dhe kishin luftuar deri në fund të jetës së tyre kundër pushtetit sovjetik. Kështu kritika artistike revizioniste në BS i serviri publikut dhe brezit të ri të artistëve si «model imitimi» Cvetajevën, Pasternakun, Ahmatovën, Zoshenkon, imazhinistët, simbolistët, futuristët, ekspresionistët dhe lloj-lloj poetësh, piktorësh dhe artistësh dekadentë borgjezë.

Së treti, revizionistët hrushovianë i hapën portat depërtimit të kulturës dhe të ideologjisë borgjeze perëndimore. Ata bënë një zhurmë të madhe me karakter demagogjik mbi «izolimin» e kulturës sovjetike nga kultura botërore, mbi «ngushtësinë sektare» dhe «nihilizmin», mbi nevojën e një «kulture moderne», mbi shkëmbimin e vlerave kultural-artistike me vendet perëndimore kapitaliste. Kjo fushatë propagandistike u përdor për të krijuar ura lidhjeje e afrimi midis kulturës sovjetike e asaj perëndimore borgjeze, për t'i zgjeruar kontaktet midis tyre. Në

Bashkimin Sovietik vërshuan përfaqësuesit reaksionarë të kulturës borgjeze perëndimore, ata u pritën e u përcuallën me nderime të mëdha, për ta u tregua «durim» për të kuptuar pikëpamjet e pozitave të tyre; atyre ju bënë lëshime parimore me karakter ideologjik, me qëllim që të gjendej një «gjjuhë e përbashkët». Nga ana tjetër, artistët e njerëzit e kulturës sovjetike, të paguar mirë, u derdhën në vendet perëndimore, në SHBA, u mirëpritën në sallonet e borgjezisë, veprat e tyre u botuan e u ribotuan në shtypin borgjez; ata u treguan tepër të zellshëm për të importuar në BS gjithë «vlerat» e kulturës së kalbur dekadente borgjeze. Në këtë mënyrë, si rezultat i zbatimit të politikës famëkeqe hrushoviane të «bashkëekzistencës paqësore» në Bashkimin Sovietik u ndërpre lufta kundër ideologjisë reaksionare borgjeze, kultura sovjetike e humbi aftësinë për të përballuar dhe për të luftuar kundër ndikimeve e shfaqjeve të artit dhe të kulturës dekadente borgjeze.

Së katërti, revizionistët hrushovianë u dhanë një përkrahje të gjithanshme shkrimtarëve e artistëve dekadentë që u aktivizuan pas Kongresit të 20-të të PK BS si p.sh. Dudincev, Jevtushenko, Sollzhenicin, Voznesenski, Akse-nov, Anmadulina, Kazakov, Vinokurov, Çuhrai, etj. Këtyre artistëve ju thurën lavde, ata u shpallën si e ardhmja e artit sovjetik, kurse veprat e tyre dekadente, anti-socialiste, reaksionare u konsideruan si «një shkallë e re më e lartë» e zhvillimit të artit sovjetik. Se për ç'arësye këtij grupi shkrimtarësh propaganda sovjetike i thuri lavde, këtë e tregon fare mirë estet i reaksionar borgjez Moris Nado, që shkruante se «në vitet e fundit shkrimtarët e rinj sovjetikë kanë filluar, pa e zënë në gojë, ta varrosin realizmin socialist». Ky grup shkrimtarësh e përputhi krijimtarinë artistike me orientimin ideologjik dhe politik të Kongresit të 20-të të PK BS.

Por ndërsa përkraheshin artistët e orientimit dekadent, revizionistët hrushovianë sulmuan me tërbim ata artistët sovjetikë që s'e pranonin kursin oportunist hrushovian ose që kishin rezerva ndaj tij. Këta artistë luftoheshin

e viheshin në lojë nga propaganda zyrtare si «stalinistë», «dogmatikë», «rutinerë».

Të gjitha këto procese e bënë të pamundur zhvillimin e artit sovjetik në rrugën e mëparshme të idealeve socialiste, e futën artin sovjetik në rrugën e dekadentizmit dhe të modernizmit borgjez, në rrugën e degjenerimit revizionist-borgjez. Pra, kursi ideologjik e politik revizionist hrushovian, që u zbatua e po zbatohet në Bashkimin Sovjetik, ndryshimet që u bënë në të gjitha fushat e jetës së vendit sovjetik, si pasojë e zbatimit të këtij kursi, degjenerimi revizionist i rendit shoqëror sovjetik, restaurimi i kapitalizmit në BS ja cilat janë arësyt kryesore që e futën artin dhe estetikën sovjetike në rrugën e degjenerimit revizionist-borgjez.

Sigurisht procesi i degjenerimit revizionist të artit sovjetik, forcimi i pozitave të revizionizmit në të nuk u bë në një mënyrë të qetë. Ky proces hasi në rezistencën e madhe të atyre artistëve që nuk pajtoheshin me kursin hrushovian, që u qëndronin besnikë traditave të artit socialist sovjetik, parimeve të marksizëm-leninizmit, metodës së realizmit socialist. Ky proces hasi edhe në rezistencën e opinionit publik të punonjësve sovjetikë që jo një herë shprehën pakënaqësinë e tyre ndaj fenomeneve degjeneruese revizioniste në artin sovjetik. Bile kjo ka qenë edhe një nga arësyt që udhëheqësit revizionistë të BS për të qetësuar opinionin publik, u detyruan të bënin herë pas here edhe ndonjë kritikë anësore ndaj ndonjë shkrimtari ose artisti, që ja heq para kohe petën lakrorit, që s'i përmbahet sa duhet demagogjisë revizioniste.

Kritika e pikëpamjeve subjektivist-revizioniste mbi thelbin e fenomeneve estetike.

Lenini ka theksuar se marksizmi është një botëkuptim koherent, prandaj revizionimi i çdo pjese të këtij botëkuptimi, nuk mund të mos prekë dhe anët e tjera të tij. Lufta që i shpallën revizionistët hrushovianë thelbit revolucionar të marksizëm-leninizmit, u shtri në mënyrë të pashmangshme edhe kundër parimeve themelore të estetikës marksiste-leniniste. Revizionimi i parimeve

themelore të estetikës marksiste-leniniste u përdor nga revizionistët sovjetikë si një argumentim teorik për të përligjur dhe për të nxitur degjenerimin e artit sovjetik. Përhapja e pikëpamjeve antimarksiste në estetikën sovjetike ka qenë dhe është një nga shkaqet themelore që e zhyti artin sovjetik në batakun e formalizmit dhe të dekadentizmit.

Fushata kundër parimeve themelore të estetikës marksiste-leniniste filloi në Bashkimin Sovjetik menjëherë pas vdekjes së J.V. Stalinit dhe u zgjerua paralelisht me gjallërimin e revizionizmit në të gjithë sektorët e jetës së shoqërisë sovjetike. Kjo fushatë mori përpjesëtime aq të mëdha sa që i shndërroi pikëpamjet revizioniste estetike në një shkollë zyrtare sunduese në estetikën sovjetike, të përfaqësuar nga estetë të tillë si Stolloviç, Burov, Borjev, Vansllov, Tasallov, Golldentriht, Pazhitnov, etj.

Cilat janë disa nga drejtimet kryesore të sulmeve të revizionistëve kundër estetikës marksiste-leniniste dhe disa nga karakteristikat themelore të koncepteve revizioniste në estetikë?

Estetët revizionistë sovjetikë predikojnë se në fushën e estetikës nuk mund të flitet për materializëm dhe idealizëm, se një ndarje e tillë kishte për të qenë një zbatim mekanik i asaj skeme e cila ka vlerë vetëm në fushën e filozofisë. Kështu p.sh. A. Nujkin në artikullin e tij «Edhe një herë mbi natyrën e së bukurës», duke ironizuar, thotë se në fushën e filozofisë zgjidhja e problemit themelor të ndihmon «të dallosh dhinë nga shqerrat», d.m.th. idealistët nga materialistët, kurse në fushën e estetikës nuk ka ndonjë kriter të saktë që të dallonte materialistin, marksistin nga idealisti, antimarksisti. Ata që përdorin si kriter për një ndarje të tillë pranimin ose mospranimin e karakterit objektiv të fenomeneve estetike të realitetit gabojnë, sipas Nujkinit, sepse gjoja këtë gjë nuk e kanë mohuar as filozofë të tillë idealistë si Platoni, Plotini, Toma Akuini, Hegeli. «Pranimi i objektivitetit të së bukurës, — konkludon A. Nujkin, — s'mund të shërbejë si kriter i qëndrimit materialist»¹).

1) «Voprosi literaturi» 1966, Nr. 3, f. 93.

Në të vërtetë zgjidhja e problemit themelor të filozofisë nuk mund të mos ketë vlerë vendimtare për të caktuar kufirin midis materializmit dhe idealizmit në fushën e estetikës. Doktrinat estetike qysh nga kohët e lashta e deri në ditët e sotme kanë qenë dhe janë të lidhura ngushtë me filozofinë dhe nuk mund të mos kenë qenë për shkak të karakterit të problemeve që trajtojnë. Lufta midis materializmit, dialektikës, nga njëra anë, dhe idealizmit, metafizikës, nga ana tjetër, jo vetëm ka qenë pasqyruar në të gjitha doktrinat estetike, por përbën boshnin kryesor të historisë së doktrinave estetike.

Por atëhere përse estetët e sotëm sovjetikë shkojnë kaq larg dhe përpiqen të sheshojnë kontrastin midis materializmit dhe idealizmit në fushën e estetikës? Qëllimi i tyre është që estetika sovjetike të zhvillohet në rrugën e idealizmit, të subjektivizmit dhe që çdo njeri të mos e quajë të pamundur pajtimin e këtyre pikëpamjeve me marksizmin. Për këtë, sipas tyre, duhet vetëm një kusht, të hiqet dorë nga «skematizmi dogmatik stalinian», d.m.th. nga partishmëria që gjen edhe në estetikë «dhi» dhe «shqerra». Dhe me të vërtetë, A. Nujkini, që e lë mënjanë demagogjinë, e cila përdoret si maskë nga shumë estetë revizionistë sovjetikë, shpall se zhvillimin e estetikës në Bashkimin Sovjetik e pengon «frika nga akuza për subjektivizëm». Sipas tij, duhet kapërcyer kjo frikë dhe duhet të shpallet haptaz si «sukses» subjektivizmi idealist në estetikë.

Estetët revizionistë sovjetikë e kanë drejtuar fushatën e sulmeve të tyre kundër interpretimit materialist të thelbit të fenomeneve estetike, duke mbrojtur dhe përhapur lloj-lloj pikëpamjesh subjektiviste idealiste. Ata mbrojnë tezën se fenomenet estetike nuk kanë karakter objektiv d.m.th. nuk ekzistojnë si një anë objektive e realitetit, e natyrës, e jetës shoqërore dhe e marrëdhënjeve të shoqërisë me natyrën. Kështu p.sh. V. Vansllovi pohon se gjoja «për fenomenet e natyrës s'ka asnjë domosdoshmëri të jenë të bukura»¹), d.m.th. në vetë natyrën nuk

1) V. Vansllov — Problemi i së bukurës, rusisht, f. 64.

ka asgjë që mund ta bëjë këtë ose atë fenomen të jetë i bukur ose i shëmtuar, i madhërishëm ose i ulët, s'mund të ketë sende ose fenomene me cilësi, me vlerë estetike. Sipas kësaj pikëpamjeje fenomenet nuk mund të kenë në vetëvete e nga vetëvetja asnjë vlerë estetike, nuk mund të jenë të bukura.

Mohimi i karakterit objektiv të cilësive estetike të realitetit nga shumë estetë revizionistë është në kundërshtim të hapët me pikëpamjet materialiste që ka patur Marks i mbi këtë çështje. E gjithë historia e doktrinave estetike dëshmon se vija materialiste në estetikë është e lidhur para së gjithash me pranimin e karakterit objektiv të fenomeneve estetike të realitetit, mirëpo pikërisht këtë vijë materialiste e kanë bërë objekt sulmesh estetë revizionistë sovjetikë.

Duke e shpallur realitetin objektiv «aestetik», «neutral» nga pikëpamja estetike, estetët revizionistë sovjetikë pohojnë se gjoja fenomenet estetike janë një produkt i aftësive krijuese shpirtërore të njeriut, i ndërgegjes së tij. Këtë kuptim kanë predikimet e A. Nujkinit se gjoja e bukura «ekziston vetëm në ndërgegje», se «përgjithësisht në jetë s'ka asgjë estetike, përveç ndjenjave tona estetike». A. Nujkini, duke shtrembëruar mendimin e Gorkit, thotë se «bukuria e shkretëtirës s'është në vetë atë, por në shpirtin e arabit»¹). Po këtë kuptim ka edhe teza e V. Vansllovit se «bukuria e çdo fenomeni është gjithmonë bukuri shpirtërore»²). Arësytimet të tilla të shpien në përfundimin se e bukura, duke mos qenë cilësi e realitetit, ekziston vetëm si një aftësi e intelektit, e ndërgegjes së njeriut, e cila «e ndërton» atë nga vetëvetja, se pikërisht kjo aftësi i krijon njeriut «iluzionin» e së bukurës, së madhërishmes, tragjikes, komikes, etj. Mirëpo kjo do të thotë të qëndrosh me të dy këmbët në pozitë e idealizmit, të subjektivizmit.

1) «Voprosi literaturi», 1966, Nr. 3, f. 94, 104.

2) V. Vansllov — Problemi i së bukurës, rusisht, 1957, f. 81.

Estetët revizionistë sovjetikë këto pikëpamje përpiqen t'i shesin si një »zgjidhje origjinale«, si një «novacion» të marksizmit «krijues» në fushën e estetikës. Në të vërtetë këto pikëpamje jo vetëm që s'kanë të bëjnë fare me marksizmin, por s'janë as «origjinale». Ato janë vetëm një përsëritje «e re» e doktrinave estetike idealiste të së kaluarës, e pikëpamjeve të Kantit, që e quante të bukurën «aftësi thjesht subjektive të intelektit njerëzor», të Fihthes, që thoshte se e bukura «reduktohet tërësisht në shpirtin e bukur të njeriut». Këtë vijë të vjetër të idealizmit në estetikë e kanë mbrojtur edhe estetë borgjezë të epokës së imperializmit, p.sh. esteti italian B. Kroçe, që pohonte se mendimi «sende të bukura» është një paradoks, sepse «e bukura nuk është fakt fizik dhe s'ka të bëjë me sferën e sendeve». A mund të vihet, pra, në dyshim afërsia, në mos, identiteti i pikëpamjeve të estetëve revizionistë sovjetikë me ato të përfaqësuesve të estetikës idealiste borgjeze?

Estetët revizionistë sovjetikë përhera e më tepër po specializohen në falsifikimin e parimeve themelore të estetikës marksiste-leniniste dhe në përdorimin e sofizmave më të ndryshme për të mbrojtur subjektivizmin në estetikë. Le të përmendim vijat kryesore të «argumentave teorike», që përdorin ata.

Në mënyrë të ndërgegjeshme estetët revizionistë sovjetikë identifikojnë dhe i bashkojnë në një të vetme problemin e karakterit objektiv të cilësive estetike të realitetit me problemin e qëndrimit estetik të njeriut ndaj realitetit, ndaj natyrës dhe shoqërisë. Duke bërë këtë nga tërresë, ata nxjerrin konkluzionin se fenomenet estetike të realitetit nuk ekzistojnë jashtë aktit të perceptimit të tyre prej njeriut, por vetëm brenda këtij akti, si një cilësi imanente e aktit të perceptimit. «Bukuria e panoramës, — shkruan V. Vansllovi, — nuk ekziston jashtë vlerës emocionuese të saj. Kështu qëndron puna me çdo fenomen të natyrës.»¹) Por kjo do të thotë, në fund të fundit, se e

1) V. Vansllov — Problemi i së bukurës, rusisht, f. 36.

bukura është produkt i «forcës krijuese» të ndërgjegjes së njeriut dhe se subjekti është në çdo rast demiurgu i vetëm i cilësive estetike.

Marksizmi, përkundrazi, mëson se tjetër është problemi i ekzistencës objektive të cilësive estetike të realitetit dhe tjetër është se si njihen këto cilësi prej njerëzve, se si pasqyrohen këto cilësi në ndërgjegjen e tyre. Në procesin e përvetësimit estetik e artistik të realitetit njeriu njih atë që i përket realitetit, ndonse në konceptet dhe përfytyrimet estetike të njeriut shprehet edhe qëndrimi i tij ndaj këtij realiteti. Marksizmi nuk mohon se, njohja njerëzore është rezultat i qëndrimit aktiv të njeriut ndaj realitetit, që nëpërmjet praktikës materiale shoqërore transformon realitetin, natyrën dhe shoqërinë.

Sigurisht mbi konceptet, përfytyrimet dhe vlerësimet estetike ushtrojnë një ndikim të fuqishëm marrëdhënjet shoqërore, jeta sociale, interesat klasore të njerëzve. Por kjo përsëri s'e mohon faktin se burim i përmbajtjes objektive të koncepteve e përfytyrimeve estetike të njerëzve janë fenomenet e natyrës dhe të shoqërisë.

Duke shtrembëruar tezën marksiste të kondicionimit të koncepteve e të përfytyrimeve estetike të njerëzve nga kushtet e marrëdhënjet shoqërore, estetët revizionistë sovjetikë shpallin se gjoja për këtë arësye është e pamundur ekzistenca e fenomeneve estetike para njeriut dhe pavarësisht nga ai. Sipas tyre sendet e fenomenet e realitetit mund t'u duken njerëzve «të bukura» përderisa ata «tërhiqen nëpërmjet praktikës shoqërore në një sistem të caktuar marrëdhënjesh shoqërore», në kuadrin e së cilit «pamja e tyre shqisore» krijon «iluzionin» e bukurisë së tyre. «Objekti estetik, — shkruan V. Vansllovi, — është një objekt në specifikën shqisore të të cilit është shprehur patjetër një përmbajtje shoqërore e krijuar nga shoqëria»¹⁾. Në veprën tjetër të tij, «Problemi i së bukurës», po ky autor pohon se gjoja thelbi i fenomeneve

1) V. Vansllov — Përmbajtja dhe forma në art, rusisht, 1962, f. 72.

estetike përbëhet nga «pasqyrimi i thelbit të njeriut si qenje, që i kundërgëndron botës materiale, që sundon mbi të dhe që pasqyrohet në cilësitë e saj shqisore»¹⁾.

Konkluzioni i parë, që rrjedh nga këto arësytetime, të cilave, duhet thënë, nuk u mungon një dozë e theksuar skolasticizmi, është se në të ashtuquajturën «natyrë të virgjër», mbi të cilën s'ka vënë dorë njeriu, nuk mund të ketë fenomene me vlerë estetike. Në qoftë se ndonjë fenomen natyror na duket i bukur, kjo ndodh jo sepse ai është me të vërtetë i tillë, por sepse ai me pamjen e tij të jashtme shqisore për asociacion «na kujton» gjoja ndonjë «thelb njerëzor».

Por, mos vallë estetët revizionistë sovjetikë e pranojnë karakterin objektiv të cilësive estetike në të ashtuquajturën «natyrë të njerëzuar» ose në ata fenomene të realitetit mbi të cilat ka vepruar praktika shoqërore? Edhe në këtë rast, sipas tyre, këto fenomene nuk kanë objektivisht veti ose cilësi estetike dhe «vlera e tyre estetike përcaktohet nga fakti se në ç'masë «të kujtojnë» thelbet njerëzor»,²⁾ paraqitet gjithmonë si një «refleks i shpirtit njerëzor» d.m.th. se në çdo rast është subjekti njerëzor që nga vetëvetja krijon objektin e perceptimit estetik. Sado shumë që të mblaçitin estetët revizionistë sovjetikë konceptet «praktikë», «marrëdhënje shoqërore», «të njerëzuarit e realitetit» edhe në këtë rast ata s'janë «origjinalë», por përsëritin tezat e T. Lippsit, përfaqësuesit të «estetikës sensualiste», një variant idealist në estetikën borgjeze, i cili pohonte se «të kënaqesh estetikisht, do të thotë të kënaqesh me vetëveten në objektin shqisor, të ndjesh në të veten tënde». Të gjitha këto tregojnë se estetët revizionistë sovjetikë nuk e përfillin fare teorinë leniniste të pasqyrimin dhe përpiqen të zgjidhin problemet e përvetësimit estetik të realitetit nga njeriu në kundërshtim me këtë teori, duke ju përmbajtur vijës së idealizmit subjektiv. Ky është një tipar themelor që karakterizon

1) V. Vansllov — Problemi i së bukurës, rusisht, f. 148.

2) A. Burov — Thelbi estetik i artit, bot. i vitit 1957, rusisht, f. 27.

përmbajtjen e revizionizmit modern në fushën e estetikës.

Thonë se ekstremitetet pajtohen. Dhe me të vërtetë, estetët revizionistë sovjetikë, që bëjnë zhurmë të madhe mbi «pasurimin» dhe «gjallërimin» e mendimit estetik në Bashkimin Sovietik, po e futin estetikën sovjetike në rrugën e vetëlikuidimit të saj. Në këtë drejtim një rol me rëndësi po luajnë idetë e agnosticizmit dhe të skepticizmit, që po lëshojnë rrënjë të thella në estetikën sovjetike. Estetët revizionistë sovjetikë propagandojnë me të madhe se gjoja sfera e fenomeneve dhe e marrëdhënjeve estetike të njeriut me realitetin është e mbushur plot me të fshehta misterioze.

Ky karakter misterioz, i pakapshëm i fenomeneve estetike, sipas estetëve revizionistë sovjetikë, buron nga fakti se këto fenomene kanë të bëjnë me sferën e «subkoshiencës», të «veprimtarisë instiktive» të njeriut, të një «thelbi biologjik» të tij, që e trashëgon nga paraardhësit e tij shtazorë, por që e mbështjell dhe e fsheh si një perde elementar social dhe racional i jetës së njeriut. «A nuk është shpejt, — pyet B. Runin, — që ne të injorojmë përgjithësisht instinktët, subkoshiencën tonë, duke pohuar se gjoja s'kanë të bëjnë me sferën e së bukurës?» Sipas tij, «kuptimi i njeriut si qenje biosociale në disa aspekte të vetnjohtës sonë kishte për të qenë më i frutshëm se sa parimi i socialitetit total». ¹⁾

Të gjitha këto tregojnë se estetikës së sotme sovjetike i ka mbetur në fyt «psikoanaliza», «estetika freudiste», dhe po bën sforcim të madh për ta gëlltitur, për t'i hapur rrugën sintezës së mendimit të Marksit me atë të Freudit, që është kërkuar prej kohësh nga ideologë mikroborgjezë të tipit të Sartrit dhe që do ta bënte botëkuptimin marksist shterp dhe të padëmshëm për borgjezinë.

Të pushtuar nga ndikimi i «estetikës psikoanalitike» shumë estetë sovjetikë vazhdojnë të ngulin këmbë se «ndjenjat estetike të njeriut nuk mund të kuptohen pa

1) Voprosi literaturi, 1966, Nr. 3, f. 101.

studjuar «ndjenjat estetike» që gjoja i paskan edhe kafshë. Bile ka estetë sovjetikë që këtë pikpamje e kanë shpënë deri në absurd, duke pretenduar se «kyçi» për sqarimin e enigmës së të bukurës duhet kërkuar tek ameba!¹⁾ Kuptohet se kjo tendencë për t'i lidhur fenomenet estetike me një «thelb biologjik» krijon një terren shumë të përshtatshëm për gjallërimin e iracionalizmit në estetikë, për ta shpallur krijimtarinë artistike si veprimtari iracionale të subkoshiencës, si veprimtari instiktive, që çon drejt mohimit të ligjeve të krijimtarisë artistike, drejt likuidimit të estetikës si shkencë. Një tendencë e tillë e përlligj mistifikimin e krijimtarisë artistike, duke i konsideruar fenomenet estetike në fushën e artit si frute të një «kombinimi të mijëra hollësive që nuk i nënshtrohen analizës logjike» ²⁾.

Fryma e agnosticizmit përshkon edhe arësyetimet e estetëve revizionistë sovjetikë mbi kriterin e së bukurës. Ata herë haptaz e herë në mënyrë të tërthortë e mohojnë mundësinë e ekzistencës së ndonjë kriteri objektiv për vlerësimin e fenomeneve estetike. «Për mijëra vjet, — shkruan një estet sovjetik, — filozofët kërkojnë kriterë të tilla «objektive» të së bukurës, të komikes, të tragjikes, kërkojnë përcaktime të sakta logjike të këtyre kategorive, kërkojnë, nuk po mundin t'i zbulojnë dhe turpërohen. Mirëpo një kriter i tillë nuk mund të gjindet» ³⁾. Përse nuk mund të ketë një kriter të tillë? Estetët revizionistë sovjetikë pohojnë se gjoja kjo shpjegohet me faktin se shijet, ndjenjat, përfytyrimet estetike të njerzëve janë absolutisht individuale. Duke folur për shijet estetike, Stolloviçi shkruan se «shija është aftësi individuale e njeriut që karakterizon personalitetin e tij» ⁴⁾, kurse Nujkini shpall se «çdo vlerësim estetik është individual» ⁵⁾.

1) Shih «Voprosi literaturi», 1966, Nr. 3, f. 102.

2) Voprosi literaturi, 1960, Nr. 3, f. 104.

3) Voprosi literaturi, 1966, Nr. 3, f. 115.

4) Stolloviç — Mbi marrëdhënjet estetike të njeriut me realitetin, botim i vitit 1963, rusisht, f. 145.

5) Voprosi literaturi, 1966, nr. 3, f. 99.

Këto teza mbi karakterin absolutisht individual të shijeve, vlerësimeve ose përfytyrimeve estetike i hapin rrugën relativizmit subjektivist dhe arbitraritetit në fushën e estetikës dhe të artit. Ato të shtyjnë drejt përfundimit se për shijet dhe përfytyrimet estetike nuk mund të diskutohet, prandaj, as që mund të flitet për shije dhe përfytyrime estetike përparimtare, të drejta dhe për shije ose përfytyrime estetike reaksionare, të shtrembëra. Mirëpo mbi këtë bazë «teorike» mund të përlligjet çdo shëmtim i abstraksionizmit, surrelizmit dhe rrymave të tjera të artit të sotëm dekadent borgjez, mund të përlligjet çdo «shije individuale» estetike. Nuk është e vështirë, të kuptosh se sa larg qëndrojnë estetët e sotëm revizionistë sovjetikë nga parimet e estetikës marksiste-leniniste, e cila e ka zgjidhur prej kohësh problemin e kriterit objektiv të së bukurës dhe të unitetit dialektik të së përgjithshmes dhe të individuale në sferën e shijeve estetike.

Kritika e pikë-pamjeve revizioniste mbi artin. Interpretimin subjektivist idealist të fenomeneve estetike, estetët revizionistë sovjetikë e shtrijnë edhe në

problemet e artit, dhe e përdorin kë-

shtu, si një bazë teorike për të diskredituar teorinë marksist-leniniste mbi artin, të cilën e quajnë të paaftë për të ndikuar pozitivisht mbi praktikën artistike. Ata po zhvillojnë një fushatë të gjerë për t'i imponuar opinionit publik dhe artistëve një «interpretim të ri» të artit si fenomen shoqëror, interpretim, që është në kundërshtim të plotë me parimet themelore të estetikës marksiste-leniniste, që s'është veçse një revizionim i këtyre parimeve nga pozitë e subjektivizmit idealist.

Cilat janë drejtimet kryesore të *argumentave teorike* që përdorin estetët revizionistë sovjetikë për të zëvendësuar interpretimin marksist-leninist të artit me interpretimin subjektivist idealist?

Estetët revizionistë kanë vite që po përpiqen të argumentojnë se duhet të rishqyrtohet në mënyrë kritike koncepti marksist-leninist që konsideron si objekt të artit

gjithë botën reale, natyrën dhe shoqërinë. Sipas tyre një kuptim i tillë i objektit të artit gjoja është aq i gjerë sa që e gjymton *natyrën specifike* të artit. Ata pohojnë se objekti i artit, që të mund plotësojë destinacionin e tij dhe të ruajë specifikën e tij, duhet të ngushtohet, duhet të kufizohet vetëm në të ashtuquajturën «botë të shkëlqimit estetik». Vetëm në këtë mënyrë, sipas estetëve sovjetikë, arti, si fenomen i veçantë *specifik*, fiton edhe një objekt të *veçantë* «thjesht estetik». Kështu p.sh. V. Vansllovi konsideron objekt specifik të artit «cilësitë estetike», që ekzistojnë si «thelbe» të pavarura, pa asnjë lidhje me sendet e botës reale, të natyrës dhe të shoqërisë, si «reflekse të një thelbi njerëzor» dhe që bëhen «embrione të figurave artistike»¹⁾. Po ky autor, duke e mohuar realitetin si objekt të artit dhe duke i atribuar artit një «thelb asociativ», shkruan se «përfytyrimet asociative janë një faktor krijues, që formon në mënyrë suplementare objektin estetik dhe, si rregull, e shpirtëzon atë, sepse ai si raport lind nga pikëpamja e jetës njerëzore»²⁾.

Nuk është vështirë të konstatosh se interpretimi që i jep objektit të artit V. Vansllovi buron direkt nga kuptimi idealist subjektivist i fenomeneve estetike. V. Vansllovi e mohon karakterin objektiv të «cilësive estetike», pra, edhe të objektit të artit. Sipas V. Vansllovit objektin e artit e krijon subjekti, intelekti i artistit, dhe, si pasojë, arti nuk duhet të merret si pasqyrim i realitetit. Së dyti, V. Vansllovi i ndan «cilësitë estetike» nga çdo fenomen i natyrës dhe i shoqërisë, duke e ngushtuar në këtë mënyrë kaq shumë «sferën estetike» të artit, sa që natyra dhe jeta shoqërore mbeten jashtë objektit të artit. Kështu përmbajtja e artit kufizohet në një «botë estetike» imagjinare. S'ka dyshim se V. Vansllovi në këtë rast ecën në rrugën e estetizmit formalist, që ka si pikësynim shkëputjen e artit nga jeta dhe varfërimin e përmbajtjes së tij.

Koncepti që mbrojnë estetët revizionistë sovjetikë,

1) V. Vansllov — Përmbajtja dhe forma në art, rusisht, f. 85.

2) Voprosi literaturi, 1969, Nr. 3, f. 114.

mbi objektin «thjesht estetik» të artit, arësytimet e tyre se arti duhet të shqyrtohet e të vlerësohet ekskluzivisht mbi «terrenin estetik» nuk mund të mos të shtyjnë drejt përfundimit se arti duhet të mbyllet në kullën e fildishtë të «idesë estetike» dhe duhet të lërë krejt mënjane idetë politike, morale, filozofike, etj. Kështu S. Batrakova shkruan se artisti «s'ka përse «të huajë» idetë nga ekonomia politike ose sociologjia; arti është i aftë të krijojë idetë e tij të veçanta figurative, të ndryshme nga idetë teorike, abstrakte, që kanë përmbajtje social-politike». ¹⁾

Është e vërtetë se arti ka specifikën e tij, se ai nuk është identik as me sociologjinë, as me ekonominë politike, as me shkencën, se idetë në art trupëzohen në një formë figurative. Por nga kjo nuk rrjedh se në art s'duhet të kenë vend idetë politike, morale, filozofike, sociale; pa këto arti mbetet një zbrazësi e plotë. Vlerën e tij dhe përmbajtjen estetike arti e fiton jo duke ju shmangur këtyre ideve, por duke i trajtuar ato në një formë specifike figurative artistike. Kurse S. Batrakova, duke spekuluar mbi «thelbin estetik» të artit, shprehet kundër çdo përmbajtjeje ideologjike të artit, shpall domosdoshmërinë e autonomisë së artit nga politika, filozofia, morali, sociologjia, nga lufta e klasave, nga jeta. Duke ndjekur këtë vijë arësytimesh «thjesht estetike» mbi artin, estetj sovjetik I. Vinogradov e shpall absurde çdo përmbajtje ideore në art. «A është e drejtë, — pyet ai, — të flitet mbi idetë në art, mbi qëllimin ideor të artit?» ²⁾ Këto pikëpamje të estetëve revizionistë sovjetikë tregojnë se ata po ringjallin në një mënyrë të re teorinë e diskredituar idealiste e formaliste të «artit për art», me të cilën zëvendësojnë tezën marksiste-leniniste mbi përmbajtjen ideologjike të artit. Prandaj koncepti mbi «thelbin thjesht estetik» të artit, që propagandojnë estetët revizionistë sovjetikë, duke mos qenë aspak origjinal, duke mos qenë aspak një

1) S. Batrakova — Mbi natyrën e ideshmërisë së artit, rusisht, f. 75.

2) I. Vinogradov — Probleme të përmbajtjes dhe të formës së veprës letrare, rusisht, f. 9.

thellim në kuptimin e thelbit specifik të artit, përbën një nga drejtimet themelore të revizionimit të teorisë marksiste-leniniste mbi artin.

Po ku e shikojnë estetët revizionistë sovjetikë thelbin specifik të artit, dallimin e tij nga shkenca? Këtë specifikë ata e shikojnë dhe e reduktojnë tërësisht në *aktin krijues* artistik, në karakterin krijues të procesit artistik të trupëzimit të figurave artistike. «Veçoria më themelore e artit, — shkruan V. Tasalovi, — qëndron në karakterin e tij krijues material, lëndor». ¹⁾ Prandaj V. Tasalovi, duke e reduktuar thelbin specifik të artit në aktin e krijimit, edhe vlerën estetike të artit e redukton në këtë akt krijimi.

Estetika marksiste-leniniste nuk e mohon elementin aktiv dhe karakterin krijues të veprimtarisë artistike, që shfaqet si në përgjithësimin artistik të realitetit nga artisti, ashtu edhe në gjithë procesin e objektivizimit, e trupëzimit të këtij përgjithësimi në figurat artistike; por, së pari, në asnjë mënyrë nuk duhet të reduktohet specifika e artit vetëm në këtë akt krijimi, aq më tepër që ky i fundit është karakteristik jo vetëm për artin, por edhe për shumë lloje të tjera të veprimtarisë njerëzore. Së dyti, akti krijues nuk është as qëllim në vetëvete në veprimtarinë artistike, as thelb i saj, por një fenomen që i nënshtrohet dhe duhet t'i nënshtrohet procesit të *pasqyrimit*, «të riprodhimit» të realitetit në të. Ai e fiton vlerën estetike jo nga vetëvetja e si qëllim në vetëvete, por përderisa ndihmon në trupëzimin figurativ të përgjithësimeve artistike, që pasqyrojnë fenomenet më të ndryshme të realitetit.

Por atëhere cili është qëllimi i konceptit revizionist, që e mohon vlerën njohëse të artit dhe e redukton artin vetëm në aktin krijues? Estetët revizionistë sovjetikë e përdorin këtë koncept. së pari, që të argumentojnë se vlerë estetike mund të kenë gjoja jo vetëm ato vepra që pasqyrojnë me vërtetësi artistike realitetin, por edhe shëmtimet e abstraksionizmit.

1) Voprosi estetiki, botim i vitit 1958, rusisht, f. 62.

Së dyti, koncepti, që mohon vlerën njohëse, gnoseologjike të artit, përdoret nga estetët revizionistë me qëllim që të shpallet si absurd problemi i vërtetësisë artistike, të diskreditohet realizmi në art. Sipas tyre, realizmi si metodë gjoja s'e përfill rolin e veprimtarisë krijuese, aktive në art, e injoron atë dhe e shtyn artistin në rrugën e një pasqyrimi pasiv të realitetit, në rrugën e një «inventarizimi fotografik të realitetit» (Garodi). Nuk e vlen barra të hidhet poshtë shpifja bajate se realizmi është imitim i thjeshtë i realitetit, por nuk është pa rëndësi të theksojmë se estetët revizionistë në sulmet e tyre kundër estetikës marksiste-leniniste nuk janë edhe në këtë drejtim origjinalë, por përsëritin argumentat bajate të estetikës borgjeze kundër realizmit, përsëritin teorinë estetike borgjeze se arti është «një krijim i lirë». Nën arësyetimet e estetëve revizionistë sovjetikë me siguri s'do të ngurronte të vinte firmën e tij edhe esteti reaksionar borgjez francez Zh. Mariteni, që ka shkruar: «Arti si i tillë qëndron jo në imitim, por në krijimin. Është e qartë se arti, po të qe mjet njohjeje, do të qëndronte shumë më poshtë se gjeometria. Arti, rrjedhimisht, ka në themel të tij karakter krijues. Ky krijim i ri është frut i kombinimit shpirtëror, në të cilin veprimtaria e artistit shkrihet në mënyrë të pandarë me karakterin pasiv të kësaj materjeje. Prandaj natyra për artistin është kryesisht stimul e pengesë, por jo shembull për imitim të verbër». Kuptohet se Zh. Mariteni, ashtu si edhe estetët e sotëm revizionistë sovjetikë, duke i atribuar realizmit «mëkatat» e natyralizmit, kërkojnë të përlligjin abstraksionizmin dhe rrymat e tjera dekadente, përlligjin çdo deformim subjektivist të realitetit në art për hir të «aktit krijues».

Interpretimi subjektivist i fenomeneve estetike i hapi rrugën propagandimit të gjerë në Bashkimin Sovjetik të *teorisë idealiste* e «të vetëshprehjes». Sipas kësaj teorie, arti nuk është mjet për pasqyrimin e njohjen e realitetit, por ekziston si një «fenomen specifik», në të cilin artisti shpreh *veten e tij*, në të cilin duhet të përfshihen ndjenjat, emocionet dhe mendimet *thjesht individuale* të artistit. «Artisti, — shkruan shkrimtari V. Kaverin, — ekziston si

gjithë njerëzit, por që të sendëzojë veten e tij në art. Thellimi në vetvete, synimi për të kuptuar se në ç'mënyrë ajo që ndodh në veten tënde shndërohet në art është një detyrë që s'i gjendet fundi dhe e domosdoshme»¹⁾. Këto ndjenja, emocione dhe mendime, sipas kësaj teorie, kanë një karakter spontan, impulsiv dhe intuitiv dhe nuk mund të vlerësohen në raport me realitetin, me atë që ekziston jashtë ndërgjegjes së artistit, por vetëm në raport me atë që përfshihet në botën e brendshme shpirtërore të artistit. Rrjedhimisht arti përmbajtjen e tij nuk e nxjerr nga realiteti, kurse vlera estetike e kësaj përmbajtjeje përcaktohet nga fakti se sa artisti ka arritur të shprehë «veten e tij», atë që është thjesht personale, thjesht subjektive e që i përket vetëm atij. Kështu p.sh. esteti sovjetik I. Vinogradov në librin e tij «Probleme të përmbajtjes dhe të formës së veprës letrare» pohon shprehimisht se jeta, realiteti nuk futen në përmbajtjen e artit, e cila zëvendësohet tërësisht me emocionet, ndjenjat dhe mendimet e autorit.

Estetika marksiste-leniniste pranon se artisti nuk është një aparat fotografik që, në mënyrë pasive e mekanike, kopjon realitetin. Jeta depërton në art nëpërmjet qëndrimit aktiv emocional të artistit. Për këtë arsye *përmbajtja* e artit nuk është identike me *objektin* e artit dhe në këtë përmbajtje nuk mund të mos shprehet individualiteti i artistit. Mirëpo nga kjo nuk rrjedh aspak konkluzioni që propagandon «teoria e vetëshprehjes», se përmbajtja e artit reduktohet tërësisht vetëm në emocionet, ndjenjat dhe mendimet thjesht personale dhe impulsive, spontane, se detyra e artistit është «të projektojë» nëpërmjet artit «shpirtin» «egon» e tij, dhe vetëm këtë.

Në çdo veprë të vërtetë artistike le patjetër gjurma bota e brendshme shpirtërore e artistit, por, së pari, ajo nuk është e ndarë, e veçuar prej jetës shoqërore. Artisti, pavarësisht nëse e kupton apo s'e kupton, është qenje shoqërore, jeton në shoqëri, u nënshtrohet marrëdhënjeve shoqërore, bën pjesë në një klasë, në një komb, në një rend

1) Voprosi literaturi, 1969, nr. 6, f. 135.

të caktuar shoqëror, paraqitet në fushën e artit si personifikim dhe si zëdhënës i forcave të caktuara sociale. Prandaj në botën e brendshme shpirtërore të artistit gjithmonë, krahas personale, individuale, ka edhe diçka sociale, klasore, kombëtare, d.m.th. diçka të përgjithshme nga pikëpamja shoqërore.

Në emocionet, ndjenjat e mendimit e artistit, që për-fshihen në përmbajtjen e veprës artistike, nuk mund të mos përfshihet edhe një element i përgjithshëm me karakter social, klasor ose kombëtar. Në qoftë se artisti do të shprehte në veprat e tij vetëm vetëveten, vetëm diçka thjesht intime personale, sigurisht që kjo nuk do të krijonte ndonjë vlerë me rëndësi estetike. Përkundrazi, sa më i pasur e më i përgjithshëm të jetë elementi social, klasor, kombëtar që shprehet nëpërmjet emocioneve e mendimeve personale të artistit, aq më e madhe do të ishte vlera estetike e veprës që trupëzon këto emocione e mendime.

Së dyti, emocionet, ndjenjat apo mendimet e artistit nuk janë frut i një «zëri të brendshëm», misterioz, enigmatik, por i lindin artistit si qenje shoqërore, si bartës i elementit social, klasor, kombëtar, gjatë *qëndrimit aktiv* që mban ai ndaj realitetit, natyrës dhe shoqërisë. Këto emocione, ndjenja e mendime as që mund të ekzistonin jashtë dhe pavarësisht nga qëndrimi i artistit ndaj realitetit; ato formohen si *pasqyrim* i realitetit dhe si të tilla hyjnë në përmbajtjen e artit. Prandaj, sa më drejt të jepet realiteti nëpërmjet zemrës dhe mendjes së artistit aq më e pasur është vlera estetike e veprës. Por kur artisti i kthen shpinën realitetit, kur zhytet tërësisht dhe vetëm në «egon» e tij — kjo e bën të pamundur krijimin e veprave artistike me vlerë të vërtetë artistike.

Nuk është e rastit që estetët revizionistë sovjetikë i referohen aq shumë «teorisë së vetshprehjes». Nëpërmjet kësaj teorie ata përpiqen të largojnë artin nga problemet e mëdha sociale të kohës, duke e shndërruar në një stoli të një elite «aristokratësh të shpirtit». Nga ana tjetër, «teoria e vetshprehjes» përdoret prej estetëve revizionistë sovjetikë për të përligjur abstraksionizmin dhe artin de-

kadent borgjez, për ta larguar artin sovjetik nga rruga e realizmit. Këto synime duken më së miri në arësytimet e estetit sovjetik I. Vinogradov, që përkrah «teorinë e vetëshprehjes». «S'ka rëndësi edhe fakti, — shkruan I. Vinogradovi, — që figurat e veprës mund të zbulojnë atë ligjësi, atë lidhje fenomenesh, atë thelb të tyre që nuk ekziston në realitetin objektiv dhe që përfaqëson një frut të trillimit të pastërt të shkrimtarit, që shpreh kuptimin e shtrembër të jetës». ¹⁾ Kjo do të thotë se s'ka gjoja asnjë kuptim të vlerësosh në një vepër artistike se si është dhënë realiteti *drejt* ose në mënyrë të *shtrembër*, duhet kërkuar vetëm se ç'ka dashur të thotë artisti dhe a e ka thënë atë që ka dashur edhe sikur ta ketë shtrembëruar realitetin. Nga kjo rrjedh gjithashtu se s'ka asnjë kuptim gjoja problemi i vërtetësisë artistike, i besnikërisë artistike ndaj realitetit, se realizmi s'mund të ketë asnjë epërsi në krahasim me abstraksionizmin. Bile nga arësytimet e I. Vinogradovit rrjedh se abstraksionizmi duhet të ketë si metodë epërsi absolute në fushën e krijimtarisë, për derisa kjo metodë kërkon që artisti të mos përfillë aspak realitetin, që ai të jetë i lirë ta deformojë atë sa të dojë e si të dojë, mjaft që të «shprehë enigmat e shpirtit» të tij. Nga këto arësytime estetët sovjetikë revizionistë arrijnë në përfundimin se vlera e artit dekadent borgjez është e barabartë me atë të realizmit. Këtë koncept propagandon p.sh. esteti sovjetik J. Borjev që shpallte se «artistët modernistë mund të krijojnë dhe krijojnë vlera artistike». Në arësytime të këtij lloji e ka burimin edhe deviza që shprehu poeti sovjetik E. Jevtushenko se s'ka rëndësi ç'je — realist apo abstraksionist, reaksionar apo përparimtar, mjafton të jesh i talentuar.

Të gjitha këto tregojnë se estetët revizionistë sovjetikë, duke i kthyer shpinën teorisë marksiste-leniniste mbi artin ose duke e «kryqëzuar» atë me teorinë idealiste me-

1) J. Vinogradov, «Probleme të përmbajtjes dhe formës së veprës letrare», 1958, f. 36.

tafizike, kanë ndikuar dhe po ndikojnë që arti sovjetik të futet në rrugën e degjenerimit borgjez revizionist.

Kritika e pikë-pamjeve revizioniste mbi artin socialist dhe metodën e realizmit socialist.

Fushata e sulmeve kundër metodës krijonjëse artistike të realizmit socialist përbën një tipar tjetër esencial të sulmeve revizioniste në fushën e estetikës dhe të kulturës artistike. Kjo fushatë, që filloi menjëherë pas vdekjes së J.V. Stalinit dhe u gjallërua sidomos në bazë të vendimeve revizioniste të Kongresit të 20-të të PK BS, u karakterizua nga sulme të rrepta kundër artit socialist dhe metodës së realizmit socialist që ndërnuarën teoricienë të tillë të revizionizmit si Vidmar (Jugosllavi), Llukash (Hungari), Lëfevr (Francë), Putrament, (Poloni) e gjetkë. Me korin e revizionistëve të vendeve të tjera u bashkuan edhe mjaft estetë sovjetikë, që përdorën lloj-lloj sofizmash, shpifjesh e falsifikimesh për të diskredituar metodën e realizmit socialist.

Sulmet e revizionistëve në këtë drejtim ishin aq të ashpra dhe brutale sa që disa organe të shtypit sovjetik në vitin 1957 botuan edhe artikuj kritikë kundër tyre. Bile kjo gjë krijoi tek ndonjëri përshtypjen se fronti estetik sovjetik po angazhohej në luftë me teorinë revizioniste, po ngrihej në mbrojtje të parimeve të metodës së realizmit socialist. Mirëpo ky ishte vetëm një iluzion, sepse në thelb shtypi sovjetik dhe fronti estetik në Bashkimin Sovjetik, në këtë periudhë mbajti një qëndrim me të vërtetë oportunist, që nuk e frenoi gjallërimin e revizionizmit, por krijoi për të një terren të favorshëm shtrirjeje.

Së pari, estetët sovjetikë u përpoqën të tregojnë se gjoja pikëpamjet revizioniste të Llukashit, Lëfevrit, Vidmarit etj. ishin lajthitje të veçanta e të rastit, s'përbënin ndonjë sistem të tërë pikëpamjesh antimarksiste dhe buronin nga «keqkuptimi i disa momenteve në historinë e zhvillimit të artit sovjetik». Shpjegime të tilla e dobësorin kuptimin e rrezikut të revizionizmit në estetikë dhe të sulmeve të tij kundër realizmit socialist.

Së dyti, estetët sovjetikë, në artikujt që botuan në

këtë periudhë, paraqitën kritikën që ju bë Llukashit, Lëfevrit ose ndonjë tjetri në vendet e tyre, kurse vetë, me sa duket, për të mos u angazhuar në këtë luftë e për të patur më vonë duart e lira, si rregull, nuk paraqitën pikëpamjen e tyre, nuk u bënë kritikën e tyre.

Së treti, dhe kjo është më e rëndësishmja, estetët sovjetikë u përpoqën të krijojnë përshtypjen e opinionit publik se revizionizmi në estetikë dhe në art ishte një «çështje e huaj» për Bashkimin Sovjetik, një fenomen i shfaqur në vendet e tjera, por jo atje. Në këtë mënyrë «përgjigja» që duhej t'u jepte estetika sovjetike sulmeve revizioniste kundër realizmit socialist degjeneroi qysh në embrion, sepse, nga njera anë, u reduktua vetëm në kritikën e «lajthitjeve» të Llukashit, Lëfevrit apo Vidmarit, kurse, nga ana tjetër, u mbajti i fshehur nga opinioni publik fakti se konceptet revizioniste kishin lëshuar rrënjë të thella në vetë artin sovjetik dhe po e largonin atë nga metoda e realizmit socialist. Në këtë drejtim një rol me rëndësi, krahas faktorëve të tjerë, lojti edhe fushata me argumenta «teorike» kundër metodës së realizmit socialist.

Fushata e estetëve revizionistë kundër metodës së realizmit socialist filloi me përpjekjet për ta paraqitur këtë metodë si një «krijim artificial» të «kultit të individit», të «shijeve subjektive» të Stalinit dhe të Zhdanovit, si frut të «interpretimeve dogmatike» mbi artin. Estetët revizionistë e quajtën metodën e realizmit socialist si «mish të huaj» për artin socialist, të cilit ju imponua gjoja me përdhuni nga lart, si një «skemë» e dekretuar nga lart dhe që gjoja e futi artin sovjetik në rrugën e shterpësisë, të skematizmit.

Në favor të këtyre shpifjeve estetët revizionistë përdorën si argument faktin se J.V. Stalini e vuri për herë të parë në qarkullim konceptin e metodës së realizmit socialist në takimin e tij me shkrimtarët sovjetikë, që u bë më 26.VIII.1932 në shtëpinë e M. Gorkit. Është e vërtetë se në përfundim të bisedës së këtij takimi Stalini e quajti të drejtë përdorimin e nocionit «realizëm socialist», por kjo s'do të thotë se Stalini e dekretoi arbitrarisht këtë

nocion dhe se ai ja imponoi artit sovjetik nga lart. Stalini theksoi në këtë takim se nocioni i realizmit socialist ishte më i përshtatshëm për të karakterizuar thelbin e veçorive specifike të artit revolucionar socialist. Në këtë takim Stalini tha: «Ju nuk duhet t'ja mbushni kokën artistit me teza abstrakte. Ai duhet të njohë teorinë e Marksit dhe të Leninit. Por duhet të njohë dhe jetën. Artisti duhet ta paraqitë, para së gjithash, me vërtetësi jetën. Dhe në goftë se ai e paraqit me vërtetësi jetën tonë, atëhere nuk mund të mos vërë re në të, nuk mund të mos paraqitë gjithshka që e shtyn atë drejt socializmit. Ky ka për të qenë pikërisht art socialist. Ky ka për të qenë *realizëm socialist*».

Këto mendime të Stalinit ishin një përgjithësim i diskutimeve që ishin zhvilluar në Bashkimin Sovietik, para vitit 1932 rreth veçorive të artit socialist. Duhet shtuar gjithashtu se para Stalinit kishte patur artistë ose estetë marksistë sovjetikë që kishin përdorur nocionin «realizëm proletar», «realizëm revolucionar», bile edhe «realizëm socialist». Pra, Stalini nuk e trilloi artificialisht metodën e realizmit socialist, por duke ndihmuar në përcaktimin e saj, ai i dha një orientim të drejtë zhvillimit të mëtejshëm të artit socialist sovjetik.

Është e vërtetë gjithashtu se Stalini dhe Zhdanovi edhe më vonë treguan një vëmendje të posaçme për problemet e zhvillimit të artit sovjetik. Stalini dhe Zhdanovi kanë qenë kujdesur që në Bashkimin Sovietik të krijohej kushte sa më të favorshme për lulëzimin e artit socialist, që ky art të zhvillohej në përputhje me parimet e ideologjisë marksiste-leniniste, të frymëzohej nga idealet e larta të komunizmit, të shërbente si armë e revolucionit proletar, që në artin sovjetik të luftohej çdo ndikim i ideologjisë borgjeze dhe të ruhej pastërtia e tij. Dihet mirë se arti sovjetik sa ishte gjallë Stalini fitoi një autoritet ndërkombëtar, që s'e ka patur kurrë, u bë shembull për artin revolucionar të çdo vendi.

Argumenti i përdorur nga estetët revizionistë se realizmi socialist është «dekretuar nga lart» s'është i drejtë edhe për një arsye tjetër akoma më të rëndësishme. Metoda e realizmit socialist jo vetëm që s'është pjellë e një

personi, por ajo u përpunua historikisht krahas lindjes së artit proletar, që u bë zëdhënës i idealeve dhe i aspiratave të reja të proletariatit revolucionar, që luftonte kundër rendit borgjez të skllavërisë me mëditje. Filizat e këtij arti i gjejmë në veprat e shumë artistëve, të cilët para fitores së Revolucionit të Tetorit e kishin vënë mjeshtërinë e tyre në shërbim të luftës çlirimtare të proletariatit revolucionar. Arti proletar, i mbrujtur me idealet e komunizmit, me ideologjinë dhe botëkuptimin e proletariatit revolucionar, nuk mund të mos ndërtohej edhe mbi parime të reja të përgjithësimit artistik e estetik të realitetit.

Pas fitores së revolucionit proletar në Bashkimin Sovietik dhe në vende të tjera, krahas ndërtimit të socializmit, nuk mund të mos zhvillohej më tej edhe arti proletar, arti socialist, me përmbajtje dhe formë të re.

Kuptohet se zhvillimi i artit proletar socialist, si një rrymë e veçantë në kulturën artistike botërore, solli një përvojë cilësisht të re në fushën e krijimtarisë artistike, shtroi një varg problemesh të reja të krijimtarisë artistike. Prandaj metoda e realizmit socialist, parimet e saj lindën si përgjithësim teorik i kësaj përvoje, si zgjidhje e këtyre problemeve të krijimtarisë artistike nga pozitat e ideologjisë socialiste dhe nga idealet e proletariatit revolucionar, lindën nga nevoja objektive shoqërore të proletariatit dhe të partisë marksiste-leniniste për të përdorur në luftën kundër rendit shfrytëzues, për ndërtimin e socializmit edhe një armë të tillë të fuqishme siç është arti. Metoda e realizmit socialist jo vetëm që s'ka qenë «mish i huaj» për artin socialist por ka qenë themeli mbi të cilin ky art lulëzoi dhe arriti suksese të mëdha. Këtë e dëshmon fare mirë edhe zhvillimi i artit socialist në vendin tonë. Nga ana tjetër, historia e zhvillimit të artit proletar, socialist tregon se realizmi socialist s'është «krijim artificial», siç predikojnë estetët revizionistë, por është një metodë reale, parimet e së cilës janë mishëruar në kryeveprat e artit proletar socialist.

Me qëllim që realizmi socialist të shpallet «krijim artificial» estetët revizionistë sovjetikë po përpiqen të mohojnë përgjithësisht ekzistencën e metodave të ndrysh-

me të krijimtarisë artistike që janë përdorur në historinë e artit dhe t'i sheshojnë dallimet cilësore midis këtyre metodave. Metodën artistike ata i shpallin «konstruksione arbitrare» të shqyrtimit dogmatik të historisë së artit. Në mënyrë më të qartë këtë koncept e shprehu në estetikën sovjetike B. Reizovi, i cili e quan absurde të flitet për metoda të krijimtarisë artistike. «Koncepti «realizëm kritik», — thotë ai, — nuk përcakton asgjë, ai s'tregon as veçoritë specifike të kësaj rryme letrare, as dallimet e saj nga çdo rrymë tjetër». B. Reizovi e quan të paqenë jo vetëm metodën e realizmit kritik, por edhe çdo metodë tjetër artistike. «Përcaktimet e drejtimeve letrare reale historike, — shton ai, — shpien patjetër e në mënyrë të natyrshme drejt absurditetit, sepse ato s'janë adekuate me realitetin»¹⁾. Sipas atij, në historinë e artit mund të ketë kuptim të flitet vetëm për dy prirje, për mënyrën «tipologjike» të përgjithësimin artistik të realitetit, që krijon figura artistike me përmbajtje kryesisht abstrakte-logjike, dhe mënyra konkrete-historike, në të cilën mbizotëron vija e individualizmit të figurës artistike. Brenda secilës nga këto dy mënyra çdo artist ruan një individualitet absolut dhe në krijimtarinë e tij s'mund të ketë asgjë të përbashkët me atë të artistëve të tjerë. Me këto arësytive B. Reizovi çeli rrugën për ta shpallur të paqenë artin socialist, realizmin socialist, duke e shkrirë atë në mënyrën tipologjike, duke i atribuar njëkohësisht edhe «mëkatat» e kësaj «mënyre», që çon në skematizëm.

Gjithë këto «ushtrime teorike» të esteteve të sotëm revizionistë sovjetikë në fund të fundit, janë një revizionim i plotë i parimeve themelore të teorisë marksiste-leniniste mbi artin; ato i largojnë shkencat artistike marksiste nga orientimet e përpunuara prej klasikëve të marksizëm-leninizmit. Teoria marksiste-leniniste e artit ka argumentuar në mënyrë bindëse e shkencore se pavarësisht nga veçoritë individuale të stilit të çdo artisti nuk mund të mos gjesh anë të përbashkëta, të përgjithshme në parimet ideologjike, estetike ose artistike të artistëve që

1) Voprosi literaturi, 1957, Nr. 1, f. 103, f. 94.

i bashkojmë p.sh. në rrymën e «romanticizmit», klasicizmit», «natyralizmit», «realizmit kritik», etj. Këto anë të përbashkëta nuk i trillojmë dhe s'ua imponojmë ne arbitrarisht, por i gjejmë në orientimin ideologjik, estetik, artistik të krijimtarisë së grupeve të mëdha artistësh të një epoke, rendi shoqëror ose klase. Prandaj edhe parimet e përgjithshme ideo-artistike, që mishërohen në artin socialist, proletar, formojnë një metodë të veçantë të krijimtarisë artistike, metodën e realizmit socialist, e cila dallohet cilësisht nga çdo metodë tjetër. Edhe për këtë arsye të rëndësishme realizmi socialist nuk mund të quhet «krijim artificial».

Estetët revizionistë sovjetikë, që ua ka qejfi shumë t'i atribuojnë teorisë marksiste-leniniste të artit etiketën e «dogmatizmit», «skematizmit», «metafizikës», në fakt, duke e ngjeshur me zor gjithë historinë e artit botëror në kallëpin e «mënyrës tipologjike» ose «konkrete-historike», vetë arësyejnë si metafizikë, sepse nisen nga kjo skemë abstrakte e trilluar me hamendje, që s'përputhet me historinë konkrete reale të zhvillimit të artit botëror.

Në luftën që i kanë shpallur metodës së realizmit socialist, estetët revizionistë sovjetikë kanë përdorur e po përdorin gjerësisht edhe të ashtuquajturën «teori të stilit të epokës». Ata spekulojnë në parimin e historizmit dhe pohojnë se artit të çdo epoke i përgjigjet edhe një stil i vetëm, që bashkon në një rrymë unike gjithë artistët e një epoke, pavarësisht nga orientimet e tyre të ndryshme social-klasore, ideologjike dhe estetike. Nga kjo estetët revizionistë sovjetikë konkludojnë se tani në shkallë botërore është krijuar një stil i ri, modern, që përfshin në një rrymë të vetme gjithë artistët e talentuar të epokës sonë. Por shfarë përpiqen të arrijnë këta estetë duke insistuar kaq shumë nën stilin modern?»

Së pari, nëpërmjet kësaj «teorie» estetët revizionistë sovjetikë përpiqen të mohojnë karakterin klasor të artit, të sheshojnë dallimet cilësore midis artit socialist proletar dhe artit reaksionar borgjez. «Koncepti i stilit artistik, — shkruan V. Tasalovi, — ka dy aspekte: mund të flitet për veçoritë stilistike të gjithë artit të kohës sonë,

pavarësisht nga diferencimi i tij social, dhe mund të fli-
tet për veçoritë stilistike të artit në kuadrin e formacionit
socialist dhe në kuadrin e formacionit kapitalist»¹). Nga
ky arësyetim i V. Tasallovit rrjedh se stili duhet quajtur
një kategori formale «mbiklasore», që mund të bashkojë
dhe bashkon gjoja në një rrymë të vetme artin socialist
dhe artin borgjez, si brenda rendit kapitalist, ashtu edhe
në shkallë botërore. Kjo tregon më së miri se ku të çon
koncepti revizionist hrushovian i «bashkekzistencës pa-
qësore» në ideologji, i shtrirë edhe në fushën e artit.
Në të vërtetë arti revolucionar, proletar socialist, me
përmbajtjen e tij të veçantë ideo-artistike nuk mund të
ketë asgjë formale dhe thelbësore që ta afrojë ose ta
bashkojë me artin borgjez, sepse i pari është armë e re-
volucionit, kurse arti dekadent borgjez është zëdhënës i
kundërrevolucionit.

Mohimin e karakterit klasor të artit estetët revizio-
nistë sovjetikë e lidhin edhe me mohimin e karakterit
klasor të idealeve social-estetike. «E bukura, — shkruan
J. Borjev, — është vlera më e lartë pannjerëzore»²). Në
vend të idealit komunist, në vend të humanizmit proletar,
socialist, estetët revizionistë sovjetikë i servirin artit
sovjetik idetë borgjeze, variantet më të ndryshme të të
ashtuquajturit «humanizëm borgjez». Kjo bëhet duke mo-
huar karakterin klasor të humanizmit, duke sheshuar çdo
dallim midis humanizmit proletar, socialist dhe humaniz-
mit borgjez. Kështu në librin e S. Kopeljevit «Zemra është
gjithnjë nga e majta» thuhet: «Disa revolucionarë kanë
filluar të dallojnë konceptet e humanizmit borgjez ose
bile mikroborgjez dhe proletar ose socialist. Në realitet
ekziston vetëm një humanizëm, një lloj dashurie për nje-
rëzit. Mirëpo ka shkallë të ndryshme për t'ju afruar atij.
Jo, s'ka humanizma të ndryshme, ashtu si nuk ka të vër-
teta të ndryshme historike dhe tabela të ndryshme shu-
mëzimi. Humanizmin tonë s'ka pse ta shquash me ndonjë

1) Voprosi estetiki, pjesa e I, f. 11-12.

2) J. Borjev — Hyrje në estetikë, f. 54, bot. 1968.

epitet të veçantë, sado tingëllues të jetë, sepse karakte-
ristika e tij themelore dalluese qëndron në faktin se ai
është humanizëm i vërtetë konsekuent». Këto ide të
S. Kopeljevit tregojnë se zemra mund të ndodhet edhe
nga «e djathta», ashtu siç i ndodhet edhe atij. Nuk e
vlen barra qiranë të zbulosh karakterin antishkencor të
ideve të S. Kopeljevit, që tregojnë se sa thellë estetika e
sotme sovjetike është zhytur në llumin e ideve borgjeze.
Mendimet prej oportunisti të S. Kopeljevit kemi të drejtë
t'i cilësojmë me fjalët e F. Engelsit si një «beletristikë e
pështirë dhe llomotitje pa fund dashurie».

Së dyti estetët revizionistë sovjetikë, duke e mbllaçi-
tur teorinë e «stilit modern», synojnë ta paraqitin artin
e sotëm modernist borgjez, artin dekadent reaksionar
borgjez, si mishërimin më të plotë të «stilit modern».
Për ata ky «stil modern» shfaqet në pikturën e skulptu-
rën abstraksioniste dhe surrealiste, në «romanin e ri» dhe
në «teatrin absurd», në «muzikën konkrete» dhe në lloj-
lloj shëmtimesh të tjera pseudoartistike të kulturës së
degjeneruar borgjeze. Që punët qëndrojnë pikërisht kë-
shtu, mund të bindemi duke shqyrtuar se çfarë futin
në përmbajtjen e konceptit «stil modern» revizionistët.
Për ta «stili modern» i artit të epokës sonë përfshin «sim-
bolikën», «alogjizmat», «konvencionet», «grotesket», «ek-
spresionin», «impresionin», etj. Kështu p.sh. N. Dmitrieva,
duke folur për veçorinë më themelore të artit modern,
e gjen atë në faktin se ai «po zhytet me guxim në labi-
rintin e trillimit fantastik, të groteskut dhe të alogjiz-
mave». ¹). N. Dmitrieva e shikon «stilin modern» në ato
veçori që s'janë tipike, esenciale e të përgjithshme për
realizmin, dhe që i gjejmë të fryra jashtë çdo mase në
artin dekadent borgjez. Atëhere, sipas estetëve revizionistë
sovjetikë, që arti sovjetik «të modernizohet», s'i mbetet
tjetër veçse të ecë në gjurmat e artit dekadent borgjez,
ta ketë atë shembull imitimi, d.m.th. të shndërrohet në
një art modernist.

1) Voprosi literatvri, 1961, nr. 7, f. 69.

Estetët sovjetikë, si p.sh. A.S. Bushinin, reklamojnë me të madhe tezën: «më mirë modernistë të talentuar se sa realistë të pazot»¹⁾. Sigurisht këtu s'është fjala për të mbrojtur realistët e pazot, por çështja është se estetët revizionistë i paraqitin punët sikur rreth artit dekadent modernist borgjez grumbullohen «të talentuarit», kurse «të pataleuarve» u mbetet vetëm rruga e realizmit, gjë që është një falsifikim brutal i rolit dhe i vendit të realizmit në historinë e artit botëror. Përvoja historike dëshmon se dekadentizmi dhe modernizmi vetëm mund ta gjymtojnë çdo talent të madh ose të vogël, sepse e lidhin artin pas shijeve tekanjoze, reaksionare të borgjezisë, dhe përkundrazi, realizmi i jep krahë për fluturime drejt majave më të larta të artit çdo talenti të vërtetë.

Së treti, estetët revizionistë sovjetikë, duke propaganduar teorinë e «stilit modern», përpiqen të diskreditojnë realizmin në përgjithësi dhe sidomos realizmin socialist. Sipas tyre realizmi është një anakronizëm, është një stil i vjetëruar, që s'i përgjigjet frymës së kohës, që duhet lënë në muzeun e vjetërsirave. Këto mendime i mbron haptaz V. Turbini në librin e tij «Shoqja kohë dhe shoku art» (1961), që është një pamflet i poshtër plot shpifje e falsifikime kundër realizmit, një pamflet i ideve më reaksionare të estetikës borgjeze, i cili dëshmon për shkallën e degjenerimit të estetikës sovjetike. Në këtë libër nga pozitat e estetikës borgjeze bëhen thirrje për të përdorur në fushën e artit «metoda të reja mendimi», kërkohet që t'i jepet fund «vartësisë prej skllavi nga format reale të jetës», «nga besimi i verbër ndaj organeve të shqisave», «nga vëmendja e hipertrofizuar ndaj subjektit». V. Turbini, duke sulmuar realizmin, në të njëjtën kohë nuk di se si t'i thurë sa më shumë lavde modernizmit borgjez. Ashtu si V. Turbini edhe estetë të tjerë revizionistë sovjetikë përpiqen të ngjallin përshtypjen se arti realist është vjetëruar gjoja për epokën e sotme, se çfarë

1) Çështje të metodologjisë së teorisë së letërsisë, rusisht, 1966. f. 47.

mund të jepte me vlerë ai e dha, dhe se tani duhet t'i lëshojë vendin «modernizmit». «Mundësitë e teatrit, — pohon një estet tjetër sovjetik, — që kufizohet nga iluzioni i ngjashmërisë me realitetin (d.m.th. e teatrit realist) janë shterrur»¹⁾.

Nëpërmjet diskreditimit të realizmit në përgjithësi estetët revizionistë kalojnë në sulme të hapëta edhe kundër realizmit socialist. Këtë e tregoi më së miri sidomos diskutimi që u zhvillua e që vazhdon në Bashkimin Sovjetik, rreth kufive të realizmit. Estetët revizionistë sovjetikë përpiqen të tregojnë se metoda e realizmit socialist gjoja e kufizon lirinë e artistit dhe e ndrydh inisiativën krijuese të tij sepse, sipas tyre, kësaj metode i është dhënë karakter normativ. Sipas tyre, që kjo metodë të ndikojë pozitivisht mbi praktikën artistike dhe që të mos ndrydhë inisiativën krijuese duhet të çlirohet sa më parë nga ky karakter normativ. Metoda që pretendon të stimulojë inisiativën krijuese artistike, predikon një nga estetët revizionistë sovjetikë, «është e lirë nga karakteri normativ. Ajo lejon diapazonin më të gjerë të raportit të pamjes dhe të kuptimit në figurën realiste»²⁾. Në bazë të arësye-timeve të kësaj natyre estetët revizionistë sovjetikë kërkojnë të vënë në bazë të artit një lloj «realizmi pa kufi» (sipas shprehjes së revizionistit francez Garodi), një lloj realizmi ku mund të bashkëjetonin lloj-lloj rrymash artistike me përmbajtje të kundërt ideo-artistike, ku krahas të ashtuquajturve realistë mund të kullojnë edhe përfaqësuesit më të ndryshëm të dekadentizmit dhe të modernizmit borgjez.

Estetët revizionistë nuk duan të shohin asnjë dallim parimor midis realizmit socialist dhe çdo rryme tjetër dhe janë të gatshëm t'i japin realizmit socialist një kuptim kaq të gjërë, pa asnjë kufi, sa që prej tij të mos mund

1) Realizmi dhe raporti i tij me metodat e tjera krijuese, 1962, f. 298, rusisht.

2) «Teoria e letërsisë. Problemet themelore në shqyrtimin historik», 1962, f. 141.

të përjashtojë asnjë artist dekadent. «Metoda jonë krijuese, — shkruan J. Bernshtejni, — supozon përdorimin e gjërë të formave më të ndryshme artistike (duke përfshirë format konvencionale, romantike dhe simbolike). Duke e shtruar në një mënyrë kaq të gjërë problemin zhduket terreni për të ndërtuar koncepte të tilla artificiale si «krahu metaforik» në artin socialist ose «romantizmi socialist», «impresionizmi socialist» etj.¹⁾ Po këtë mendim e mbrojnë shumë estetë dhe artistë sovjetikë, që qëndrojnë në pozitë të revizionizmit. Kështu shkrimtarja sovjetike V. Ketlinskaja, ka shkruar se atë e irriton shumë termi «në kuadrin e realizmit socialist». S'ka ç'na duhet, pohon ajo, «asnjë kuadër», duhet zhdukur e kapërcyer çdo kuadër e çdo kufi në mënyrë që «secili të këndojë me zërin që i ka dhuruar natyra».

Por ç'gjë mund të deformojë «zërin natyror» të artistit dhe ta kufizojë inisiativën e tij krijuese? Sipas esteteve revizionistë sovjetikë këto të këqia vijnë nga *parimet me karakter normativ* që përmbledh metoda e realizmit socialist. Sigurisht, estetika e realizmit socialist nuk ka patur dhe nuk mund të ketë karakter normativ në kuptimin metafizik, ashtu siç e shikonin estetikën partizanët e klasicizmit. Metoda e realizmit socialist nuk është një tërësi principiësh të ngurta, strikte, të paluajtura, të dhëna një herë e përgjithmonë, për këtë metodë është i huaj çdo skematizëm dhe normativizëm i ngurtë metafizik. Realizmi socialist është *metodë krijuese*, që nuk e ndrydh dhe as e pengon lulëzimin e individualitetit të artistit, inisiativën krijuese të tij. Por, nga ana tjetër, nuk mund të mohohet, të injorohet *përcaktueshmëria cilësore* e realizmit socialist në krahasim me çdo metodë tjetër, nuk mund të mohohet se kjo metodë përfshin një varg parimesh themelore me karakter krijues të orientimit ideologjik e politik, estetik dhe artistik, që e bëjnë atë themel të zhvillimit të artit proletar socialist, që e vë artin në shërbim të revolucionit, të socializmit, në shërbim të interesave të masave popullore.

1) Voprosi literaturi, 1959, Nr. 12, f. 104.

Prandaj largimi i artit socialist nga këto parime do të shënonte në çdo rast degradimin dhe degjenerimin e tij, do ta pengonte të plotësonte funksionin e tij të lartë fisnik. Procesi i degjenerimit revizionist borgjez i artit në BS dhe në vendet e tjera ku sundojnë revizionistët dëshmon më së miri për këtë të vërtetë.

Për të konkretizuar këto që u thanë mund të përmendim parimin e partishmërisë proletare të artit socialist, që është një kërkesë e përhershme dhe e rëndësishme e metodës së realizmit socialist, një kërkesë me të vërtetë normative e saj. Dhe se sa larg qëndrojnë doktrinat estetike revizioniste të kohës sonë nga parimet e estetikës marksiste-leniniste, këtë e tregon më së miri edhe qëndrimi i tyre ndaj parimit të partishmërisë proletare në artin socialist. Ka një krah të esteteve revizionistë sovjetikë që haptas është shprehur kundër parimit të partishmërisë proletare në art, duke ecur në gjurmat e revizionistëve Vidmar, Llukash, Lëfevr, Garodi, etj; por shumica e esteteve revizionistë sovjetikë sot formalisht nuk shprehen haptaz kundër partishmërisë së artit. Mirëpo ata e kuptojnë në mënyrë krejtësisht të kundërt nga si e kuptonte Lenini këtë princip. Për ta, arti sovjetik, duke ju përmbajtur parimit të partishmërisë, duhet të vihet kokë e këmbë në shërbim të klikës revizioniste që sundon në BS, duhet t'i nënshtrohet politikës revizioniste të kësaj klike. Kjo do të thotë se partishmëria, për të cilën luftojnë estetët e sotëm revizionistë sovjetikë, është një partishmëri revizioniste d.m.th. një variant i partishmërisë borgjeze, është në kontrast të papajtueshëm me partishmërinë proletare, që kërkon që arti socialist të jetë mburrur me idealet e larta të komunizmit, të vihet në shërbim të revolucionit, t'u shërbejë interesave të masave popullore dhe jo një kaste tradhëtarësh, siç janë revizionistët modernë. Pra, estetët revizionistë sovjetikë, kur sulmojnë karakterin normativ të metodës së realizmit socialist, sulmojnë në fakt ato parime që e bëjnë artin socialist një armë të fuqishme të forcave revolucionare për transformimin socialist të shoqërisë, ato

parime mbi të cilat mund të sigurohet lulëzimi i artit socialist.

Në përfundim të kësaj pasqyre kritike të ideve të estetikës revizioniste sovjetike, nuk mund të mos konkludojmë se të gjitha «ushtrimet teorike» të saj shoqërohen me dy kërkesa kryesore: së pari, të hiqet dorë nga parimet shkencore revolucionare të estetikës marksiste-leniniste; së dyti, t'i hapen portat depërtimit të ideve të estetikës borgjeze dhe të artit dekadent borgjez. Të dyja këto kërkesa s'janë të rastit, ato burojnë nga thelbi i klasor i revizionizmit modern si ndikim të ideologjisë borgjeze në lëvizjen komuniste, që ja nënshton interesat e socializmit interesave të borgjezisë. Që këtej buron edhe detyra e rëndësishme: pa luftuar idetë revizioniste dhe borgjeze në fushën e estetikës nuk mund të çohet përpara çështja e edukimit estetik të masave, çështja e zhvillimit në rrugë të drejtë të artit socialist, që janë nga problemet e rëndësishme të zhvillimit të mëtejshëm të revolucionit socialist në fushën e ideologjisë dhe të kulturës.

PASQYRA E LËNDËS

	Faqe
Estetika marksiste-leniniste si shkencë.	3
Ç'është estetika?	3
Estetika — shkencë e përvetësimit estetik të realitetit.	5
Estetika — teori e përgjithshme e artit.	7
Estetika si shkencë e edukimit estetik të njeriut.	9
Rëndësia e studimit të estetikës marksiste-leniniste. ..	10
 Lufta midis materializmit dhe idealizmit në historinë e estetikës.	 15
Estetika — fushë e luftës klasore ideologjike.	15
Estetika materialiste paramarksiste.	17
Thelbi i pikëpamjeve të estetikës idealiste.	21
 Estetika marksiste-leniniste mbi thelbin e përvetësimit estetik të realitetit.	 27
Karakter i objektiv i fenomeneve estetike.	27
Realiteti — burim i përfytyrimeve estetike të njeriut. ..	31
Elementi gnoseologjik dhe akseologjik në përfytyrimet dhe konceptet estetike.	34
Kushtëzimi social i përfytyrimeve estetike.	37
A ka një kriter objektiv të vlerësimit të shijeve estetike?	42
 E bukura.	 45
E bukura — enigmë?	45
Ç'është e bukura?	48
E bukura dhe idealet social-estetike të njerëzve.	56
E bukura, e dobishmja, e mira.	63
E bukura në sendet e krijuara nga njeriu.	69
E bukura në art.	74
Ç'qëndron më lart: bukuria e realitetit apo e artit. ..	79

	Faqe
E madhërishmja.	82
E madhërishmja dhe e bukura.	82
E madhërishmja dhe sasia.	84
Cilësia dhe sasia tek e madhërishmja.	86
Gëzimi i shqetësuar.	90
E madhërishmja në artin socialist.	93
E shëmtuara dhe e ulëta.	101
A ka vend për të shëmtuarën dhe të ulëtën në art? ..	101
E shëmtuara, e ulëta dhe realizmi.	105
E shëmtuara dhe arti dekadent borgjez.	108
Problemi i së shëmtuarës në realizmin socialist.	116
Tragjika.	120
Kritika e koncepteve idealiste e metafizike mbi tragji-	
ken.	120
Thelbi i tragjikes.	123
Konflikti tragjik.	125
Katarsisi.	129
Faji tragjik.	131
Vetëmohimi i heroit tragjik.	136
Humbja tragjike.	140
Pavdekësia e heroit tragjik.	145
Komikja.	151
E qeshura dhe komikja.	151
E papritura dhe komikja.	154
Kontradikta si thelb i komikes.	156
Larmia e fenomeneve komike.	158
E vjetra, e reja dhe komikja.	161
Satira dhe humori.	165
Specifika dhe thelbi i artit. Marrëdhënjet e artit me reali-	
tetin.	169
Problemi i specifikës së artit.	169
Objekti specifik i artit.	171
Arti si pasqyrim figurativ i realitetit. Figura artistike.	175
Ligji i individualizimit.	180
Tipikja dhe ligji i tipizimit.	182
Karakteret akseologjik i artit.	186
Karakteret krijues i artit.	191
Arti — pasqyrim i transformuar i realitetit.	196
Arti si pasqyrim i jetës së njeriut.	201
Konvencioni dhe roli i tij në art.	208

	Faqe
Llojet e artit.	213
Diferencimi dhe sintetizimi i llojeve të artit.	213
Klasifikimi i llojeve të artit.	215
Vlera estetike origjinale e çdo lloji arti.	218
Ndikimi reciprok midis llojeve të ndryshme të artit. ..	223
Fenomenet artistike dhe specifika e llojeve dhe gjinive	
artistike.	228
Përmbajtja dhe forma.	234
Përmbajtja artistike.	234
Kritika e formalizmit. Forma artistike.	237
Materializimi i përmbajtjes ideo-artistike në format ar-	
tistike.	240
Bashkëveprimi i përmbajtjes dhe i formës në procesin	
e krijimtarisë artistike.	244
Arti dhe jeta e shoqërisë.	250
Vendi i artit në jetën e shoqërisë.	250
Karakteret historik i artit.	254
Roli i artit në jetën e shoqërisë.	258
Zhvillimi historik i kulturës artistike.	265
Origjina e artit. Arti si instrument njohjeje.	265
Arti lindi si mjet i edukimit social të njeriut.	269
Arti në shoqëritë shfrytëzuese.	273
Karakteret klasor i artit.	278
Zhvillimi i artit proletar socialist. Metoda e realizmit socialist.	287
Lindja dhe zhvillimi i artit proletar socialist.	287
Metoda e realizmit socialist.	289
Zhvillimi i artit në shoqërinë socialiste.	294
Probleme estetike të zhvillimit të artit tonë socialist.	299
Mbrojtja dhe zhvillimi i frymës revolucionare të realiz-	
mit socialist në artin dhe në letërsinë tonë.	299
Forcimi dhe zhvillimi i frymës novatore të artit so-	
cialist.	310
Thelimi i frymës popullore në artin socialist.	319

Kritika e thelbit kundërrevolucionar të teorive estetike revizioniste.	329
Kushtet sociale, politike dhe ideologjike të lindjes dhe të përhapjes së pikëpamjeve revizioniste në estetikën dhe në artin sovjetik.	329
Kritika e pikëpamjeve subjektiviste e revizioniste mbi thelbin e fenomeneve estetike.	335
Kritika e pikëpamjeve revizioniste mbi artin.	344
Kritika e pikëpamjeve revizioniste mbi artin socialist dhe metodën e realizmit socialist.	352

7200-343
5-36
C
B-T

ALFRED UÇI

E

stetika

J

eta

A

rti